HAL
archives-ouvertes.fr

Passer le temps. Vies d'une archive photographique contemporaine : l'archivio Graziano Arici

Ariane-Esther Carmignac

▶ **To cite this version:**

Ariane-Esther Carmignac. Passer le temps. Vies d'une archive photographique contemporaine : l'archivio Graziano Arici. Art et histoire de l'art. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSES044 . tel-02083487

HAL Id: tel-02083487
https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02083487

Submitted on 9 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PASSER LE TEMPS.
Vies de l'Archive Graziano Arici

Ariane CARMIGNAC
sous la direction de **Danièle MEAUX**

Esthétique et sciences de l'art,
Ecole doctorale Lettres, Langues,
Linguistique & Arts (ED 484 3LA)

**Thèse de doctorat de l'Université de Lyon
opérée par l'Université Jean-Monnet de Saint-Etienne,
soutenue publiquement le 25 octobre 2018**

devant le jury composé de

Christine BUIGNET, Professeur en arts plastiques et sciences de l'art, Université d'Aix-Marseille
Sandrine FERRET, Professeur en arts plastiques, Université Rennes 2
Danièle MEAUX, Professeur en esthétique et sciences de l'art, Université Jean-Monnet, Saint-Etienne
Pascal MOUGIN, Maître de conférences en littérature française, Université Sorbonne nouvelle Paris III
Alexandre QUOI, Maître de conférences en histoire de l'art, Université d'Aix-Marseille
Anolga RODIONOFF, Professeur en arts plastiques et sciences de l'art, Université Jean-Monnet, Saint-Etienne

UNIVERSITÉ DE LYON

UNIVERSITÉ JEAN MONNET
SAINT-ÉTIENNE

PASSER LE TEMPS.

Vies d'une archive photographique contemporaine : l'Archivio Graziano Arici.

Remerciements

à Danièle Méaux et à Graziano Arici,
à Vincent Lecomte & Camille Guigot,
à Lionel & Sylvie Bonneville,
à Anne-Céline Callens,
à Pauline Jurado Barroso,
à Geneviève Gardin, chargée de la documentation-recherche en art au sein du CIEREC,
à Anne Grand, Isabelle Béal et Michèle Boyer, documentalistes de la B. U. de l'Université Jean-Monnet,
à Marie Viguié, documentaliste de l'ENSP,
à Gisèle Trives,
à Marie-Paule Peffer et à Agnès Comtet,
à Chiara Montan, à Cristina Giadresco & Giorgio Nardo,
à Pierre Parlant & Delphine Ménage,
à Corinne Dumas,
aux photographes Graziano Arici, Italo Zannier, Osvaldo Böhm, Mark Edward Smith, Mirko Toniolo, Pier Luigi Olivi, Paolo Morucchio, Marta Buso, Agnès Courrault,
à Marcello Mencarini & Monica Di Giacinto,
à la Fondation Querini Stampalia,
à Jorge Alvarez,
à Madeleine Du Lac.

Cette thèse a bénéficié, les trois premières années, d'une bourse de contrat doctoral attribuée par l'ENS de Lyon.

À la mémoire de Marcel Fiquet, mon grand-père, de Pierre Carmignac, mon père,
et de Fatima El Jaïssi, amie chère.
Écrit pour (et grâce à) quatre femmes extraordinaires : Louise Fiquet, ma grand-mère,
Claude Fiquet, ma grand-tante, Françoise Carmignac (« Œil de Lynx »), ma mère,
et Arielle, ma sœur.

Remerciements 3
Introduction 9
I . PHOTOGRAPHIER. RASSEMBLER. CLASSER. TRANSMETTRE 21
A. FORMATIONS 27
1. AUX COMMENCEMENTS : PLUSIEURS VOIES 28
a. Itinéraires 29
b. Travail alimentaire, travail de création 35
c. Vers un « néoréalisme magique »... 40
2. AGENCES : PARTICIPATIONS ET FONDATIONS 51
a. Premières agences : Grazia Neri et Sygma 56
b. Agences fondées et codirigées : Rosebud, Blackarchives, Rosebud 2 65
c. Participation à d'autres agences 68
3. UNE ARCHIVE SINGULIÈRE EN CONSTITUTION 69
a. L'inventaire d'une invention : « matière » inédite et entrées multiples 72
b. Une constitution progressive : des hybridations successives ? 85
c. Créer des documents ? 90
4. L'ARCHIVE DÉMULTIPLIÉE 96
a. Les fonds collectés 98
b. Les fonds acquis 99
c. Photographies chinées 109
d. Photographies (re)trouvées 117
B. L'ARCHIVE, UN TRAVAIL EN PROGRÈS 129
1. CONSTRUCTIONS, AGENCEMENTS ET PASSAGES 132
a. Fabrications : un fichier pour s'orienter 133

b. Transition : fin du support papier, vers des données numériques 140
c. Conversions : des campagnes de numérisation 149
d. Redéfinitions : de nouveaux choix 157
e. Diffusions : stockage des données et site Internet 164

2. PROSPECTIONS 177

a. Accumuler / éliminer : de la compulsion à la sélection 180
b. Mémoire collectée, mémoire collective 187
c. L'archive, la photographie 205
d. Entre conservation et création 211
e. Information en cours, documentation à l'œuvre 214

3. FUSIONS 224

a. L'archive ou les collections 225
b. Ce que la collection photographique « comprend » 229
c. Une forme conservatoire. Le plaisir de la liste ? 239
d. Des images orphelines ? 249

4. APPROPRIATIONS ET REMPLOIS PHOTOGRAPHIQUES 256

a. Le choix du négatif 260
b. La « propriété » des photographies 272
c. Mises en cause 280

C. DES IMAGES À LA RECHERCHE D'UN LIEU. QUELS DEVENIRS ? 284

1. DES INSTITUTIONS 286

a. Création de l'*Associazione Graziano Arici* et divers projets 286
b. Intégration à des fonds institutionnels : rebondissements et échecs 288
c. Autres propositions : des points de chute 289

2. DÉPART DE VENISE POUR LA FRANCE... ET RETOUR 289

a. L'archive sans lieu 290

b. Dislocations ? 295
c. La Fondazione Querini Stampalia 298
3. RELÈVE ET RÉÉVALUATIONS : LES PRÉSENTS DE L'ARCHIVE 302
a. Une visée concertée 304
b. Renouveau et autopromotion 306
c. Circulation et ubiquité 312
II . L'ŒUVRE INCERTAINE 317
A. LE PHOTOGRAPHE ET SES MODÈLES 321
1. PORTRAITS DE L'ART 322
a. Portraits d'artistes 329
b. Le photographe dans l'atelier 339
c. Des exercices d'admiration ? 360
2. ART DU PORTRAIT ET FABRIQUE DU CLICHÉ 364
a. Figures imposées 366
b. Ironie(s) à l'œuvre 401
c. Mises à jour 412
B. FIGURES DU RACCORD 417
1. LIEUX COMMUNS ET RECONFIGURATIONS 420
a. Un style indirect 425
b. Une nouvelle galerie de portraits 440
c. Apparitions du photographe : un portrait en éclipses 496
2. MORCELLEMENTS ET TRAVAIL DU COMPOSITE 515
a. Du corpus à l'opus 517
b. L'archiviste et l'encyclopédiste 532
c. Le « Panthéon Arici » 535

3. VENISE, PERSONNAGE PRINCIPAL ? 540

a. Venise, XIXe siècle : portraits d'une ville 547

b. L'esprit d'un lieu : photographier (à) Venise ? 569

c. Figures de la décadence ? De « Gente di Venezia » au « Veneland » 586

C. (RE)CRÉER 610

1. UN AUTOPORTRAIT DIFFÉRÉ 612

a. Un souvenir d'enfance : l'album de famille revu 614

b. Fictions et vies secondes : se prendre pour modèle 619

c. Portrait du photographe en artiste 629

2. MÉMOIRES FILTRÉES. RECOLLECTIONS 639

a. Mémoires de feu 646

b. Des fragments assemblés 658

c. Une série sans légende : des portraits exhumés 662

3. DÉVELOPPEMENTS 666

a. Monuments précaires : poursuites 668

b. Actualisations : le temps reproduit 675

c. Inventer l'image : prolongements 681

Conclusion 688

BIBLIOGRAPHIE 701

INDEX 749

Introduction

« L'archive est un espace qui pervertit le temps et le mue en espace à construire[1] », écrit Michel de Certeau ; son observation est, sans conteste, valable a fortiori pour l'espace-temps en perpétuelle construction qu'est l'archive courante d'un photographe. Ouverte, vivante, cette archive d'un genre particulier – lieu d'une production, de création, de commémoration, de reprise, d'anticipation – peut être même vue comme un laboratoire, un atelier, ou comme le lieu d'une performance secrète qui peut s'y accomplir une vie durant, et qui ne sera parfois comprise comme telle qu'après coup.

L'Archivio Graziano Arici est une archive photographique singulière, tant par la quantité d'images qu'elle contient que par l'histoire de sa constitution. Archive courante des photographies de Graziano Arici (né à Venise en 1949, toujours en activité), elle est, d'abord, une base d'images permettant au photographe d'accumuler et de vendre ses productions ; elle est aussi, dès le départ, par lui conçue comme une forme-conservatoire, destinée, en tant que telle, à représenter un temps, à rester comme un témoignage porté par un regard sur une époque. Par l'acquisition de fractions d'archives photographiques, par la mise en place d'une politique de préservation des images, et par ses créations propres, ses recherches plastiques, Graziano Arici se fait peu à peu l'héritier d'un domaine menacé, mais aussi son passeur. Dans ce cas particulier, le rassemblement d'images qu'est communément toute archive photographique se trouve être, non seulement, un lieu d'origine, premier, mais également le lieu et le moment d'une recomposition, d'un remontage de productions antérieures. L'Archivio Graziano Arici est composé de plus de un million et demi de photographies (du XIXe siècle à nos jours), réunissant entre autres des fonds photographiques acquis (et ayant pour sujets la Commune de Paris, Venise au XIXe siècle, des portraits d'artistes entre les années 1945 et 1970...), des photographies achetées ou trouvées et la production d'un photographe sur une quarantaine d'années (commandes, travaux personnels, recherches diverses). Cet ensemble, toujours en cours de constitution, ou d'augmentation, donne à penser la cohésion du multiple, ou les diverses facettes, éclatées, d'un vaste tout, que l'on n'en finirait pas de cerner, de comprendre, de chercher à éprouver et à explorer. « Il serait alors impossible de construire un seul temps pour contenir et organiser le monstre d'images[2] »...

Loin de se résumer en effet à une classification fixe et définitive, l'Archivio se prête à de nombreuses lectures, et, archive vive, en progrès, ne cesse aussi de réinventer son propre

[1] Michel de Certeau, « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », *Traverses,* n° 36 : « L'Archive », janvier 1986, Centre Georges-Pompidou, Revue du Centre de Création Industrielle, p. 4-6.
[2] Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1974, p. 47.

fonctionnement. Comme le note Italo Zannier, l'archive photographique « est, en fait, une réalité en perpétuelle transformation, et non un lieu de cristallisation de la mémoire. Le sens d'une archive change au fil du temps et évolue[3] » ; Arturo Carlo Quintavalle, quant à lui, distingue trois temps dans une archive : un « temps de reproduction[4] », ou « d'écriture », qui correspond à celui de la prise de vue, un « temps d'usage », dans lequel l'image reste encore relativement contemporaine de l'actualité qu'elle contribue autant à relater qu'à fabriquer, puis un « temps d'usage de l'icône », où les interprétations de l'image – cette fois détachée de tout contexte –, commencent à varier. L'Archivio Graziano Arici (dont le projet de constitution même semblerait parfois se confondre avec une tentation monomaniaque qui dépasserait, de loin, la durée d'une seule vie) pourrait se situer dans le jeu de ces trois temps, qui se trouvent entraînés en son sein dans une ronde. Temps révolutionnaire de l'archive : ce qui était en son centre peut se diriger vers ses marges, pour faire ensuite retour en son cœur.

Toute archive, également, est peut-être prise dans l'irrésolution d'une tension entre l'assemblage ordonné de documents choisis et le risque d'éparpillement, d'accumulation chaotique d'éléments. Mais, dans le cas de l'Archivio Graziano Arici, il pourrait tout aussi bien s'agir, à travers un rassemblement de données apparemment éparses, d'un assemblage à l'essai, d'un travail, voire d'un système esthétique. C'est de l'ensemble, comme de ses morcellements et de ses fragments qu'il faudra tenir compte, embrassés en un seul temps. Cette archive couvre à la fois trois siècles de création photographique et plus de quarante années de carrière ; si l'objet ne peut pas, par définition, se découvrir dans son entier, ou s'arpenter dans toute sa surface, il faudra essayer de l'analyser par entrées choisies. De plus, cette archive, à la formation stratifiée, est un réceptacle où se mélangent réalisations autographiques et allographiques – ces dernières, par leur nature de pièces rapportées, semblent, par leur présence et par l'importance qui leur est donnée, redéfinir leur acquéreur : ne pourrait-il pas finalement devenir aussi l'auteur par procuration des images qu'il a acquises ? Ou ne serait-il lui-même qu'un des produits de son archive ?... L'analyse de cette archive photographique (de sa genèse, de son développement, des modalités de sa composition) et la prise en compte du devenir, des « vies » des photographies mènent à faire le portrait d'une forme organique, et à tenter de définir le paradoxe d'un objet à la fois composite et entier, quasi innumérable, en cours de constitution et incomplet, pris entre le temps de sa production et un temps produit – un temps imparti, et

[3] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La Fotografia in archivio*, Milan, Sansoni, 2001, p. 121 : « L'archivio è, infatti, una realtà in continua trasformazione e non un luogo di cristallizzazione della memoria. Il senso di un archivio si trasforma nel tempo [...]. » *– Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.*

[4] Voir Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco,* Milan, Feltrinelli, 1983, p. 28-29.

celui d'un débordement – : en effet, « l'archivage ne se contente pas de produire de l'archive. Il fait histoire[5] ».

L'archivage cesse alors d'apparaître comme une « opération naturelle et innocente[6] », comme une simple sédimentation qui va se réalisant au fil du temps. Fabrique de l'histoire et travail de la photographie seront à étudier de concert. Il s'agira de voir en quoi l'Archivio Graziano Arici est à la fois projet et réalisation, intention et production, aboutissement et relance, mais aussi, peut-être, l'œuvre et son brouillard[7].

Si, dans un premier temps, est abordée en détail l'évolution de la constitution de l'archive, c'est autant pour comprendre sa structure interne (et examiner les divers ensembles qui la constituent) et les stratégies qu'a mises en œuvre son producteur, que pour observer comment et de quelles façons, traversant un demi-siècle, elle se fait le reflet des enjeux qui parcourent l'histoire de la photographie et l'ébranlent, du *digital turn* au *post-digital turn* en passant par le *material turn,* de l'âge d'or des agences photographiques à l'éparpillement puis à la reconcentration de leurs fonds en des bases de données privées, de la notion de source et de document à celles de *datascape* et de donnée, du négatif au fichier image, du « mal d'archive » à l'*archival age*[8]*,* de l'archive à sa remise en question et aux tentatives pour la redéfinir. Comme le note Jacques Derrida, « la structure technique de l'archive archivante détermine aussi la structure du contenu archivable dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir[9] » : il n'est, en ce sens, certainement pas indifférent de comprendre comment l'évolution même de l'archive conditionne et façonne, dans une certaine mesure, ce qu'elle accueille, mais aussi de voir comment un imaginaire s'y coule, met en œuvre ce qu'il y projette. Ces modifications forment le cadre mouvant d'un projet en progrès, celui de Graziano Arici, qui poursuit, à travers ses travaux et ses réalisations personnelles, son idée d'une archive générale de la culture.

---

[5] Catherine Perret, « Les deux corps de l'archive », *in* Jean-Philippe Antoine et Catherine Perret, *Les artistes font des histoires,* Paris, Seuil, 2015, p. 19.

[6] Voir Gilbert Lascault, « Musées personnels », *Encyclopædia Universalis,* <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musees-personnels/> (consulté le 15 février 2015).

[7] Le « brouillard » est un carnet de comptable, le brouillon avant la mise au propre des données. Voir Olivier Corpet, « L'archive-œuvre » *in* Jean-Marc Poinsot dir., *Les Artistes contemporains et l'archive. Interrogations sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 43.

[8] Voir Okwui Enwezor, « Photography and the Archive, 1980-2013 », *in* Charlotte Cotton, Okwui Enwezor, Thomas Weski, Francesco Zanot, Walter Guadagnini dir., *Photography vol. 4 : The Contemporary Era 1981-2013 (Composition of the Work),* Londres, Skira, 2014, p. 88-107.

[9] Jacques Derrida, *Mal d'archive,* Paris, Galilée, 1994, p. 34.

Entre pragmatique, poïétique et poétique, cette archive excède, cependant, toute définition simple et toute approche exclusivement chronologique ou thématique ; il s'agit, dans un second temps, de l'envisager en tant qu'« œuvre incertaine » : pourrait-elle être le lieu, la matrice d'une œuvre, ou serait-elle, en fin de compte, l'œuvre elle-même ? Comment comprendre la puissance de son auto(ré)génération ? Les personnages de l'archive – au premier rang desquels figure la ville de Venise – contribuent à sa vitalité, en la peuplant densément ; à mesure qu'elle augmente, cependant, le photographe semble vouloir œuvrer à la déconstruire, à travailler ses failles, ses lacunes ; en faisant d'elle un dispositif heuristique, en s'appropriant non seulement ses images mais en révisant, également, ses modes d'emploi, il la prend pour sujet de réflexion. La photographie devient alors peut-être, en étrange rivale de l'archive, son infidèle lectrice – mais, ce faisant, elle consacre cette dernière comme l'atelier ubiquitaire du photographe, et son ultime table de montage.

X1723

A

Rue Royale
Paris 1871

Flower Girl
Venice

Water Carrier
Venice

- Recto et verso d'une feuille d'album de photographies, sans indication d'auteur, sans date. Tirages sur papier albuminé montés sur carton, 21 × 28 cm (GA11005068 et GA11005068).

Une page arrachée : mise en abyme de l'énigme…

L'Archivio Graziano Arici se concentre symboliquement dans une page arrachée, un simple fragment détaché. Feuilles aux papiers collés et Archivio, les deux peuvent être compris comme un alliage de fonds et de provenances différentes, un tout hétéroclite, et que relie un fil, souvent rompu. Provenant d'un album inconnu, cette page volante a été trouvée par Graziano Arici à la faveur de recherches menées en 2006. Ce rectangle de papier cartonné est une sorte de *keepsake,* un recueil d'images dont le sens, la cohésion et la cohérence échappent ; il forme, pris en tant que tel, une table à déchiffrer, presque désorientée, ne comportant que de brèves légendes.

Le désir d'une réunion, obéissant à une intention précise, et tournant autour d'un certain dénominateur commun, n'en reste pas moins manifeste. Le motif central de l'album manque – il n'en reste que cette collection fragmentaire qui trouve, dans cette séparation forcée, et par la force des choses, un aspect unitaire. Conversation (de pièces) énigmatique : le pourquoi de la réunion résiste. Ce rassemblement photographique laisse surtout voir la relative imperfection couturière à l'œuvre ; rien ne filtre des intentions, des motivations qui ont présidé à la réalisation de ce travail de collage. Page isolée, condensant des moments d'anthologie dans une sélection particulière de vignettes pittoresques déjà fanées (vendeuse de fleurs et porteuse d'eau à Venise, tourisme de ruines à Paris après la fin de la Commune, aperçu de statues présentées dans une exposition), était-elle un florilège d'images auquel une attention particulière devait être réservée ? La page refait, ainsi isolée, surface dans une nouvelle archive, feuille volante de nouveau reliée à un ensemble. Véritable pièce rapportée intégrée à un motif plus vaste, elle devient alors une forme encastrée, un élément enchâssé, et peut-être remarquable du seul fait qu'elle est devenue archive-microcosme.

La collection miniature d'images, ainsi replacée dans ce contexte nouveau, vient démontrer, sur un mode mineur, tout ce qui fait, ou tout ce que met en jeu l'archive : un travail de composition, de montage, de jointure, de choix. Et c'est bien cette partialité, cette élection souveraine, qui est donnée à lire dans ce rectangle de papier aux images collées : il n'y a peut-être pas, après tout, d'autre clef à trouver que le plaisir de la réunion de ces images, considérées pour elles-mêmes et pour l'intensité d'émotion, de délectation mélancolique particulière ou de nostalgie qu'a pu procurer leur assemblage, pour l'auteur de l'album disparu. Le regroupement de tirages photographiques n'est sans doute pas pour autant vide de sens et d'intentions ; mettre ensemble des images n'est jamais un geste insignifiant. Dans ce travail de montage, même approximatif et imparfait – « l'admirable tremblement du temps » ? –, même obscur et étrange, une manière d'envisager un monde (si ce n'est une vision) est à l'œuvre. Et cette forme d'archivage en condensé, qui est presque caricaturale à vouloir réunir ce qui ne tiendrait apparemment pas ensemble, porterait d'emblée à considérer toute archive (photographique)

comme une énigme ouverte qui reste à déchiffrer. Moins un résultat, en somme, qu'une question, une collection à relire et à chercher à « relier ». Retrouver l'invisible fil qui a un temps lié ces images. Voir les intentions déjouées, sans cesse remises en jeu ; une question posée, qui ne connaîtra peut-être pas de réponse unique.

Promenades à travers les ruines, des vues sont, rangées dans l'album aux côtés de portraits et de saynètes, des aperçus d'une moderne Pompéi[1], et participent de la construction (si l'on ose dire) d'une rêverie qui échappe pour partie à qui n'en consulte qu'une page réchappée. Toutes ces photographies sont ainsi, chacune à sa manière, en répondant à des intérêts variés, des sortes d'objets de collection, pris dans le flux des images et des modes qui les inventent et les régissent : les cartes de visite, produites en abondance, qui viennent alimenter une offre d'images bon marché et d'exécution rapide, les chromos, des images qui reproduisent des toiles, les photographies de désastres, de ruines, de catastrophes, puis les reproductions d'art. Elles forment le hors-les-murs d'un musée de curiosités, ou les parois d'un reliquaire personnel, qui mélange des images qui furent à la mode[2]. Mais la banalité de ces images se trouve précisément relevée, ou dépassée, par le goût singulier qui a présidé à leur choix et à leur découpe, puis à leur regroupement et à leur disposition.

Cette page est comme une tranche, une coupe dans la réalisation et la production photographiques d'une époque, et dans la réception qui en était faite, dans ce qui en était retenu ; cette planche de sauvegarde à la fois malhabile[3] et étrange a, à présent, valeur de petit catalogue, mais est aussi un dispositif, en mettant en lien ce qui ne semble pas avoir au premier regard de rapport flagrant. La composition de cette page isolée, dans sa maladresse même, et dans son caractère approximatif, est presque émouvante : recueil convenu des images-clichés de plusieurs lieux et plusieurs époques, ce montage d'aspect composite pose, à sa mesure, la même question qui se retrouvera bientôt à une plus vaste échelle : comment réussir à former un tout cohérent avec des fragments hétérogènes ? Et à quel moment tient-il, arrive-t-il à faire sens ?

---

[1] Voir Anne-Marie Garcia, « 1870-1915 : le photographe esthète de la guerre », *in* Christine Macel, Joanna Mytkowska, Natasa Petresin-Bachelez dir., *Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Éditions du Centre Pompidou, 2010, p. 70-77.

[2] Une page d'album d'amateur présentant une disposition (sinon un contenu) similaire (une planche de carton rassemblant des tirages sur papiers albuminés marouflés, intitulée « Europa Portugal » et datée de 1909, qui réunit ainsi des vues « vernaculaires », des vignettes pittoresques, des paysages avec ruines, etc.), est reproduite par Christian Joschke dans un article intitulé « Collections documentaires et photographies amateur 1890-1914 », *in* Anne Lacoste, Silvio Corsini, Olivier Lugon dir., *La Mémoire des images. Autour de la Collection iconographique vaudoise*, Gollion, Infolio Éditions, 2015, p. 205.

[3] Dans leur documentaire consacré aux albums photographiques d'amateur, Michel Frizot et Cédric de Veigy notent ainsi que « l'album égrène les critères d'adhésion aux normes d'une société, de ses rites, de ses conduites et de ses croyances, et l'individu y adhère lui-même avec plus ou moins de recul », et que « la photographie déverse à saturation dans les albums les clichés du tourisme, revérifiés par l'ingénuité du voyageur ». Voir *Familiarités, les albums de l'amateur,* Chalon-sur-Saône, Éditions du Cinéphore/musée Nicéphore-Niépce, Camera Lucida Productions, 2005.

Qu'est-ce qu'un rassemblement qui semble « aller de soi » ? L'évidence se change en énigme. Les clichés en documents. L'arbitraire et les idées reçues en interrogations. Des devises hermétiques. Cette double correspondance (thématique, formelle : les sujets abordés sont les mêmes, et le regroupement est un principe premier) est faite de soudures (et de temps morts), de recoupements. Le caractère décousu, l'aspect arbitraire (ou énigmatique, incohérent) est pourtant retenu par une volonté solidaire, qui apparaît et résiste. La correspondance entre ces deux formes de rassemblement nous fait éprouver un temps au second degré, suspendu[4], arrêté sur une page-planche. Cette page est une petite planche-contact qui fait s'entrechoquer des temporalités et des sujets différents ; et ces conjonctions, ou ces correspondances créent une forme d'espace-temps particulière, qui est elle-même un condensé, un univers en réduction.

Le sens est à trouver, à réinventer, à expliquer, à déplier, à découvrir : il y a un aspect faussement lisse, un trompeur caractère d'évidence dans l'archive et partant, dans tout ce qui s'y trouve gardé, préservé ; en faire l'examen, ce n'est justement pas (re)dire l'évidence, c'est voir comment elle a été forgée, construite, jusqu'à finir par réussir à en prendre parfois l'apparence. Il s'agit de voir combien l'« évidence » (ou sa preuve) se creuse, est faite tout autant de sélections que d'évitements, et est constituée d'abord d'évidements, d'oublis, de blancs. L'archive, et a fortiori l'archive photographique, serait un moment et un lieu suspendus entre composition et décomposition. Cette page détachée montre la rhapsodie et la béance qui travaillent, toutes deux, diversement et à parts au moins égales, l'archive. Le rassemblement faussement statique des données, étrangement « établi », ne serait-il que le produit, un temps arrêté, stabilisé, de cette lutte de forces antagonistes ?

Enfin, cette page pointe, et dans sa constitution et dans son chemin réalisé jusqu'à une autre forme d'album, la part de chance et de contingence qui est à l'œuvre dans la réalisation, ou l'opération de montage archivistique : toute archive est autant accident que sauvetage, mais aussi résultat d'une découpe et d'une récupération parfois sauvages ou violentes (la feuille volante signale l'album dépecé), prédation, saisie d'une occasion qui, par extraordinaire, – comme on le voit avec cette feuille, arrachée, déposée puis (ré)intégrée –, arrive parfois à se re-présenter.

[4] Voir Patrick Tournebœuf et Pierre Nora, *Le Temps suspendu. Les Archives nationales*, Paris, Filigranes Éditions, 2006. Cette suspension est à comprendre, aussi, comme une forme suprême d'indécision, ou de plasticité extrême : c'est le sens lui-même de ce qui est contenu qui se trouve réservé, et, en permanence, à retrouver, à réinventer.

À la fois secours et élimination, bâtiment, ruine et reconstruction, arche pleine et vaisseau fantôme, contenant et contenu, l'archive – ou comme on pourrait dire, mais dans un premier temps seulement, « ce qui reste », ce que l'on a choisi de récupérer, de faire rester – est fondamentalement ambivalente, autant bâtisseuse que destructrice, impassible nourrice et fossoyeuse vive. Cette page ressoudée passerait presque pour un « plagiat par anticipation », tant elle devient, accueillie dans un ensemble photographique déjà constitué, une forme en tout point adéquate, détail-microcosme ; et, par son antériorité même, elle devient aussi programmatique d'une réalisation qui l'aura pourtant longtemps ignorée, témoignant à travers l'espace de trois siècles parcourus d'une vision qui résume étonnamment, en les regroupant, les thèmes fondamentaux d'une archive future. En effet, cette page annoncerait presque l'archive à venir, celle qui viendrait l'accueillir, l'album futur qui pourrait combler le vide l'entourant, et lui restituer un volume en venant entourer les quelques images qu'elle présente. Dans un jeu de mise en abyme, cette page détachée donne à réfléchir et à comprendre l'archive qui l'accueille ainsi.

Cette trouvaille, conjonction de *tempi* et de registres archivistiques différents, est une heureuse *coincidenza* : ce mot italien, faux-ami, peut se traduire par « correspondance » – c'est-à-dire, par exemple, ce temps de battement qui permet d'assurer la poursuite et la continuité d'un parcours, lorsqu'il est nécessaire de le réaliser en plusieurs étapes, en empruntant plusieurs formes de transports. Et ce laps de temps, qui autorise la continuité, ou, plutôt, la fluidité d'un voyage, on le retrouve là également dans cette découverte inopinée d'une page, laquelle permet de faire se rencontrer des époques et des intérêts variés, repris dans une même direction, puis dans des thématiques poursuivies à plus d'un siècle de distance. Venise et la Commune de Paris sont en effet deux des « composantes » (des sources d'inspiration, des réservoirs de motifs et de réflexion, des sujets photographiques) de l'Archivio Graziano Arici, et cette singularité d'alliage thématique est ainsi fortuitement retrouvée dans une autre collection ; le trait, et même l'attrait biographique de l'Archivio se voit doubler dans une étonnante correspondance avec un autre assemblage d'images. Comme si se retrouvait ici l'esquisse d'un « autoportrait à l'archive », bougé et discontinu, et délégué, différé. La page est définitivement rattachée : elle n'était qu'une fractale de sa nouvelle archive d'accueil, toutes deux pourtant situées à un siècle et demi de distance l'une de l'autre.

Elle participerait aussi d'un art de la trouvaille, d'une science empirique du réassemblage, de la recomposition et du remembrement. L'ensemble formé, mouvant, en composition et en augmentation, provoque dans son évolution la réinterprétation de chaque pièce, de chaque morceau qui la compose. L'archive, point de rencontre entre des phénomènes de migration et un patient travail d'élaboration, obéirait alors, sans aucun doute, à une secrète ruse du collage. Ruse qui maintiendrait l'impossible solidarité : une forme regroupée, et la singulière autonomie des pièces réunies.

Comme le note Arlette Farge, « le piège se limite simplement à cela : être absorbée par l'archive au point de ne même plus savoir comment l'interroger[5] ».

[5] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1989, p. 87.

I . PHOTOGRAPHIER. RASSEMBLER. CLASSER. TRANSMETTRE

Comment s'amorce le projet de tenir un compte-rendu des temps passés et présents, en photographie ? Faire l'étude d'une archive photographique sous-entend cette question sans peut-être l'aborder comme un sujet d'intérêt majeur, tant il semble évident qu'une archive photographique (à plus forte raison, celle qui résulte de la production d'un seul photographe – car c'est bien, ici, la question de l'origine, et d'un producteur singulier, unique, qui est centrale) rassemble, compile, présente des images, prises, le plus généralement, à des périodes différentes, et en un certain ordre assemblées. Ce type d'archive, étant le reflet d'une carrière, d'une production, réunit de fait des photographies réalisées au fil d'une chronologie qui est d'abord celle de leur auteur. Sur la question du « projet » mis en œuvre se rabat alors la réponse manifeste de la réalisation présente. L'idée d'un projet est alors parfois à extraire, à chercher a posteriori, dans la découverte d'une méthode, d'un cheminement souterrain, d'une progression, dans l'invention d'un but – l'enquête rétrospective assurant alors une forme de cohésion à un ensemble laissé apparemment ouvert à toutes les suppositions, à toutes les interprétations possibles.

Mais il arrive que les deux formes (ou, plutôt, ce que l'on peut décider, par provision, de scinder en deux aspects différents : une production, une décision), l'archive photographique et le projet d'un archivage, se rencontrent de façon contemporaine : dans cette coïncidence, le sens même de l'archive photographique s'en verrait alors, certainement, modifié, quand bien même rien ne pourrait, en apparence, réussir à créer une distinction entre les deux modalités de production, d'entrée, par strates, des photographies, dans une archive. L'archive serait alors peut-être à comprendre moins comme un lieu (le dépôt physique, matériel ou dématérialisé, des photographies), ou comme une production accumulée au fil du temps, que comme un imaginaire mis en œuvre. En somme, dans ce renversement opéré, l'archivage serait moins la pratique réitérée d'une consignation que le déchiffrement, l'observation d'une consigne.

Si la définition des « archives » est vaste (c'est, selon la loi sur les archives du 15 juillet 2008, abrogeant l'ancienne loi du 3 janvier 1979, « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation et leur support, produits et reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité[1] »),

[1] Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *Les Archives*, Paris, La Découverte, 2011, p. 5.

l'archive[2] d'un photographe semblerait être plus simple à définir ; ce serait l'ensemble des photographies produites par ce photographe durant sa carrière. Cette définition liminaire est d'emblée à nuancer. Françoise Denoyelle note que :

> Les archives de photographes sont plus amples, plus complexes qu'une simple accumulation de photographies. Comme toutes les archives de personnes privées, elles sont constituées de strates d'une vie. Si on accorde un crédit à la création photographique, elles sont à prendre au sérieux. Les archives permettent de comprendre l'œuvre, le fonds, la collection, de la situer dans l'histoire, de lui donner une signification raisonnée[3].

Si on voit qu'une création photographique, et, *a fortiori*, une production ou une carrière, se trouve à son extrémité finale bornée par la fin de l'exercice du photographe, où l'archive commence-t-elle exactement ? Quel est son point de départ ? Où trouve-t-elle son origine, et a-t-elle jamais une forme spécifique ? L'archive est-elle l'ensemble d'une production, tous registres confondus ? L'ensemble d'une production peut-il être résumé, compris dans une archive ? De quelle manière l'archive d'un photographe peut-elle être tout à la fois archive courante et définitive, voire historique, ainsi que l'œuvre, et le lieu (de l'élaboration) de l'œuvre ? Quel est l'usage de l'archive par le photographe lui-même ? Comment l'Archivio

[2] Nous employons ici le singulier pour deux raisons, qui sont peut-être toutes deux également contestables, mais qui nous servent tant par commodité d'usage que de propos : il ne s'agit pas, dans un premier temps du moins, de faire référence à l'archive telle que l'a définie Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, et à sa suite Arlette Farge, ou encore à l'archive singulièrement définie par Jacques Derrida ou Paul Ricœur. C'est, d'abord, prendre le risque d'un contresens (puisque Sophie Cœuré relève que les archives « ne s'écrivent qu'au pluriel puisqu'elles prennent du sens par leur appartenance à une série, à un " fonds " qui reflète l'action passée d'une personne ou d'une institution », *ibid.,* p. 5) ou de l'effet de mode (voir à ce propos l'article d'Étienne Anheim commentant ce « déplacement du pluriel au singulier » dans « Singulières archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique, une discussion de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur », *Revue de synthèse*, n° 125, 2004, p. 164 : Si « l'usage du singulier est récent, on pourrait penser qu'il est naturel de parler d'"archive" au singulier pour désigner le document, l'expression "archives" au pluriel étant réservée à la série. Toutefois, il paraît plutôt qu'on ait affaire à un angle mort de la réflexion. En effet, la comparaison des emplois du singulier et du pluriel montre qu'il ne s'agit pas de distinguer entre pièce et série : le plus souvent, le singulier remplace le pluriel dans le discours général tenu à propos de la documentation archivée. ») ; mais évoquer « l'archive » au singulier nous permettra, dans un premier temps, fût-ce illusoirement, d'avoir la présentation, voire la présentification d'une unité. Ce choix est aussi discutable : Françoise Hildesheimer, dans l'article qu'elle consacre aux « archives » dans l'*Encyclopædia Universalis,* signale que cette forme plurielle dirait le caractère organique « des » archives. Mais elle est, avant toute chose, la transcription du pluriel grec *τὰ ἀρχεῖα,* les archives. Patrice Marcilloux, dans *Les Ego-archives : traces documentaires et recherche de soi* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 28-42) consacre une étude spécifique à cette alternance de l'usage du pluriel et du singulier ; ne serait-ce qu'une affaire de mode ? Yann Potin, quant à lui, relève que la dégradation du mot et de la notion du pluriel au singulier n'est rien d'autre que l'indice, au demeurant relativement préoccupant, d'un émiettement des archives, qui deviennent « archive », c'est-à-dire « donnée » (voir « Sur la place des archives aujourd'hui. Entretien avec Yann Potin », *Le Débat,* n° 194, 2017, p. 156). Mais l'emploi du singulier simplifie, malgre tout, un dialogue entre les langues et les définitions de l'archive ; le mot d'« archive » au singulier est courant en italien, en anglais, et en allemand : *l'archivio, the archive, das Archiv*. C'est donc plus l'adoption du choix d'un nivellement par un « singulier unifiant » (tant le passage de l'italien au français sera, dans cette étude, fréquent), et la fabrication, la persistance à faire figurer tout au long du texte un italianisme (*l'archivio* se coulant dans le français en « archive », en apportant ainsi une part de ce dépaysement, rapporté au mot) qui nous a conduit à préférer l'emploi du singulier.

[3] Françoise Denoyelle, « Qu'est-ce qu'un fonds iconographique ? Comment le définir, comment le gérer, que dit la loi sur le sujet ? », *Vie sociale*, n° 1, 2005, p. 18-19.

Graziano Arici peut-il, dans le même temps, correspondre à plusieurs définitions de l'archive ? Ensemble de la production du photographe, mêlant travaux alimentaires et recherches personnelles, cette archive est aussi le résultat d'une addition d'autres archives, fragmentées ; elle est aussi, et peut-être d'abord, une idée, une ambition nourries par le photographe dès le début de sa carrière – photographier *pour* archiver.

Ces trois configurations d'archive(s) se réfléchissent pourtant, et se comprennent ; mais il convient de recevoir d'abord l'Archivio Graziano Arici, dans un premier temps, *a minima,* comme une somme, donnée, de photographies rassemblées. De plus, cette réunion photographique répond à un projet, dont la définition se formule progressivement, en cours d'archivage. Comme le relève André Gunthert,

> [...] l'opposition des contraintes industrielles et de l'utopie mémorielle existe au sein même de l'archive photographique. Si nous appelons couramment « archives » les fonds des entreprises de presse, il importe de percevoir que c'est une autre logique que celle d'un archivage à des fins de préservation culturelle qui définit leur existence[4].

C'est également ce que remarque Adolfo Mignemi, en établissant une brève typologie des archives photographiques, selon laquelle il faut distinguer :

> [...] les archives des agences, pour lesquelles c'est l'aspect économique de l'image qui prévaut, au détriment de l'identité de l'auteur du matériel conservé, et même par rapport à l'intégrité du document, qui peut être soumis à des recadrages arbitraires ; les archives éditoriales, dont l'accès est rendu extrêmement difficile pour le public, le plus souvent privées de tou guide d'orientation, et utilisées de manière quasi exclusive par les maisons d'édition ; et, enfin, les archives publiques et celles des instituts de recherche, nées à l'origine dans le cadre de projets scientifiques qui avaient usage du matériel photographique comme support documentaire[5].

C'est bien, dans notre analyse de l'Archivio Graziano Arici, ces nombreux « cas » d'archives (comme si l'archive, dans sa définition, pouvait, précisément, se voir décliner au nominatif, au vocatif, à l'accusatif, au datif et au génitif), qu'il nous sera donné, tour à tour, mais le plus souvent ensemble, d'observer : voir comment la production d'un photographe, la somme de ce qu'il a réalisé et de ce qu'il a conservé, se trouve travaillée et soumise à un certain régime

[4] André Gunthert, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », 24 juin 2012, blog « L'Atelier des icônes. Carnet de recherches d'André Gunthert ». En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2437> (consulté le 13 mars 2014).

[5] Cité par Maria Barbara Bertini, *Che cos'è un archivio* [2008], Rome, Carocci, « Le Bussole », 2011, p. 38 : « Gli archivi delle agenzie, dove risulta dominante l'aspetto economico dell'immagine a scapito dell'identità dell'autore dei materiali conservati e rispetto all'integrità del documento che può essere sottoposto a tagli arbitrari ; gli archivi editoriali, contraddistinti da una grande difficoltà di accesso per il pubblico e spesso privi di qualsiasi guida all'orientamento, utilizzati quasi esclusivamente dalle stesse case editrici ; infine gli archivi pubblici e degli istituti di ricerca, nati in origine nell'ambito di progetti scientifici che si avvalevano del materiale fotografico come supporto documentario. »

archivistique, et voir, aussi, comment ces productions sont traversées, dirigées par l'idée d'un « faire archives[6] ».

En effet, l'Archivio Graziano Arici, dans sa constitution, dans son développement, son expansion même, semble se prendre pour point de réflexion : l'archive, dans ce cas de figure, paraît s'ouvrir sur elle-même, et, point de mire, être à elle-même son propre horizon, lointain et proche, en étant tout à la fois le point de départ, le but, et la condition de production des photographies. Tiziana Serena la définit comme un dispositif : elle est « un espace où la recherche prend corps, où la mémoire s'organise et où la connaissance se structure[7]. »

Dans un premier temps de l'étude, il s'agira de comprendre quelle a été la genèse de l'Archivio Graziano Arici : la question du commencement (qui est d'ailleurs celle que retient, ou contient le mot « archive », qui dérive de l'*arkhè*, tout à la fois commencement, fondation et condition de possibilité d'exercice d'un pouvoir, comme le rappelle Jacques Derrida[8]) sera aussi à examiner depuis les débuts dans sa carrière de celui qui a créé cette archive photographique ; sans vouloir remonter trop loin, il nous a semblé non négligeable de faire mention de certains éléments biographiques, en toute première partie de chapitre : l'idée, le départ d'un projet pouvant aussi se trouver en germe dans les premières réalisations, qui sont donc à considérer ici non pas comme programmatiques d'une pratique future, mais comme un terrain fertile, la base d'un apprentissage, un chantier permettant, peut-être, d'éclairer, rétrospectivement, certains des aspects de l'archive à venir.

On aura également saisi que cette si « thématique » de l'archive se retrouve en jeu, selon notre hypothèse de départ, dans la mise en œuvre même de l'Archivio Graziano Arici, elle serait aussi son « chiffre » : l'archive, mais entendue, cette fois-ci, comme un possible art poétique. Mais, bien plus qu'une mise en abyme convenue et stérile, il faudra comprendre comment, et combien, la puissance d'enregistrement (de la photographie ; de l'archive photographique), et le regard porté sur un événement, en développant une disposition, façonnent et conditionnent une attitude et une réalisation. L'Archivio Graziano Arici serait dès lors à voir dans un mouvement qui irait de la génétique à la poétique, et inversement.

---

[6] Pour reprendre ici une expression employée par Sophie Wahnich, « Faire archives », in Giovanna Zapperi dir., *L'Avenir du passé, Arts contemporains et politiques de l'archive*, Presses universitaires de Rennes/ENSA Bourges, 2016, p. 17-31.

[7] Tiziana Serena, « Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria" », in Francesco Faeta et Giacomo Daniele Fragapane dir., *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza, Atti del convegno,* Noto, Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF)/Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli studi di Messina, p. 28 : « [...] spazio in cui prende corpo la ricerca, si organizza la memoria e si struttura la conoscenza ».

[8] Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*

C'est aussi, en miroir, le mouvement analytique que l'on adoptera ici : l'archive photographique étant le lieu qui tient dans une apparence de mise sous scellés les destins possibles d'une photographie, l'enquête menée en son sein permet de retrouver des origines, de rétablir des réseaux, et des raisons. Présentant tout ensemble, et de manière parfois indistincte, l'œuvre et son brouillard, elle permet d'analyser leurs rapports, de saisir les choix du photographe, de les remettre dans un contexte ; mais l'analyse génétique, permise justement par la consultation archivistique, permet aussi de jeter un éclairage tout autre sur ce qui paraissait fermement établi : s'il n'est évidemment pas question de se livrer à la narration de découvertes réalisées, il est en revanche intéressant de voir comment l'analyse comparée de divers documents s'avère féconde, dans un milieu, photographique, où n'existent à proprement parler ni chefs-d'œuvre, ni brouillons, ni études préparatoires : la « mise en archive », selon l'expression de Michel de Certeau, amplifiant alors, peut-être, un état de fermentation et d'étrange réversibilité (une possible ré-vision) de tout ce qui s'y trouve compris. L'archive, entendue comme un réservoir, ce serait alors peut-être d'abord cela : une forme destinée à contenir la révolution, l'implosion, le désordre. À donner un sens, par provision. Elle serait à comprendre, à tout le moins, comme gisement de sens possibles, mais aussi comme une forme en mouvement permanent, jamais totalement close sur elle-même, jamais définitivement achevée.

Si l'histoire des débuts de l'Archivio Graziano Arici et la mise en place de son organisation, seront étudiées au préalable, ce sera pour examiner comment la pensée d'une structure et sa réalisation photographique ont été, pour Graziano Arici, dès le départ, solidaires. Ainsi, comment l'auteur a-t-il réussi à donner une forme et un but à la réunion de ses travaux, comment a-t-il réussi à assimiler des éléments extérieurs à sa propre production ? Comment s'est décidé, s'est dessiné l'ensemble à venir ?

L'on pourrait avancer, sans trop se risquer, que la « forme-archive[9] » semble être, d'abord, une tentative de lutte contre l'oubli, un adjuvant de la mémoire, un support ; mais ce qui nous intéressera, dans la question de l'archive, et particulièrement de l'archive photographique, sera la manière dont la mémoire est recomposée, travaillée, formée ; comment, dans ce qu'elle contient et dans ce qu'elle retient, l'archive déborde, et comment, enfin, elle tente de maîtriser son propre contenu, son propre excès.

[9] C'est Catherine Perret qui utilise ce mot composé pour décrire, notamment, l'apparition dans l'art contemporain d'œuvres présentant l'élaboration d'une mémoire, et pouvant se traduire en « forme-tableau » ou en « forme-archive ». Voir « Politique de l'archive et rhétorique des images », *Critique* n° 759-760, 2010, p. 694-706.

Et ce regard porté sur la manière d'organiser des photographies ou de réaliser, par exemple, une indexation, d'opérer des croisements et des regroupements entre des images, de créer des catégories, pourra aussi nous mener à comprendre comment se joue une autre « forme-archive », forme de liste, ou d'inscription listée, à l'intérieur de l'archive, et ce, sur une modalité cette fois moins thématique que filiale. Une généalogie, une formule généalogique travaille l'Archivio Graziano Arici ; il n'est que de suivre, entre autres pistes, le fil des portraits d'artistes, pour s'apercevoir qu'une de ses structures majeures obéirait à ce qu'on pourrait nommer une esthétique de « filiation » (l'on retrouve, au gré de la consultation des divers fonds, le jeu des modèles : des pairs photographes ou des pères, des amis, des parents...). Poursuivre un travail commencé parfois plusieurs générations auparavant, le « porter en avant[10] » (*portare avanti*), ou s'y retrouver, c'est poursuivre une ligne, et tenter, au passage, d'y inscrire son propre nom.

Cette première partie est, dans tous les sens du terme, une exposition, explorant à la fois la naissance de l'objet qu'elle présente, et pensant la possibilité de sa construction en sujet d'analyse : l'exposition a pour but d'analyser l'archive en la décrivant, mais cherche aussi à comprendre de quelle manière elle se constitue et se détermine, en tentant de l'observer prise dans cette même problématique d'une nécessaire « exposition » (stratégie de visibilité, d'accès...). Toute forme de présentation est, déjà, le commencement d'une mise en intrigue du sujet ainsi amené.

Il s'agit, pour finir, de présenter une vue à la fois récapitulative et prospective de l'Archivio Graziano Arici. Voir l'évolution de cette archive dans le temps, selon une perspective, certes, parfois cavalière, mais surtout observer la manière dont les réalisations successives du photographe, ou celles ayant eu lieu de façon parallèle, ont permis d'orienter la forme que prendrait (qu'était en train de prendre) cette archive. Comprendre, aussi, dans ses différents passages, ses avatars (papier, numérique, etc.), sa construction et son inscription dans le temps. Et voir dans ce passage un mouvement, mais aussi une migration, une élaboration continues.

[10] Pour faire ici, délibérément, un calque français de l'expression italienne *portare avanti*, c'est-à-dire continuer à mener quelque chose, persévérer, projeter un dessein dans le temps (de l'action) : se diriger. C'est d'ailleurs ce que désigne aussi la racine *Αρχ-* : une ligne tracée, une direction prise.

A. FORMATIONS

Si l'on peut se livrer, dans un premier temps, à une « genèse du je[11] », en retraçant les débuts, l'entrée en photographie de Graziano Arici, ce ne le sera que pour, ensuite, mieux pouvoir tenter de comprendre ou d'éclairer certaines orientations prises par le photographe, et doubler la recherche d'une « formulation génétique » de l'œuvre par un récit[12] des débuts photographiques de l'auteur. En un certain sens, la formation esthétique du photographe n'est, assurément, pas étrangère à sa décision de constituer une archive photographique (pour partie) artistique : ce que l'on pourra analyser plus tard comme une ambition encyclopédique à l'œuvre (et que l'on pourrait provisoirement résumer par la formule suivante : donner un visage à l'art contemporain, et former la mémoire en images d'un territoire, d'une ville, Venise) trouve aussi son origine dans l'éducation d'un regard et la constitution d'une trajectoire singulière. C'est encore une histoire de formation, et même de formations doubles, prises dans un même mouvement, à retrouver, dans la naissance de l'Archivio Graziano Arici et les apparitions, à la fois concurrentes et complémentaires, des travaux de commande et du travail personnel : comme si ces deux pans de l'archive se constituaient ensemble, l'un par l'autre, et souvent, aussi, l'un contre l'autre.

La participation du photographe à des agences lui permet de constituer une réserve d'images, lesquelles viennent à la fois servir les intérêts de possibles clients et, en archive courante, ceux du photographe, tout en lui permettant d'augmenter, au fur et à mesure de sacarrière photographique, une archive personnelle devenue peu à peu historique. L'intégration d'archives, le remploi, l'appropriation et la vie « seconde » des images participent d'un projet plus général encore, celui d'une forme d'archéologie du regard et des usages, qui retrouve, époque après époque, une filiation imageante s'établissant entre des générations de photographes. La poursuite et la prolongation d'un regard est créée de toutes pièces, ou plutôt, « sur pièces » : l'on assiste à la naissance d'une archive, mais aussi à celle d'un auteur démultiplié, qui, dans ses photographies et dans la pratique hybridée de sa propre archive, entre anticipation et rétrospection, explore les possibilités d'un exercice qui mêle production et récupération.

[11] Pour reprendre ici le titre d'un ouvrage de Philippe Artières, *Genèses du « je »*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
[12] Les éléments biographiques ici présentés ont été recueillis lors d'entretiens avec le photographe ; une partie de ces entretiens sera imprimée, à laquelle seront joints d'autres entretiens avec des photographes italiens (Italo Zannier, Mirko Toniolo, Mark E. Smith, Lorenzo Morucchio, Marcello Mencarini).

1. AUX COMMENCEMENTS : PLUSIEURS VOIES

L'itinéraire du photographe, brièvement retracé, permet de comprendre comment une carrière s'est trouvée embrassée, comment s'est joué le choix d'un métier : sans vouloir expliquer l'œuvre par la biographie (ou l'inverse) ni multiplier les anecdotes, il s'agit d'esquisser une « entrée en photographie », d'autant plus intéressante à examiner qu'elle semble à la fois obéir et contrevenir aux lois de la vocation ; il s'agit, enfin, de donner l'idée d'un contexte, tout à la fois celui du photographe avec en filigrane celui d'une famille, mais aussi celui d'une génération, d'une époque, d'un pays.

Les débuts du photographe sont aussi ceux du projet qui voit naître l'ambition de l'archiviste[13] : les deux figures forment ainsi, pour Graziano Arici, une entité indissociable[14]. Tôt formée, l'idée d'une archive photographique qui documenterait la vie artistique contemporaine, et, parallèlement, l'évolution de la ville de Venise, oriente à la fois le choix des travaux menés, des commandes acceptées et des travaux personnels. Pourtant, ces deux pratiques semblent être maintenues séparées, l'une constituant la récréation (ou la re-création ?) de l'autre. Le travail alimentaire, les réponses aux commandes, formeraient le cœur de l'archive ou même sa totalité[15], tandis que les travaux personnels n'en seraient que le contour ou même le dehors absolu. Comment penser ces voies parallèles ? Comment comprendre ce jeu, ou cette forme de hors-jeu, que seraient ces travaux personnels, *a priori* affranchis de tout but, ou toute visée commerciale ? Ne pourraient-ils pas permettre une lecture renouvelée du reste des travaux ? La distinction entre travaux de commande et réalisations personnelles pourrait s'avérer être un point d'entrée (et de tension) dans l'examen de l'Archivio Graziano Arici, archive aux deux visages, prise et développée dans l'urgence et l'empêchement de leur expression, de leur révélation simultanée.

---

[13] Archiver est une manière de tenir compte et consignation des temps présents (en vue des temps futurs), que Graziano Arici (comme il le rappelle lui-même souvent) adopte tôt, dès ses premières années d'études universitaires : cette disposition à l'enregistrement historique du temps présentement vécu formerait-elle, entre exercice de l'esprit de synthèse et d'analyse, une esthétique de la réception critique ?

[14] Les figures, complémentaires et synchrones, du photographe et de l'archiviste ne répondent pas à la division du travail photographique établie par le photographe dans l'archive ; entre le photographe et l'archiviste, on assiste à une formulation (et une formation) unanime de l'archive, tandis que le travail alimentaire et le travail personnel semblent s'opposer l'un à l'autre, en répondant pourtant, chacun à leur manière, aux exigences d'un photographe-archiviste...

[15] Il est intéressant de noter que Graziano Arici trace une limite, imaginaire, qui séparerait les travaux de commande et les recherches personnelles : ainsi, lorsqu'il évoque « [s]on archive » pour désigner les services photographiques, c'est pour mieux y opposer, implicitement ou explicitement, « [s]es travaux personnels », qui constitueraient, eux, une sorte d'extérieur à l'archive. « Mon archive, c'est mon travail alimentaire ; mon travail perso, c'est mon expression », comme le résume Graziano Arici, soucieux de clarifier une fois pour toutes cette distinction (qui devient une différence de nature) dans l'esprit de son interlocuteur, entre ces deux genres de productions photographiques. (Entretien du 9 avril 2017, non retranscrit.)

a. Itinéraires

Un bref aperçu du contexte familial, de l'enfance, de l'adolescence de Graziano Arici permettra ensuite d'aborder, suivant un fil à la fois logique et topographique, l'installation du photographe à Venise, et ses débuts de « reporter photographe ». Graziano Arici est né à Venise dans l'après-guerre, le 13 avril 1949 (ses parents sont d'origine modeste[16] : Alessandro Arici[17] est croupier au casino de Venise, et Irma Zago[18] est, après la naissance de son enfant, mère au foyer). La présence de la famille Arici à Venise remonte à près de quatre siècles ; des recherches généalogiques[19] menées dans les archives de la ville par le comte Girolamo dans les années quatre-vingt-dix, sont remontées jusqu'à la première mention du patronyme « Arici », famille *nobile,* au XVIe siècle. C'est cet ancrage séculaire dans un terrain particulier, une petite ville, que fait souvent valoir Graziano Arici, d'abord comme preuve de l'expérience, de la sensation d'un lieu qu'il connaît « jusque dans l'humidité des pierres[20] » : mais c'est aussi à cette même généalogie qu'il peut, à l'occasion, tourner le dos, comme s'il s'agissait d'un héritage trop encombrant à soutenir et duquel il s'agirait, à présent, de se débarrasser.

[16] Comme le rappelle encore Graziano Arici, en 1928, son père, Sandro Arici, est exonéré du paiement du timbre d'inscription à la Marine, pour cause de « pauvreté manifeste ».

[17] Alessandro Arici (1912-1967), fils de gondolier.

[18] Irma Zago Arici (1917-2003), fille de marchands de fruits et légumes. À la mort de son père, Irma est embauchée comme ouvrière dans une fabrique de tesselles pour mosaïques. Contrairement au père de Graziano Arici, qui a quitté la scolarité à l'école primaire, elle est restée scolarisée jusqu'au début de l'adolescence.

[19] D'autres investigations ont aussi permis de rétablir la graphie correcte du nom de famille. Par suite d'une erreur de transcription (datant des années vingt), il avait en effet longtemps été écrit *Aricci*, avec deux *c* ; l'enquête menée en 1961 par Sandro Arici permet de rétablir l'orthographe d'origine, *Arici*. Cette élision d'une consonne, qui transforme son redoublement en apparition unique, provoque aussi le déplacement de l'accent tonique (et, de fait, la manière même de prononcer le nom : Arici ne se prononce plus A'ricci mais 'Arici, avec l'attaque du nom par une tonique : assez peu fréquente en italien, cette position de l'accent sur la première syllabe du patronyme est aussi le discret indice de l'origine étrangère du nom de famille : *arici* signifie « apiculteur », en turc. D'autres recherches engagées par Graziano Arici sur ce nom, avec l'aide d'une linguiste, donneront les pistes d'un voyage du patronyme depuis la Turquie jusqu'en Espagne et au Portugal, suivant peut-être ensuite la route de juifs marranes, jusqu'en Vénétie. Le récit d'une filiation est aussi celui d'une itinérance, reconstituée : la recherche d'un sens et d'une origine peut ainsi se muer en enquête géographique et archéologique...

[20] Voir Monica Cillario, « Graziano Arici e la sua fuga da Venezia », mars 2016. En ligne : <http://www.osservatoriodigitale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1073:graziano-arici-e-la-sua-fuga-da-venezia&catid=33:osservatrice&Itemid=23%20%3E> (consulté le 11 avril 2016) : « Ti stavo dicendo : io di Venezia sento le pietre, sento l'umido, vedo le cose che ai turisti sfuggono, conosco davvero ogni singolo angolo, ogni anfratto, tutto. » (« Je te disais que de Venise, j'ai jusqu'à la sensation des pierres, j'en ressens l'humidité, je vois les choses qui échappent aux touristes, je connais par cœur chaque recoin, chaque repli, tout ».) On n'est pas loin de l'amoureuse fréquentation de Venise par John Ruskin, lequel note « [...] it became necessary for me to examine not only every one of the older palaces, stone by stone, but every fragment throughout the city which afforded any clue to the formation of its style ». Voir *The Stones of Venice,* 1851-1853.

C’est de ce rapport contrarié, ambivalent, à la fois familier et déçu, intime et distant, amoureux et rageur, que semblent se nourrir la plupart des séries ou des services photographiques de Graziano Arici : moins une élégie adressée à un lieu disparu que constat, implacable et inlassablement dressé, d’un état des choses sans retour possible.

À l’époque de la naissance de Graziano Arici, qui est fils unique, la famille habite aux Fondamenta Nuove, où elle loue un petit appartement donnant sur cour, en rez-de-chaussée d’une maison. Cet appartement est celui que la grand-mère paternelle de Graziano, Maria Menegon, occupait déjà, avant leur venue, en location. À l'installation du jeune ménage, elle occupe une pièce sur les deux que compte l’habitation. Le couple et leur enfant se partagent l’autre pièce. La famille déménage quelques années plus tard, en 1954, pour le quartier de Cannaregio, à la Calle degli Ormesini, et devient propriétaire d’un appartement au premier étage d’une petite copropriété. Graziano Arici restera durant cinq ans à l'école primaire, la Scuola Diedo, toujours dans Cannaregio.

Après avoir, dans son enfance et au début de l’adolescence, été un temps attiré par la biologie, Graziano Arici transforme le cagibi attenant à l'appartement en chambre noire. Ce qui avait été un temps le lieu d’expériences, d’observations scientifiques, deviendra donc le premier de ses studios photographiques. Graziano Arici remporte, entre l’âge de douze et quinze ans, plusieurs concours photographiques. Le père de Graziano Arici est assurément pour une grande part dans l’inclination de l’adolescent pour la photographie et l’art ; s’il a quitté très tôt l'école, Sandro Arici s’est formé par ses lectures, sa fréquentation des musées. Il s’est ainsi forgé une vaste culture artistique et littéraire, et partage ses goûts et ses loisirs avec son fils. Il l’emmène chaque semaine voir des expositions, dans des musées et des galeries (où, à l’occasion, il achète des œuvres[21]), et, ensemble, ils fréquentent régulièrement la *Galleria dell’Accademia,* et se rendent chaque année aux expositions des diverses *biennali*. Cette éducation du regard, ces visites commentées, les achats ponctuels d’œuvres d’art (Lucio Fontana, Zoran Musič), et ces encouragements à l’imiter (il donne parfois à son fils quelque argent de poche, ce qui lui permet notamment de faire ainsi l’acquisition, à quinze ans, de sérigraphies de Warhol et de Lichtenstein) sont autant d’exemples donnés, qui forment Graziano Arici, et lui permettent d’avoir, très jeune, une forme de vision d’ensemble tenant liés l’écriture et les arts visuels, l’histoire de l’art et la création contemporaine. Cette solide culture artistique, c’est d’abord par l'habitude inculquée d’une fréquentation régulière des musées, et par le goût de lectures variées, qu’il se l’est, tôt, forgée.

[21] Sandro Arici fait notamment l'acquisition, au début des années soixante, d'une toile de Lucio Fontana et d'un pastel de Zoran Musič. Il considérait ces œuvres non seulement comme des objets de délectation esthétique, mais aussi comme un placement avec l’assurance d’un investissement bien fait, qui serait devenu dans le temps profitable pour son fils, si jamais ce dernier, en cas de nécessité, devait chercher à les revendre.

- Sandro Arici (photographié par Graziano Arici) face à une sculpture de Claes Oldenburg à la 32e biennale d'art, Venise, 1964.

Après le collège, et contre l'avis de ses professeurs (qui le voyaient se diriger vers une formation technique : celle d'*idraulico*[22], par exemple), Graziano Arici entre en lycée scientifique[23], au Liceo Benedetti. Élève inégal, doué en lettres et en histoire et mauvais en mathématiques, il part, après les cinq années que dure ce cyle d'études secondaires, poursuivre ses études dans la ville de Trente. Son père meurt en février 1966, alors que Graziano, en terminale, a dix-sept ans ; la nécessité, pour l'adolescent, de s'éloigner de la ville de Venise se fera à partir de ce moment plus vive encore. Après l'épisode d'un voyage scolaire d'une semaine en France[24], en avril 1968, il décide donc de quitter le logement familial et de partir poursuivre ses études dans une autre ville. La faculté de Trente, l'Università di Sociologia est, à l'époque, en termes de rayonnement, d'ébullition et de stimulation intellectuelle, l'équivalent de la faculté de Nanterre : en 1968, elle est le centre du mouvement étudiant italien. Si Graziano Arici en suit les cours régulièrement et se rend aux examens, qu'il réussit, il sort de l'enseignement supérieur, au bout de trois années, sans aucun diplôme. Sa formation s'est faite tout autant à

[22] C'est-à-dire « plombier ». C'est le père de Graziano Arici qui insistera pour que l'orientation dans les études de son fils reste le plus ouverte possible, et puisse ainsi lui assurer, selon ses espérances, un « bon » métier.

[23] *Liceo scientifico*. Après le collège, en Italie, les possibilités d'orientation sont multiples, et plus diversifiées que celles qui existent en France, par exemple. Ainsi, les élèves ont le choix entre le *liceo classico, scientifico, artistico* (le lycée classique, *i.e.* de lettres, scientifique, ou artistique), ou des formations à des métiers.

[24] L'on verra par la suite combien la France, ou une certaine idée de ce pays, est restée un point de référence et un pôle d'attraction majeur pour Graziano Arici. Son père, Sandro, francophile, possédait une vaste bibliothèque qui comprenait nombre d'ouvrages d'auteurs français, que Graziano Arici a ainsi pu fréquenter très tôt, dans ses jeunes années. Le voyage à Paris représentait, pour le père du photographe, une destination idéale et rêvée ; ce voyage, il n'a jamais pu le réaliser, et cette sorte d'« idéal français », c'est son fils Graziano Arici qui en fera l'expérience, en prolongeant ce que son père n'avait pas pu vivre, et en voyant ainsi ce qu'il n'avait pas pu voir, ni vérifier, lui-même.

l'extérieur de l'université, dans des groupements politiques, dans la vie de groupe, dans l'appartement communautaire étudiant de Trente, où il réside plusieurs années.

Après avoir un temps formé le projet de poursuivre des études d'ethnographie à Paris[25], et y avoir aussitôt renoncé, il commence donc à cette période à participer à des activités politiques, de mouvements d'extrême-gauche, et devient le chef du groupe qu'il forme, *Avanguardia Operaia*[26], sur le modèle de celui qui existe à Venise. De retour dans cette ville, il intègre la même formation et devient dirigeant de la section du centre-ville historique et du secteur de Murano. La responsabilité est importante et, pendant plusieurs années, il est un homme politique, de niveau local, salarié. La section dont il a la direction compte plusieurs centaines de personnes.

Entre des allers-retours entre Venise et Trente, entre vie politique et essais de plusieurs « petits boulots », il décide d'entamer les recherches préparatoires de trois thèses[27]. Elles reflètent, dans la variété même de leurs sujets, son engagement politique, ses orientations, ses goûts, mais aussi ses doutes : l'une a pour objet le tournant de la politique du Parti communiste italien lors de l'année 1930 ; l'autre, le changement de l'organisation du travail dans les usines de verre de Murano ; et la dernière enfin, l'utilisation de la photographie dans les sciences sociales. Aucune de ces thèses ne connaîtra son point d'achèvement ; si deux d'entre elles (le PCI en l'année 1930, les ouvriers de Murano et les nouvelles conditions de travail, qu'il étudie entre 1972 et 1975) sont menées jusqu'à un certain degré d'accomplissement, portées par un engagement fort, une fréquentation assidue du terrain (chef politique, Graziano Arici est notamment à la tête de la section de Murano, et côtoie quotidiennement les ouvriers qui travaillent dans les usines du verre) et la poursuite de recherches approfondies (il réunit sur ces trois thèmes une documentation importante, qu'il a, depuis lors, toujours conservée), la troisième est celle qu'il mène le plus loin, sans pour autant la soutenir à l'université.

Il s'agissait, par ces recherches engagées dans des thèmes à la fois variés et connexes suivant les mots de Graziano Arici, d'arriver à « comprendre ce qui se passait ». Car il est bien question, dans ces trois sujets d'étude choisis, de redéfinition des conditions de vie, de travail,

[25] Il a découvert pour la première fois Paris à l'âge de dix-sept ans, en 1968, d'abord à l'occasion d'un voyage scolaire, en avril (la direction de son école lui offre la somme nécessaire pour y participer), puis lors d'un voyage d'un mois, mené cette fois avec un ami, Guido Fuga, en août de la même année : il aura pu, sinon assister aux « événements » de 1968, du moins saisir quelque chose de cette atmosphère de révolte et de contestation, dans ses prémices bouillonnantes et sa retombée. Cette forme de soulèvement expérimentée sur le terrain, bien que vécue dans ses marges, sera aussi une source d'inspiration pour les reportages qu'il mènera, quelques années plus tard : être au cœur de l'actualité (chute du mur de Berlin, guerre de Sarajevo...), documenter une histoire qui se déroule au présent, participera pleinement du sens même de l'archive photographique qu'il construit.

[26] « Avant-garde ouvrière ». Le descendant actuel de cette formation serait *Rifondazione Comunista*.

[27] Des *tesi di laurea*, que l'on réalise en quatrième et cinquième année d'université, et qui sont ce que l'on appellerait aujourd'hui des mémoires de master.

de politique, de frictions, de luttes, d'enjeux de rapports de pouvoir, d'observation d'un terrain, d'une situation historique ou présente et des possibilités d'un changement. Et ces études, même inabouties, portent la marque de l'intérêt que prend Graziano Arici à penser son époque et à réfléchir ou à méditer les raisons de ses propres engagements, et d'un autre côté, très tôt, d'une forme de défiance radicale envers l'université et toute forme d'enseignement académique. Le diplôme, selon ses affirmations, ne « représente rien » pour lui, et ses recherches, dès lors, continueront à se poursuivre, mais sous d'autres formes, et ailleurs.

En désaccord avec le cap pris par sa section, suite à un vote, il décide en 1977, en même temps qu'une quinzaine de ses camarades, de quitter la formation *Avanguardia Operaia,* et d'abandonner, après dix années de carrière, la vie politique. Depuis quelques années déjà, il avait renoncé à son salaire (voulant ainsi se désolidariser de la nouvelle ligne décisionnaire prise par la direction du parti), et commencé d'exercer une série de « petits boulots[28] ». Le retour à Venise marque aussi la reprise de la photographie, qui avait été abandonnée après le lycée et durant la période universitaire ; monter un petit laboratoire, acheter des pellicules, du papier, des produits... La pratique de la photographie représentait alors un luxe qu'étudiant, avec des moyens financiers limités, il ne pouvait plus se permettre. Après le temps de l'université à Trente, il retourne habiter le logement familial, dans le quartier de Cannaregio.

Durant les années 1977-1979, des projets parallèles voient le jour : celui, notamment, de devenir guide pour touristes dans le Sahel[29]. Graziano Arici a, à cette époque, déjà réalisé plusieurs voyages, avec des amis, dans cette zone géographique, et connaît bien le Sud de l'Algérie. Sur le point de commencer ce nouveau métier, et sur le départ pour cette expédition qui devait durer plusieurs mois, en compagnie de camarades[30], il renonce, le jour même du départ de la mission, à les suivre, et décide de retourner à Venise séance tenante. Ce fait, que Graziano Arici se plaît à raconter et à rappeler, en diverses occasions, lors d'entretiens, ne contribue pas pour peu à la sorte de mythologie personnelle qu'il s'est ainsi bâtie à partir de la relecture d'une succession d'événements biographiques choisis ; ainsi ce revirement soudain, preuve d'une capacité de décision dans l'instant et d'une résolution inébranlable, sera pour lui le moment emblématique, l'exemple, d'une conduite à tenir. Prendre rapidement son parti et avancer, quitte, pour cela, à devoir brûler le vaisseau. Comme il aime à le répéter, c'est bien la « maîtrise de son temps » qui pour lui reste le point essentiel. Savoir comment en disposer au

[28] Il a ainsi successivement été *bidello* (concierge) dans une école de musique, facteur, comptable au sein d'une banque, guide pour touristes au Sahara...

[29] Des recherches dans des boîtes disposées dans un des locaux des archives nous ont permis de retrouver des dizaines de bandes de négatifs, qui n'avaient encore fait l'objet d'aucun examen, restés en attente d'être numérisés et indexés.

[30] Le conducteur auquel il se trouvait associé, pour le relayer dans la conduite du camion qui devait aller de Venise à Alger, via Trieste, est son ami Mark Edward Smith, photographe.

mieux, là est, aussi, l'art du photographe. « Tempestif », réactif : il est bien question de savoir (se) décider dans l'instant présent. Et c'est cette rapidité d'exécution qui sera l'un des signes distinctifs de la pratique photographique de Graziano Arici.

L'entrée dans le métier, exercé de façon indépendante, passe aussi par une phase de transition, à la recherche de lieux, d'une habitation, d'un studio. Graziano Arici vit au domicile familial durant dix ans, depuis son retour de Trente en 1978. Il loue un espace, *calle del Azeo*[31] pour y installer son premier bureau, qui est tout à la fois la chambre noire où il développe ses pellicules et réalise ses tirages, bureau et salon. Ce lieu est d'abord le siège d'une coopérative qu'il fonde, avec une petite dizaine de jeunes travailleurs et de photographes amateurs ou tout juste débutants : l'AICoof, l'*Altra Immagine Cooperativa Fotografica*. Le paiement du loyer est réparti entre tous les membres ; le matériel de tirage et de développement, en revanche, appartient à Graziano Arici. Cette première tentative d'un regroupement autour d'intérêts communs ne dure qu'un an, et, après la fin de la coopérative, Graziano finit par rester seul locataire du petit studio, après le départ des autres membres du groupe.

- Cartes de « reporter » puis de journaliste, de Graziano Arici : AICoof (1978), Ordre des journalistes (*Ordine nazionale dei giornalisti,* tessera n° 63665, 1979), Agence Grazia Neri (1979).

[31] C'est-à-dire la « rue du Vinaigre » (*aceto*), en dialecte vénitien.

Il obtient sa carte de presse en septembre 1979 ; en 1982, il emménage dans un grand studio à la Fondamenta della Verona, à proximité du théâtre La Fenice. Ce loft lui est loué par le comte Girolamo Marcello, au rez-de-chaussée de son *palazzo*. C'est son lieu de résidence principal, qu'il aménage à la fois en studio de prises de vue, en laboratoire de développement et en bureau. Bien plus tard, en 2004, et consécutivement à la mort de sa mère en 2002, il quittera ce studio pour retourner dans l'appartement familial, réaménagé, et partiellement transformé en lieu de travail, dans le quartier de Cannaregio, donnant sur le Rio degli Ormesini.

Après avoir connu des changements majeurs dans son travail, entre les années 2000 et 2010, il décide à la fin de l'année 2012 d'emménager de façon définitive à Arles, où il avait acquis[32] en 1999 une petite résidence secondaire. Arles devient son lieu de résidence principal, et Graziano Arici s'inscrit alors auprès de l'AIRE (l'*Associazione degli Italiani all'estero*) comme citoyen italien résidant à l'étranger. Ce déménagement voit le transfert de son matériel, mais le lieu, l'emplacement de son archive reste, lui, tenu secret, « entre » la France et l'Italie. Mais, si le lieu de dépôt n'est pas porté à la connaissance du public, l'archive numérisée, présente en ligne sur son site Internet et sur les réseaux sociaux, s'exporte, s'expose, et se fait, d'elle-même, publicité.

b. Travail alimentaire, travail de création

L'alternative est posée d'entrée de jeu : la page d'accueil du site Internet de Graziano Arici[33] propose deux directions distinctes, entre lesquelles choisir : il y a, d'un côté, « My personal work », et, de l'autre, « My archive ». Entre le travail personnel et l'archive, les productions photographiques sont, dans cette proposition de partition, strictement réparties et catégorisées. Le travail personnel ne ferait-il donc pas partie de l'archive ? Pourquoi cette séparation ménagée entre un aspect que l'on pourrait qualifier, à première vue, de « documentariste », et un autre, d'« artiste » ? Les deux directions, qui renvoient, depuis cette page Internet, vers des sites séparés, permettent de faire le départ entre les réalisations commerciales du photographe et ses travaux « libres ». Cette séparation qui circonscrit et semble couper l'une de l'autre chacune de deux formes de production photographique, est à comprendre aussi comme une mise en regard, une équation, une tentative de mettre au même niveau, sur une même page, les deux types de travaux. Une vidéo (réalisée en 2015 par l'artiste

[32] Grâce à la vente de la toile de Lucio Fontana achetée dans les années soixante par son père ; cette même vente lui permet également d'acquérir une partie du fonds photographique de l'agence Cameraphoto.
[33] Consultable en ligne : <www.grazianoarici.it >

Sébastien Spicher dans le cadre d'une commande lancée par une galerie arlésienne, « L'Atelier du Midi »), placée en bas de ce premier registre, fait office de présentation de l'ensemble de l'œuvre : intitulée *Recycling Graziano*[34], elle propose dans une mise en abyme humoristique, de « recycler » l'archive du photographe : chaque regard porté sur son archive, chaque lecture, subjective, tout ne contribue-t-il pas à en renouveler le sens ? C'est ce à quoi cette présentation apéritive invite à réfléchir, joyeusement.

- Captures d'écrans du site Internet de Graziano Arici : page d'accueil, section « My personal work », section « My Archive ».

[34] Sébastien Spicher (alias *Speecher*), *Recycling Graziano,* film (17'21), 2015.
En ligne : <http://www.grazianoarici.it/>

Cette présentation à double entrée, permettant de parcourir la production du photographe, est déployée selon plusieurs points de vue possibles, en fonction aussi d'un public diversifié. Vitrine sur Internet de l'archive dans son ensemble, elle n'en reste pas moins une formule basée sur un mode binaire, qui a le mérite de donner égale valeur et même proportion, dans l'annonce, à deux productions de taille fort différente ; elle a aussi valeur de manifeste tardif : le portraitiste relègue « aux archives » sa production professionnelle, tandis qu'il met, à même niveau, ses réalisations personnelles, lesquelles n'ont pas, ou peu, fait l'objet d'expositions. Bien plus : l'essentiel de l'archive numérisée (ou de format numérique natif), soit environ deux cent mille fichiers consultables directement sur le site Internet, est porté, représenté par une photographie acquise par Graziano Arici (Ernest Hemingway à la chasse, sur l'île de Torcello, à Venise, en 1948), devenue pour lui emblématique au point de valoir, par métonymie, pour l'archive tout entière. Une vue déléguée, qui se fait aussi porte-voix, porte-vue de ses réalisations propres.

À cette image qui est, doublement, « d'archive », prise dans un temps antérieur à la naissance même de celui qui en a tardivement fait l'acquisition, vient donc s'opposer le travail personnel (une trentaine de séries en quelques milliers de photographies), représenté par une photographie extraite d'une récente série réalisée au Kazakhstan. Deux mondes se retrouvent ainsi affrontés, et, pourtant, se rejoignent : même si à la partie « archive » de l'ensemble de l'archive est assignée une photographie réalisée avant le commencement de la carrière du photographe, et si la photographie choisie pour présenter la section des travaux personnels est de date récente (2016), les deux temporalités semblent se rejoindre, voire échanger leurs époques respectives de prise de vue. Ernest Hemingway, montré dans un contexte et une attitude insolites, semble repris dans le jeu d'une actualité, pris qu'il est dans un cadre resté inchangé, tandis que les deux poseurs d'affiches, photographiés par Graziano Arici avec un smartphone, à travers un filtre augmentant à la fois le contraste et l'effet de vignettage, se voient, eux, replonger dans un temps imprécis, lointain. Ces deux effets, croisés, d'une forme de distance et de proximité (et c'est aussi dans cette intersection dédoublée que se jouent la définition, et l'opposition, de l'aura et de la trace, comme l'analyse Walter Benjamin[35]) contribuent finalement à rendre solidaires, plus qu'à les tenir résolument séparées, les deux productions photographiques. Ernest Hemingway à Torcello, les poseurs d'affiches en pleine steppe, au Kazakhstan : un partage des eaux et, pourtant, une même ligne d'horizon ; ces deux images inédites, affrontées, sont comme sorties de leurs temps respectifs, et, dans cette mise en

[35] Dans sa préface, intitulée « Sauver le passé », Patrick Boucheron rappelle les deux définitions que Walter Benjamin donne de l'aura et de la trace : « Trace et aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. » Voir Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 23.

équivalence flottante, rendues visibles immédiatement, saisies hors de toute consultation de l'archive.

Il s'agirait de suivre le fil de ces sentiers qui bifurquent, et se rejoignent ; l'archive serait un creuset, dans lequel se retrouvent ces deux types de travaux ; comment, cependant, s'est construite cette distinction ? Comment ne pas voir que certains travaux, bien que désignés comme « personnels » par le photographe, viennent commencer ou compléter un projet à l'ambition à la fois personnelle... et (visant une forme) universelle ? Comment ne pas comprendre, également, son entreprise d'archivage du temps présent comme une sorte de commande qu'il se serait d'abord passée à lui-même ? Dans une certaine mesure, chercher à forcer la distinction entre le travail personnel et le processus même de constitution d'une archive professionnelle reviendrait à dévitaliser l'une et l'autre partie. Ce sont justement des pratiques qui, pour cloisonnées qu'elles puissent paraître, sont tenues de concert. Les travaux alimentaires, même s'ils laissent peu de temps au photographe pour d'autres formes de réalisation, peuvent être vus, pour certains d'entre eux, comme les bases d'une réflexion « alimentant » la production d'un travail personnel. Graziano Arici réalise ses premières commandes à la fin de l'année 1978 : ce sont, en tout premier lieu, des reportages pour le journal quotidien *Il Diario di Venezia,* accomplis dans des conditions précaires : le tout nouveau photographe est sans formation, et ne dispose que d'un équipement rudimentaire, avec lequel il ne peut pas, par exemple, faire des prises de vue nocturnes. Tandis que paraissent les premières publications des reportages photographiques, le travail personnel évolue, lui aussi, rapidement, au tournant de la fin des années 1970 et du début des années quatre-vingt : partant d'une production encore erratique, faite de photographies isolées, il aboutit à la conception et à la formation de séries. Les séries photographiques « Caarnival » (1979), « Venetians » (1990) et les centaines de Polaroids contrecollés sur carton (milieu des années 1980) en témoignent : après des pièces uniques (ou, plutôt : singulières, isolées, paratactiques...), c'est une pensée structurée, systématique qui voit le jour, formée comme le pendant d'une archive professionnelle en progrès. Même si un lien d'enesemble pourrait être trouvé, dans les prémices d'un corpus en cours de constitution (et d'un projet global en cours de conceptualisation), les deux voies commencent à se dessiner.

Ce sont donc des chemins, voire des vies, parallèles qui sont tôt tracés : d'un côté, ce qui ressortit à un travail de commande, et, de l'autre, débordant, mais entrant dans le jeu des planches-contacts, explorant les marges de manœuvre ménagées dès le départ, l'affirmation d'une pratique plus personnelle : la naissance de séries, que relient au reste de l'archive ces moments de prise de vue d'entre-deux que sont les portraits, une chronique tenue au jour le jour de la vie vénitienne, des essais de composition, des paysages, des autoportraits. Cette « liberté

conditionnelle », imposée par le rythme soutenu des services photographiques, ne l'est, à l'examen des planches-contacts en noir et blanc, pas tant que cela : ce qui est pris à la sauvette, sauvé du temps consacré au travail alimentaire, ira également, mais diversement, augmenter l'archive : les reportages, la chronique de la ville, et les essais, une chronique plus intimiste, tenue en marge et en regard du reste du travail, qui sera, elle aussi, la matière d'une élaboration à venir. Le projet d'une archive photographique s'ébauche, dès les premières commandes réalisées : le processus de constitution d'une base de données commence, au fur et à mesure que rentrent de nouvelles photographies, qui seront dès lors d'une utilité dédoublée : le reportage permet de répondre à une commande donnée, mais il reste aussi le plus souvent propriété du photographe, intégré dans son archive, et permet ainsi sa progressive augmentation. Danse, théâtre et portraits d'artistes : ce sont les premiers reportages choisis par Graziano Arici, et qui donnent aussi le ton de la thésaurisation photographique en cours.

Graziano Arici, après un concours de recrutement qu'il a lui-même suscité, devient photographe de la Fenice en 1980, et y travaille en association avec Mark Edward Smith. Le fonctionnement du binôme, par roulement (ou « en alternance »), leur permet ainsi d'assurer une présence, un suivi continu des spectacles, des chorégraphies, des opéras montés et des orchestres invités[36]. Mark Edward Smith est, par ailleurs, le photographe officiel de la Biennale, durant les années quatre-vingt[37]. Après l'incendie de la Fenice, en 1996, le duo de photographes se sépare, et seul Graziano Arici reste pour assurer le service photographique de l'opéra. Entre les années 1980 et 2000, il reçoit de nombreuses commandes à long terme d'institutions, parmi lesquelles, outre le Gran Teatro La Fenice, figurent notamment la mairie de Venise, l'entreprise de construction et de restauration Consorzio Venezia Nuova. Chargé de réaliser des prises de vue de l'ensemble des travaux archéologiques en cours dans la ville de Venise et dans la lagune, de faire des survols aériens des chantiers, mais aussi, par ailleurs, de répondre à des commandes, ponctuelles de reportage ou de portraits le photographe voit son archive peu à peu se diversifier, se spécialiser et s'augmenter.

Dans ces pratiques variées, reste une même destination, pour toutes les photographies : l'Archivio Graziano Arici, qui est aussi le lieu à partir duquel elles sont pensées. L'alternative posée entre travail personnel et travail de commande va, selon les séries photographiques, en se ramifiant : la complexité de leurs liens se résout parfois, se divise et se tresse : les productions « alimentaires » et les travaux personnels concourent à créer, à parts inégales, une archive de photographe que nourrit une ambition artistique et patrimoniale. Le regard sur Venise et ses

[36] Appelé quatre ou cinq fois par mois, à chaque nouvel opéra produit ou nouvelle formation orchestrale arrivée, le photographe gagnait environ trois mille euros mensuels.
[37] Période après laquelle il n'y a plus eu de photographe officiel chargé de couvrir l'ensemble de la Biennale.

habitants s'exerce, tout au long de la carrière du photographe, dans ses reportages comme dans ses séries personnelles. Prise comme une scène à ciel ouvert, la ville se donne en spectacle : c'est de cette exhibition forcée et permanente que traite Graziano Arici dans une de ses premières séries en noir et blanc, « Caarnival ».

c. Vers un « néoréalisme magique »...

L'une des premières séries photographiques, datant de 1979, présente, dans une vision ironique et spéculaire (à la fois rétrospective et programmatique), des participants du carnaval de Venise grimés et tous armés d'un appareil photographique : la scène et sa fabrique, les photographes photographiés. Il s'est agi pour Graziano Arici de voir, à nouveaux frais, la tradition du Carnaval (tradition reprise, ou plutôt récupérée avec profit, par la mairie de la ville à la fin des années 70, afin d'assurer une plus forte fréquentation touristique de la ville durant les temps morts de l'hiver) ; la vision est âpre, à rebours de l'enchantement, de l'étourdissement et du caractère léger, chamarré, coloré de l'événement ; le carnaval se retrouve plongé dans une noirceur presque insolite, transformé en une sorte de défilé macabre, une danse des morts. Cette série photographique est une litanie de portraits, où tous les personnages, pris en contre-plongée, fixent le photographe avec leur appareil de prise de vue. Ces formes de *memento mori*, avec figuration de l'instrument menaçant, peuvent faire songer au « Rêve d'un curieux[38] », envoi poétique de Baudelaire à Nadar, transcription des impressions et des réflexions nées de l'expérience de la réalisation de son portrait : un couperet, indolore, est tombé – sans que rien, de cette section de temps détachée, n'ait trouvé à être révélé.

L'on retrouve[39], dans le titre donné à la série, une lettre en trop : le carnaval (de *carne levare,* « enlève-chair » une période de levée de l'interdit, une sortie permise de l'interdiction de manger de la viande : on peut de nouveau « faire-gras ») devient, de manière doublement étrange, et troublante, « Caarnival ». Depuis le titre même, ces deux voyelles jumelles semblent,

[38] Charles Baudelaire, « Le Rêve d'un curieux », in *Les Fleurs du mal*, 1856. Voir également l'analyse qu'en fait Jérôme Thélot, « "Le Rêve d'un curieux" », *Études photographiques* n°6, mai 1999. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/186> (consulté le 12 novembre 2011). Dans cet article est également rappelée l'existence d'une caricature du dessinateur et ami de Nadar, Marcelin (parue dans le *Journal amusant* de 1856), laquelle représente une famille de croque-morts grimée en entreprise pseudo-photographique, avec pour titre : « Au Caveau de famille. Photographie artistique. »

[39] L'on peut ainsi se rappeler cette lettre surnuméraire longtemps restée dans le patronyme du photographe : une histoire de lettre ôtée. À l'élision d'un caractère « en trop », visant à rétablir la correction orthographique d'un nom, succède, ici, l'ajout d'un caractère « en plus », qui permet de dé-familiariser un mot, de le rendre, à la fois déguisé et dépaysé, à toute son étrangeté.

à l'intérieur du néologisme monstrueux créé, fixer le déchiffreur de leur paire d'yeux, et tendre, dans un même mouvement concerté, leurs mâchoires crochetées et rieuses. Ce digramme, ou cette fausse diphtongue, est l'indice qui à lui seul, dans le titre donné à la série, suffit à en exprimer par avance le caractère dissonant. Le regard fixe, plongeant dans le viseur, les personnages photographiés ont une mine (faussement, exagérément) grave. Leur sérieux, parfois troublé par une moue amusée ou sceptique, tranche avec le contexte festif, et semble, dans la pleine trivialité révélée du procédé, par contraste, accentuer l'horreur banale de leurs déguisements, en en favorisant la pleine révélation. La décadence d'une ville qui n'en finit pas de mourir est prise au pied de la lettre par le photographe, qui se contente de recueillir les clichés composés par les morts-vivants qui défilent, benoîtement sarcastiques, sans plus aucun rêve de grandeur pour les soutenir. Le caractère doublement factice de ces réjouissances carnavalesques saute aux yeux : le carnaval est le lieu d'un renversement des valeurs, mais aussi d'une confusion des rôles et des registres : certains de ces photographes travestis, à leur tour photographiés, sont, selon le cliché qu'ils semblent habiter, autant de figures d'une mort immortalisée.

- Extraits de la série « Caarnival », 1979. ***Note** : dans la mesure où les photographies reproduites sont extraites de l'archive numérisée, aucune précision quant au format ne sera indiquée en légende.*

Appareils photographiques brandis en premier plan, mains tendues, tout se passe comme si l'idée reçue d'une photographie mortifère (et du cadre d'une ville thanatophore) semblait rejouée, et, à la lettre, incarnée. Graziano Arici, en choisissant ses modèles et en leur proposant une pose simple – rester face à l'objectif, présenter son appareil –, réussit, avec une apparente économie de moyens (l'on pourrait aussi bien parler d'une idée de potache, dont les résultats auraient dépassé ce qu'elle pouvait laisser présager : il s'agit, ni plus ni moins, du jeu de l'arroseur arrosé), à retourner le décor, à montrer, dans ce moment de bascule (où le modèle est tout à la fois vu, voyant et voyeur), la scène et ses coulisses, le décor et son artificialité.

Si cette série tient son unité, de fait, de l'appareil photographique, qui est le dénominateur commun de tous ses portraits, elle mime, aussi, la noirceur de la plupart des déguisements, en forçant le ton, en surjouant l'endeuillement farcesque ; les personnages, portraiturés en contre-plongée, sont aussi pris, pour une grande partie d'entre eux, à contre-jour : tirées avec un fort contraste, les photographies accusent et amplifient, exagèrent une atmosphère lugubre. Le travail du dosage de la lumière au tirage, sous agrandisseur, reste nettement visible (pour le tireur, il s'agit tout à la fois de contrecarrer, autant que faire se peut, le contre-jour, tout en augmentant le contraste de l'ensemble, pour rejoindre la tonalité d'ensemble voulue : essayer d'éclairer les visages, de les déboucher du décor, implique d'augmenter le contraste, mais aussi de rajouter, par endroits, un temps d'exposition supplémentaire), gardant la marque des opérations successives de masquage. La clarté du ciel est corrigée, sa lumière, trop crue au départ, est progressivement bouchée. L'effet de nuée noire qui (sur)plombe les personnages, dans une recherche d'un vignettage qui semble retomber en nuage de cendre sur les protagonistes de cette farce macabre, concourt, dans un mouvement qui vient s'opposer à l'effet de contre-plongée, à recentrer l'attention sur ceux-ci, à les entourer de matière crépusculaire, à les nimber d'une chape plombée.

Le face-à-face, la confrontation sont accusés par les personnages qui jouent le jeu – à la fois le leur, et celui que leur demande de refaire à nouveau le photographe – dans une percée de la fiction. C'est à la fois un règlement de comptes imagé (des portraits luttant contre le devenir-cliché d'une ville...) visant le Carnaval, devenu un folklore parasite et anachronique (il s'agirait alors d'une série photographique parodique, d'un « chant à côté », grinçant et faux, placé au cœur d'un modèle premier, lui-même lieu d'inversion des valeurs...) et l'entrée, singulière (le point d'échappée trouvé pour résister à la reconduction d'images-clichés) qui permet au photographe de se servir des instruments de la farce pour en tirer une série ambivalente, oscillant entre le grotesque, le pamphlet et une forme de gravité.

Serait-ce aussi un avertissement, en forme d'autoportrait délégué, sous l'espèce du peuple des photographes, que s'adresse à lui-même le photographe ? Dénominateur commun de cette

famille monstrueuse, de cette parade à l'aura négative, l'appareil photo, à la présence presque incongrue, tranche sur le reste du costume ; et, en dérogeant à la règle d'une allure homogène, cette prothèse (ce « petit a » supplémentaire, ajouté au programme d'un mot, devenu, alors que le motif s'éclaire, « *objet petit a*[40] ») est comme un coup de canif dans le pacte tacite d'une fiction maintenue entre les participants du carnaval, mais se révèle aussi le moyen d'une projection, d'une relation complice, qui permet au modèle et à son éphémère portraitiste de se reconnaître, l'un (dans) l'autre, dans cette pochade sérieuse. La mascarade se retourne à nouveau, et s'abîme alors dans une forme réflexive. Démonstration de la « logique des masques » en images :

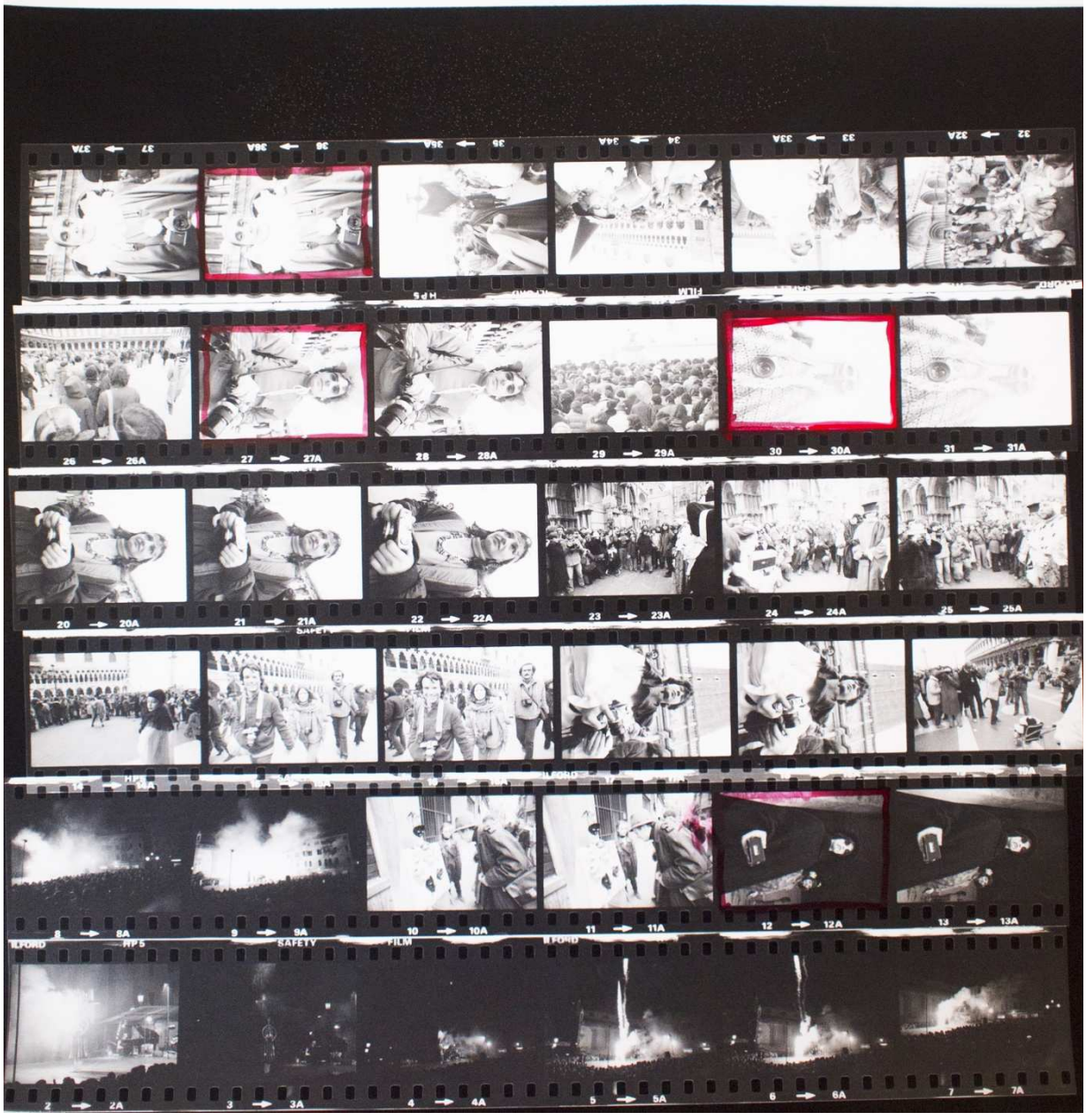
> Dans le régime des masques ne subsistent ni restes, ni exclusion, ni extériorité : tout est dans le même temps différent et identique, la vie est la mort et la mort est la vie, car la différence est aussi radicale que l'identité par une ambiguïté constitutive où tout se montre pour se cacher et tout se cache pour se montrer : la vie devient un théâtre, le réel une scène, le temps se dissout en aventure[41].

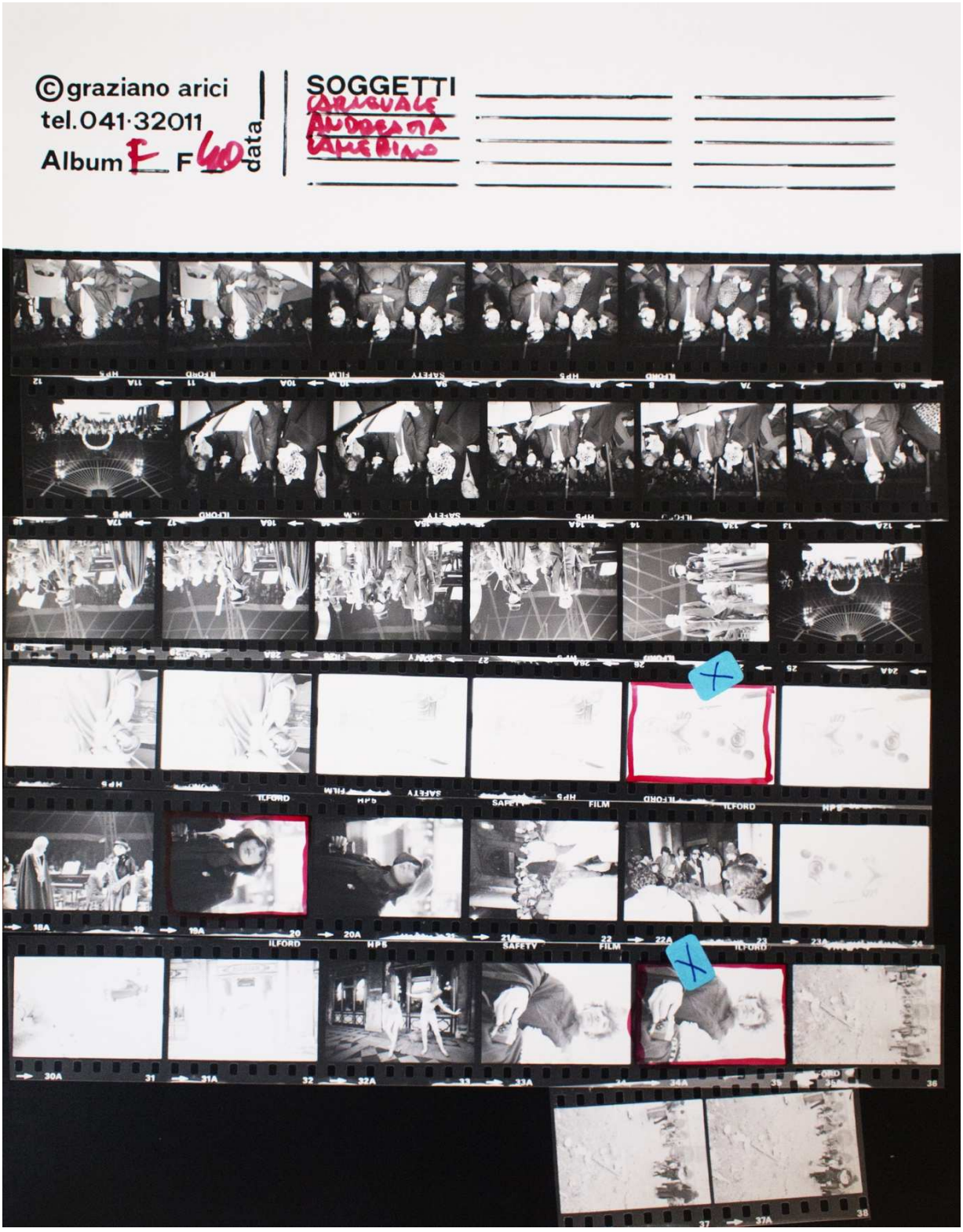
À l'examen des planches-contacts, on s'aperçoit que cette série a été décidée sur place, et exécutée rapidement, une fois le protocole de la pose et de la posture trouvé : l'entièreté de la série se trouve ainsi concentrée sur trois planches. L'unité de lieu, que l'on devinait déjà à l'observation des rares apparitions de l'arrière-plan (le campanile de la place Saint-Marc, la porte de l'Horloge, les *Procuratie vecchie e nuove*) est aussi une unité (relative) de temps et d'action, dont rend compte la succession très rapprochée des vues. Si l'on peut noter qu'ainsi, d'emblée, l'essentiel de la série se décide et se réalise, séance tenante, dans un laps de temps bref, on peut aussi comprendre (en mettant en regard ces trois planches et la sélection finale, présentée sur le site Internet du photographe) que cette première série naît et s'achève sur les lieux mêmes, et que cette logique d'un prélèvement, à l'intérieur d'un événement, de modèles, ne donne ensuite lieu à aucune variation ultérieure susceptible de compléter l'ensemble commencé. Cette série, imaginée « sur-le-champ », est rapidement menée : à la rapidité de la décision, prise *in situ*, s'adjoint une exécution brève, enlevée en deux pellicules et demie. Walter Benjamin note qu'« une pression du doigt suffit à conserver l'événement pour un temps illimité. L'appareil confère à l'instant une sorte de choc posthume[42] ».

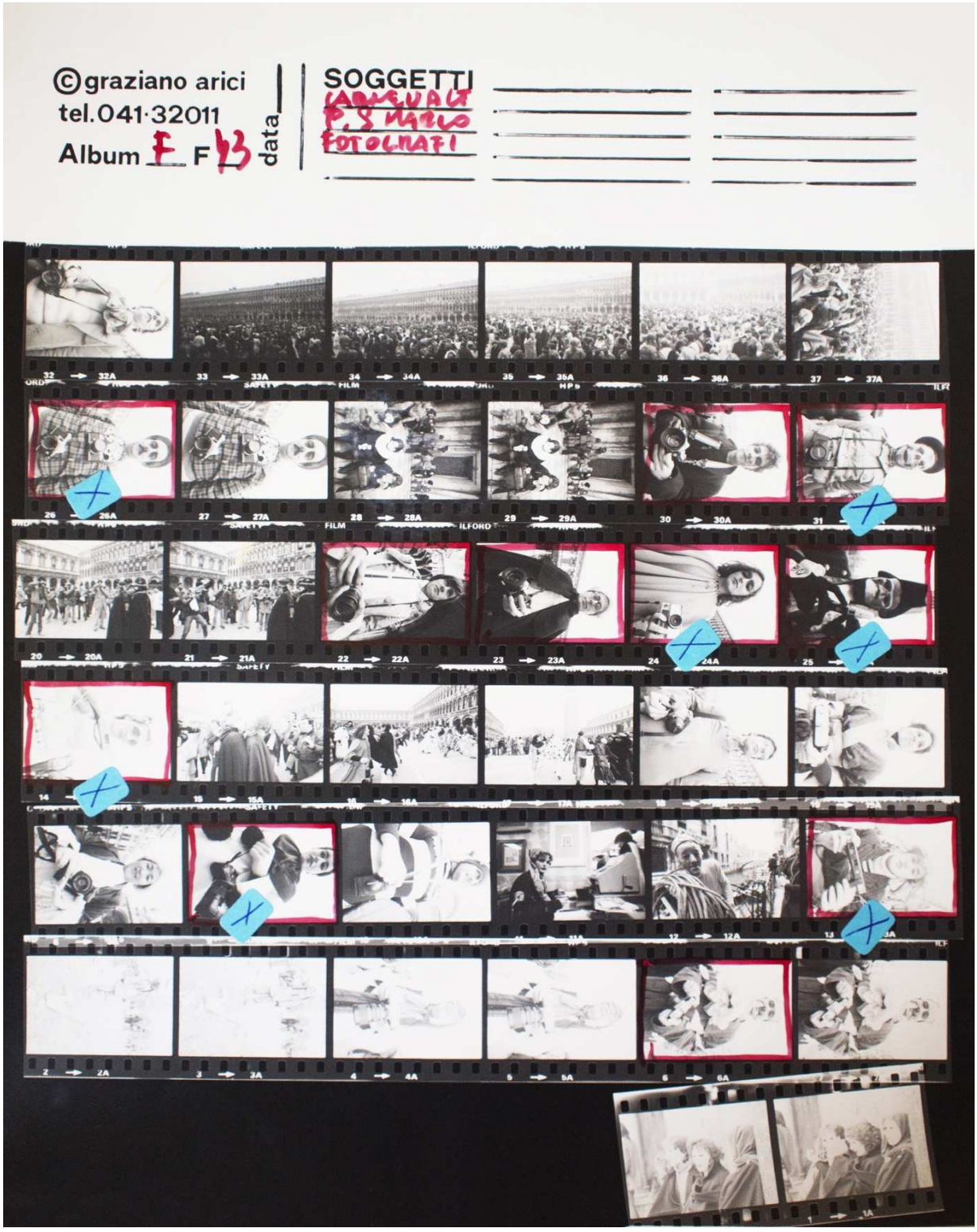
[40] Jacques Lacan, dans sa conférence du 11 mars 1964, évoque le regard comme « objet petit *a* ».
[41] Alessandro Fontana, « La vérité des masques », *in* Alessandro Fontana et Giuseppe Saro dir., *Venise 1297-1797. La République des castors,* Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay-Saint-Cloud, 1997, p. 237.
[42] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1984, p. 179.

©graziano arici
tel.041·32011
Album F 38 data

SOGGETTI
ANIMALI
FOTOMAFI




©graziano arici
tel.041·32011
Album F F 40 data
SOGGETTI
CARNEVALE
ANDREATTA
VALENTINO



- Planches-contacts F 38, F 40, F 43, 1979.

Sans que l'on puisse affirmer avec certitude que l'ordre de classement numérique indiqué sur chacune des planches-contacts reflète exactement celui de l'utilisation réelle des pellicules (le développement des rouleaux se faisant par ensembles, il est fort probable que les planches F 38, F 40 et F 43, séparées les unes des autres, dans leur classement, par des planches-contacts qui concernent de tout autres sujets, ne renvoient qu'à une ou deux séances de prises de vue), il reste plausible que ces vues aient été réalisées en un ou deux jours. Elles sont bornées, pour une des pellicules, par des prises de vues nocturnes (feu d'artifice), et, pour l'autre, par divers reportages (la rencontre d'un homme politique à Venise, le ministre du Budget, Beniamino Andreatta, l'architecte Ugo Camerino). Ces planches-contacts donnent une idée relativement fidèle de ce qu'est, dans son ensemble, l'archive d'un photographe, « mêl[a]nt étroitement ces deux aspects : travaux alimentaires et recherches plus poussées, [où] les prises de vue littérales voisinent avec des images poétiques[43] ». Plus encore, l'observation de ces planches-contacts[44] permet de voir comment la naissance de l'idée d'une série a, à la fois, lieu pendant le temps libre[45] (c'est-à-dire celui que laissent comprendre, et voir, en creux, les séquences photographiques qui sont dévolues au service journalistique) et en même temps que la réalisation de vues « satellites », qui semblent pourtant préparer, donner à voir l'expérimentation photographique en cours.

Ainsi, cette « planche glissante[46] » qu'est la planche-contact déploie les fragments d'une série, encore disséminée parmi l'ensemble des photographies réunies sur une même pellicule. C'est une unité factice, bien que de fait : l'ordre de ces images, dans un temps accordéon, peut avoir parfois autant valeur de preuve chronométrique que le fait de forcer des rapprochements ; reste, néanmoins, dans l'indication de l'ordre successif des vues, la trace d'une pensée en actes, donnant à voir le déroulé discontinu d'une prise de vue et la manière, pour un photographe, d'évoluer dans un espace, d'approcher, dans tous les sens, son sujet. Elle est le lieu de connexions, fortuites ou non, permettant, dans une remontée du temps (les bandes elles-mêmes, dans la rapidité de réalisation de ces planches, sont disposées dans un ordre tout relatif) de saisir l'arrivée, la capture et le développement, dans le cas présent, d'une « idée sérielle ».

Sur ces trois pellicules consacrées au carnaval, il n'y a pas de vues « typiques » ou pittoresques : y figurent certes de rares portraits de participants enthousiastes, costumés,

[43] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », *La Gazette des archives* n° 202 : « Autour de la collecte des archives », 2006, p. 49.
[44] Il ne nous a cependant pas été possible d'accéder aux diapositives couleur couvrant les mêmes journées, pour pouvoir juger de l'ensemble et de la répartition d'une charge de travail donnée, sur plusieurs jours.
[45] L'archive qu'est la planche-contact peut contenir, en vrac, tout ce que le photographe prend : des tireurs d'agence avaient coutume de noter que rien de la vie personnelle des photographes ne leur était étranger, puisqu'elle se trouvait mêlée aux travaux de reportage, étalée sur les planches...
[46] Voir l'article de Claude Nori, « La planche glissante », *Cahiers de la photographie* n° 10, 1983, p. 50-51.

quelques plans larges sur une foule festive, fournie. Mais l'attention du photographe semble se concentrer principalement sur les zones de hors-jeu, les franges du carnaval, là où la fête commence à peine, ou vient à finir : dans une relation distanciée à ce qui fait spectacle, ce qui est en train de se dérouler, son regard se porte alternativement sur le champ de la scène et sur ses à-côtés : foule dispersée, déchets laissés sur le sol après son passage. Le regard va aussi, glissant, sur la fabrique de l'image qui se déroule à l'intérieur de la fête : plusieurs vues retournent ainsi l'objectif sur une petite troupe de photographes (professionnels), en marche, ou en train de prendre en photographie un personnage déguisé. Comme porté par cette double intuition (le dehors, l'envers d'un spectacle, les marges de la fête, et l'appareil photographique pointé sur un spectacle déroulé et permanent), qui mène vers l'idée d'un dévoilement, Graziano Arici revient vers les figurants du carnaval, ceux qui sont là à la fois pour la parade et pour en garder trace : le sujet de la série s'affirme, presque naturellement, dans ce reportage mené, entre chronique quotidienne et observation d'un terrain prétexte. La série semble se dérouler rapidement, sans quasiment présenter de phases de repentir ni de stases ou d'approximations : si certains des modèles sont photographiés à trois reprises, la plupart des poses sont saisies dans l'instant, en deux photographies, voire une seule. La planche F 43 rassemble à elle seule six des douze photographies de la série « Caarnival ». Sur celle-ci, chaque personnage-photographe fait l'objet d'une seule prise de vue, tant l'idée semble, une fois le protocole établi, avancer d'elle-même, et les choix, ainsi que la composition, s'avérer d'emblée les bons, et les seuls possibles.

Ainsi, dès la prise de vue, qui fonctionne à l'économie, aucune latitude n'est laissée en vue d'un choix futur : les photographies seront celles qu'il fallait, ou ne seront pas ; le portrait est, d'emblée, décidé comme décisif – et, partant, présumé réussi. Ce « temps de la planche[47] » qui se trouve coïncider, par hasard, ici, avec celui de la réalisation et de l'achèvement d'une série comme coulée d'un seul jet dans sa conception, est aussi soumis, dans des temps ultérieurs, à des retours, des relectures, des réinterprétations, ou, du moins, de nouvelles appréciations : en témoignent les cadres dessinés au feutre gras rouge, qui entourent les photographies destinées à être agrandies, à devenir des tirages de lecture – étape seconde, qui permettra de vérifier si elles « tiennent » dans la série, si elles y trouvent leur place. Des gommettes bleues signent une autre étape, une nouvelle phase de sélection, réalisée à plus d'une quinzaine d'années de distance : le choix des photographies dont le négatif sera à numériser, puis leur numérisation effective, indiquée ensuite d'une croix.

[47] François Soulages, *Esthétique de la photographie – la perte et le reste*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 132.

Cette série, conservée par le photographe, marque le début de sa carrière et de ses travaux personnels ; si l'on voit, sur les planches-contacts, dans les vues « encadrant » les éléments de la série, quelques-uns des thèmes de prédilection qui sont, dès la fin des années soixante-dix, développés par le photographe (une Venise simulacre, une ville moribonde, l'ambiance délétère d'un espace sans cesse plus dégradé et envahi par les touristes...) dans ses travaux de reportage (sur le tourisme, la pollution de la lagune, l'état d'une ville à vau-l'eau) et ses recherches personnelles (la vidéo « Veneland », notamment, du début des années 2000, ou des travaux plus récents, réalisés au téléphone portable), on assiste aussi à la formation d'un style, ou plutôt d'une manière, d'une attitude, quasiment caméléones, de s'adapter à son objet, de se couler dans un environnement pour en extraire un matériau. C'est aussi la formation en actes d'un regard et d'un point de vue qui traduisent une position amusée mais vigilante, critique, sur l'état présent des choses : en un mot, une ironie à l'œuvre[48].

La formule, qui fait mouche, de « néoréalisme magique » est une expression (partiellement) inventée par l'historien de la photographie Italo Zannier[49] pour qualifier le style de Graziano Arici dans certaines de ses séries vénitiennes, postérieures à « Caarnival » : mais il y aurait, en effet, dès cette première série, dans ce mélange d'extraction à cru et de fable forgée, de fiction en puissance, l'alliance entre la crudité d'un regard, porté sur une réalité donnée, et une volonté de transformation, de transposition de « petits » faits, issus du travail d'une chronique quotidienne. « Venitians », série photographique datant des années 1990 (et dernier travail réalisé en argentique noir et blanc), procède de la même manière, comme un reportage qui, entre documentaire et fiction, reprendrait, réunirait la matière éparse du donné présent pour n'en restituer que les photogrammes éparpillés d'un film noir.

« Caarnival » peut en effet être vu comme un reportage, dont vient s'extraire l'expression d'une vision personnelle, grinçante, acerbe : une sorte d'apologue documentaire (où le regard sans concession sur la ville de Venise est porté sur, et par, ses habitants et ceux qui la fréquentent : la mariée est ainsi « mise à nu » par ses célibataires, même). Cette série est également l'occasion, par le cliché (son exploitation, sa possible destruction, sa revitalisation ambiguë), de revoir les clichés (tant il est, par ailleurs, dans la tradition de la représentation vénitienne d'offrir la version grotesque d'une splendeur évanouie, que l'on songe, par exemple,

[48] Bernard Plossu, découvrant, lors d'une présentation par Graziano Arici de ses photographies, la série « Caarnival », à La Ciotat en avril 2015, proclame, par jeu (et en poursuivant en cela le principe même, carnavalesque, du roi d'un jour...), Graziano Arici « le plus intelligent des photographes ».

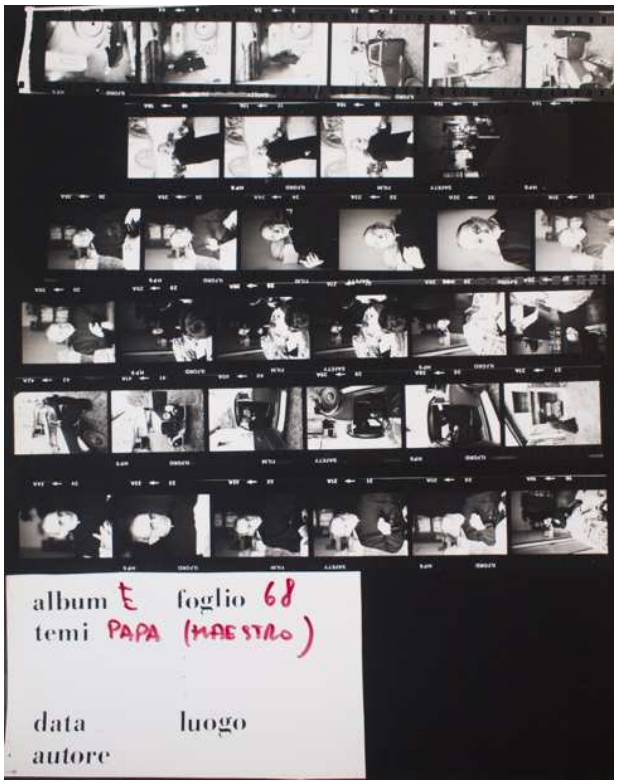
[49] Italo Zannier, « Tipologie fotografiche : Giannantonio Battistella, Francesco Radino, Graziano Arici », *Fotologia,* n° 13, Florence, Fratelli Alinari Editrice, 1991, p. 65 : « Infine Graziano Arici, che a Venezia sta riscoprendo, mediante il suo quotidiano, ma impegnato mestiere di fotogiornalista, una realtà che l'iconografia caramellosa dei fotolibri *colour* aveva fatto quasi dimenticare ; è un indizio, il suo (ma rintracciabile in Koch, o in Cito...) di una citazione, che potremmo chiamare, se possibile, post-neorealista. »

aux Polichinelles et au *Mondo novo,* de 1791, de Giandomenico Tiepolo[50]) d'une ville-carnaval. Mais cette première série personnelle est aussi un manifeste, une manière de « vérifier[51] » le médium, d'en faire l'usage et l'épreuve. Comme si la muse photographique elle aussi avançait masquée, sourire sardonique aux lèvres, prenant les acteurs au mot, et prenant sa part au défilé des morts : la photographie serait, avant toute chose, la promesse d'une « douleur savoureuse[52] » ou, mieux encore, la certitude proclamée, tendrement funèbre, anticipant des retrouvailles posthumes, d'un « Et souviens-toi que je t'attends[53] ».

2. AGENCES : PARTICIPATIONS ET FONDATIONS

Graziano Arici voit d'abord ses photographies publiées par un petit journal hebdomadaire, *Il Diario di Venezia*. Pendant un an, il est chargé d'illustrer des chroniques. Son premier reportage de photographe, publié dans la revue *Famiglia Cristiana*[54]*,* est sur le tout nouveau pape, élu après la mort de Paul VI, Jean-Paul Ier (qui n'aura été, par ailleurs, souverain pontife qu'un mois, d'août à septembre 1978) : à quelque cent cinquante kilomètres de Venise, accompagné d'un journaliste, il effectue ce qui n'est d'abord qu'un repérage dans un petit village de montagne, Feltre. Reste à savoir comment parler du Pape, de sa vie dans ce pays. Ils finissent par réaliser, comme le rappelle Graziano Arici, un petit *scoop,* en réussissant, donc, à faire un reportage sur l'ancien professeur du Pape, Don Giulio Gaio, lorsque celui-ci était alors l'enseignant du jeune élève Albino Luciani au séminaire.

[50] Fresque détachée de la Villa Tiepolo à Zianigo, et conservée à la Ca'Rezzonico, à Venise.
[51] L'on peut évidemment songer à la série photographique des *Verifiche* (1969-1972) d'Ugo Mulas.
[52] Charles Baudelaire, « Le Rêve d'un curieux », *Les Fleurs du mal*, 1856.
[53] Guillaume Apollinaire, « L'Adieu », in *Alcools* [1913], Paris, NRF, 1920, p. 70.
[54] Fondée en 1931 (et toujours présente actuellement), *Famiglia Cristiana* est à l'époque la plus grande revue catholique du pays, avec un tirage hebdomadaire, autour des années 1970-1980, de plus de un million d'exemplaires.



FAMIGLIA CRISTIANA 24/9/78

Il suo insegnante: "Quella volta che bisticciai con lui"

Feltre, settembre

A Feltre, nel convento di San Vittore, che risale all'undicesimo secolo, vive don Giulio Gaio, che ebbe come allievo Albino Luciani nel biennio 1926-27, quando il futuro Papa frequentava il Ginnasio al seminario di Belluno. Don Giulio parla del seminarista Albino Luciani con estrema vivacità di ricordi, cominciando con un metto di spirito in buon veneto: « *Na bela rangiada el ga ciapà Luciani* » (Luciani è stato conciato per le feste...). « Nell'aspetto », dice, « corrispondeva al tipo di ragazzo paesano. Semplice e buono, non si lasciava andare ad atteggiamenti superbi, non faceva pesare la sua superiorità sui compagni, anche se era nettamente il primo della classe. Era simpatico, ma non tra i più vivaci. Raramente usciva dalla naturale riservatezza; al pallone preferiva lo studio ».

— Com'era la sua condotta?

« Non si lasciava mai distrarre, non parlava mai a vanvera. Le domande che poneva erano sempre tempestive. Essere umile è sempre stato il suo impegno ».

— Lo dice adesso, perché è Papa?

« No. Ha sempre fatto tutto con la massima applicazione. Basta pensare ai suoi componimenti in italiano. Mentre gli altri arrivavano a fatica a scrivere quattro facciate, lui, con la sua calma, ne compilava fino a venti. Ho passato lunghe ore a leggerle: per un insegnante, una bella croce, anche se errori non ne trovavo mai ».

— Aveva delle preferenze fra le materie di studio?

« Amava molto la storia, la padroneggiava tutta, avrebbe potuto competere tranquillamente con i suoi compagni del liceo ».

— Cosa ricorda della sua famiglia?

« Povera e onesta. Credo che raramente abbia pagato per intero la retta del seminario. Ma la vocazione c'era e andava assecondata ».

— Com'era Luciani da prete?

« Non lo persi mai di vista, anzi le occasioni di incontro furono molte, e l'amicizia fra noi non si affievolì mai. Non che fossero tutte rose e fiori. Qualche screzio ci fu, non grandi cose. Io vengo dal Partito popolare, e mi era sempre difficile contenere la mia esuberanza. Luciani era attento a salvaguardare gli equilibri. Fu così che, per alcune questioni, in una campagna elettorale di vent'anni fa non ci trovammo in pieno accordo. Ma tutto passò. Lui stesso, investito della porpora, mi scrisse di dimenticare quel piccolo episodio di attrito. Gli risposi che l'in-

Don Giulio Gaio, 92 anni, insegnò a papa Luciani italiano e latino. Guida ancora una Balilla, regalatagli 44 anni fa dall'A. C.

fula (il copricapo dei Vescovi) si era alla fine posata su una testa giusta ».

— E Luciani Patriarca di Venezia?

« Naturalmente ci vedemmo di meno. Ma una volta ricordo che gli raccomandai di armarsi di quella pazienza da me a suo tempo impiegata nella lettura dei suoi temi ».

— Un giudizio su Luciani politico.

« Alcuni lo considerano un conservatore. Non è esatto. Per me è un uomo equilibrato, attento ai fermenti nella Chiesa ».

a. m.

I punti-chiave di tale preparazione sono stati: la teologia dogmatica, la teologia morale, il diritto canonico e la storia ecclesiastica. Ma anche nelle altre materie non scherzava: aveva una innata ripugnanza per il dilettantismo; ecco perché le sue parole, che a prima vista sembrano così semplici e spontanee, sono pesate con grande cura. Luciani non lancia nulla al caso e alla improvvisazione. Io lo dissi ai veneziani, quando Paolo VI lo nominò Patriarca dopo la morte di Urbani: vi accorgerete con il tempo di quale dono vi abbia fatto il Papa! ».

« Ho avuto la fortuna », ricorda mons. Muccin, « di conversare spesso con lui durante i quattro anni del Concilio, a Roma. Mons. Luciani abitava nel seminario minore, presso le mura vaticane, lo poco lontano, in via Santa Maria Mediatrice. Passeggiavamo insieme sul terrazzo della Casa generalizia dei Frati Minori, discutendo sui punti più controversi. Lui in Concilio non parlò mai, preferiva mandare note scritte. Cercava sempre di documentarsi. Qualche anno più tardi, Luciani fu l'unico vescovo della regione veneta ad avviare per proprio conto uno studio sul problema del controllo delle nascite e dell'uso della pillola. Nell'ottobre 1967, i vescovi del Triveneto e della Lombardia si riunirono a San Fidenzio di Verona per discu-

37

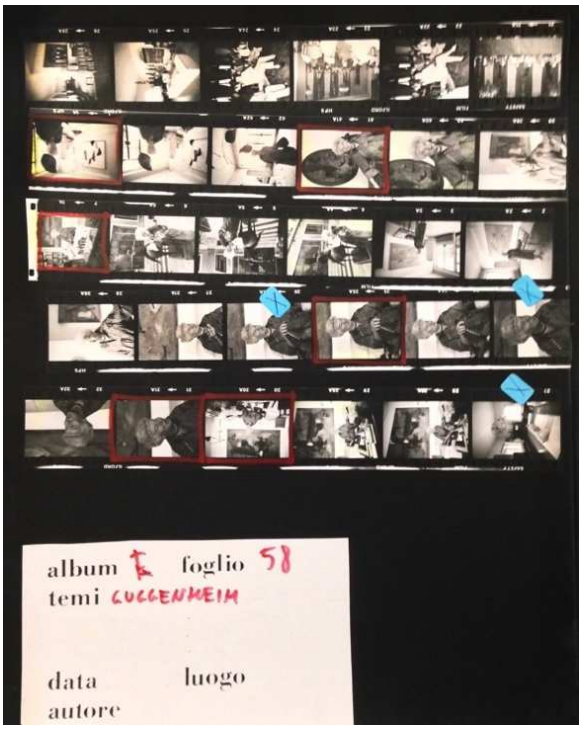
- Planche-contact E 68, 1978.
- Coupure de presse : « Il suo insegnante : "Quella volta che bisticciai con lui" », *Famiglia Cristiana,* 24 septembre 1978, p. 37.

Si ce n'est, pour le photographe, qu'un début en matière de reportage, l'on peut pourtant déjà voir à l'œuvre certaines formes qui, pour obéir à des impératifs journalistiques, n'en sont pas moins idiosyncrasiques. La pellicule de trente-six poses (débitée à la main à partir d'un rouleau) propose ainsi, dans son format restreint (qui est donc une contrainte de départ, la durée conditionnée du reportage, un gabarit : le photographe doit économiser ses vues, et faire tenir une séance dans un espace imparti, celui de la pellicule...), le sujet pris dans des situations et des attitudes variées : en mouvement, répondant aux questions du journaliste, en intérieur et en extérieur, dans sa voiture sortie du garage à la demande des deux reporters. La recherche d'un portrait sortant de l'ordinaire (tant de l'ordinaire... du modèle, que de celui des lecteurs de la revue) est, ici, manifeste ; l'on voit aussi les prémices, pour Graziano Arici, d'une conception dédoublée de l'archivage du portrait, qui retient du modèle plusieurs poses, mais cherche également à en retirer des vues « inédites », qui signeront à la fois l'originalité du photographe et seront, plus tard, des photographies qui permettront peut-être également une actualité renouvelée, retrouvée (voire à nouveau « vivante »), du modèle.

Le sujet de l'article, par la recherche visuelle d'une forme d'animation du modèle, se voit dès lors augmenter, avec la découverte de la voiture appartenant à l'ancien professeur de séminaire, d'une forme d'anecdote plaisante. La trouvaille de l'antique Balilla permet ainsi de donner un relief inespéré, et amusant, à l'enquête : ce moyen de transport est aussi le véhicule,

ou la garantie, de l'attention des lecteurs, qui seront retenus autant par le sujet (les commentaires et l'appréciation, réservée ou en demi-teintes, formulés par l'ancien professeur du pape actuel sur son ancien élève, discipliné, calme et laborieux) que par son illustration, résolument séculière, et espiègle, irrévérencieuse (l'homme d'Église au volant, et faisant, pour l'occasion, semblant de conduire l'ancien modèle de la Fiat 508 Balilla, de la fin des années 30, serait donc aussi un amateur de voitures anciennes : un coureur automobile !). La recherche d'un portrait animé (et, même, motorisé), en recourant à l'artifice, à l'astuce de l'accessoire, par l'in(ter)vention d'une pose insolite, réussit ainsi à hisser l'illustration photographique à la hauteur de l'inédit de l'écrit journalistique. Document d'archives dans le moment même où elle paraît, cette actualité articulée et fabriquée est aussi un double « inédit », puisque le pape meurt quatre jours après : le reportage se voit doubler, rattraper par l'événement. L'article paraît le 24 septembre 1978, le pape meurt le 28 septembre 1978 : cette entrevue est aussi l'un des derniers articles sur Giovanni Paolo I^{o}, écrit de son vivant.

Graziano Arici, au début du mois de septembre 1978, alors qu'il n'est pas encore photojournaliste, s'était présenté à Peggy Guggenheim comme un reporter désireux, pour un article, de réaliser des photographies d'elle et de son palais-musée, qu'il a eu l'occasion de fréquenter de nombreuses fois en tant que visiteur, avec son père (tandis que la propriétaire, aux heures d'ouverture de sa maison au public, avait d'ailleurs l'habitude de vaquer, comme si de rien n'était, à ses occupations habituelles). L'audace de l'aspirant reporter est récompensée : la patronne des lieux, peut-être pas dupe du léger mensonge (anticipateur) malgré l'aplomb du jeune homme, lui dit de revenir le lendemain. Ces portraits, en noir et blanc et en couleur, sont parmi les tout premiers exécutés par le photographe, qui vise juste : ces planches-contacts et les quelques vues en diapositive témoignant de ce (vrai) reportage, qui paraît le 26 septembre, jettent les bases de ce qui s'avère, avec les années, devenir une méthode : prises de vue doublées (noir et blanc et couleur), exécutées rapidement ; fréquentation des artistes et des personnalités de la culture, portraits « en contexte », sans complaisance.



PANORAMA 26/9/78

INIZIATIVE

Venezia capitale

Grandi mostre. Convegni. Rassegne. Si muove l'Unesco. Arriva la Fondazione Rizzoli. Venezia sta diventando il maggior polo d'attrazione della cultura italiana. Ma non corre il pericolo di trasformarsi in una gigantesca aula magna?

Al cinema ci ha pensato l'Istituto di cultura di Palazzo Grassi, guadagnandosi subito il soprannome di Anti-Biennale. Appena nato, si è buttato nella mischia con due iniziative provocatorie: « Venezia uno », una rassegna retrospettiva di 27 film premiati negli ultimi 50 anni con il glorioso Leone d'oro e un acceso dibattito, *Il cinema a Venezia ieri e domani*. Per due mattine filate critici ed esperti delle comunicazioni di massa si sono arrovellati su un tema ben preciso, posto sul tavolo come una sfida dagli organizzatori: « È possibile far rinascere a Venezia una mostra del cinema degna del suo passato? ».

A ridare lustro alla città su un altro fronte, quello delle grandi mostre tradizionali e delle celebrazioni in grande stile dei centenari più importanti, si è impegnata invece la Fondazione Cini, con una mostra prestigiosa e ricchissima su Giovan Battista Piranesi, architetto e incisore veneziano, morto nel 1778 *(vedere l'articolo di Luigi Carluccio a pag. 12)*. Con 420 stampe originali, custodite nell'archivio della Fondazione, e 85 disegni ottenuti in prestito dai più importanti musei del mondo, il suo direttore Vittore Branca, un savonese ormai trapiantato felicemente, è riuscito a far correre nelle sale della Fondazione, nell'isola di San Giorgio, tanti turisti e appassionati, da essere costretto, in alcune ore del giorno, a chiudere le porte per limitare l'afflusso.

Il compito più ambizioso, rilanciare Venezia sullo scacchiere internazionale, invece se lo è preso l'Unesco, l'organizzazione che dal '73 si è trasferita sulla laguna e che coordina i 30 Comitati che nel mondo lavorano per la salvezza della città. Maria Teresa Rubin de Cervin, bionda e dinamica responsabile dell'Unesco veneziana, sta lavorando già adesso freneticamente per fare di Venezia la capitale mondiale della fotografia, per tutta una stagione, da giugno a settembre prossimi. In programma più di 20 mostre, personali, collettive, a tema, dislocate nei più bei palazzi della città. Contemporaneamente una serie di workshop, di seminari aperti tenuti dai più importanti fotografi del mondo: nelle varie sale di Palazzo Fortuny (di proprietà del Comune, che collaborerà alla mostra) ognuno di loro insegnerà a chi lo vorrà i segreti della sua specialità, dalla moda all'architettura, al restauro.

E sempre puntando sul rilancio internazionale della città e sul suo ruolo cosmopolita che la Fondazione Rizzoli ha deciso in questi giorni di trasferire la sua sede a Venezia: dovrebbe andare a occupare un vecchio palazzo da tempo disabitato di fronte al cinema San Marco, a pochi metri dalla piazza.

« E come se ci si fosse dati appuntamento. Per strade diverse tutti si è arrivati a capire finalmente che per Venezia ci sarà un futuro solo se diventa la capitale culturale d'Italia », dice Napoleone Jesurum, dirigente della Rizzoli. Milanese per lavoro, ma veneziano di nascita e vocazione, Jesurum ha studiato nei particolari le possibilità di un trasferimento della Fondazione insieme a un altro « patito » di Venezia, il giornalista-scrittore Sandro Meccoli (il suo motto è « Venezia val bene una vita »), acceso sostenitore della separazione del Comune di Venezia da quello di Mestre come condizione per la rinascita culturale e morale della città.

Preoccupati dalla crisi dei due principali istituti culturali pubblici, la Biennale e la Fenice, incoraggiati dal momento di riflusso della cultura più impegnata e battagliera, un gran numero di privati, fondazioni, industriali, albergatori, si stanno dando da fare per ritagliarsi degli spazi e rilanciare in proprio la città e le sue tradizioni. In testa a tutti, Mario Valeri Manera, presidente dell'Associazione industriali e ideatore del premio Campiello (« La sua ambizione è di diventare il nuovo conte Volpi », dicono a Venezia), che con l'appoggio di altri gruppi dell'ala moderata, legati perlopiù alla Democrazia cristiana e a Toni Bisaglia, ha rilanciato le attività culturali di Palazzo Grassi.

Con l'aiuto del segretario giornalista, ex-direttore del *Gazzettino* e un programma nutrito (che va dalla possibile edizione di un festival del cinema, a una serie di mostre è di interventi), Valeri Manera deciso a creare in città un nuovo polo culturale,

La miliardaria americana Peggy Guggenheim davanti alla torta dei suoi 80 anni che riproduce il palazzo di Venezia dove vive

- Planches-contacts E 59 et E 58, 1978.
- Coupure de presse : « Venezia capitale », *Panorama*, 26 septembre 1978, p. 74.

- Peggy Guggenheim, Venise, Palazzo Venier dei Leoni, 1978 (GA010310, GA051408, GA11021080, GA010305).

Au fur et à mesure de la réalisation de ses reportages, Graziano Arici commence à constituer un fonds, et se met à la recherche d'une agence pour pouvoir réussir à vendre et à diffuser ses photographies. Son intérêt se porte tout d'abord sur deux grandes agences, ayant toutes deux leur siège à Milan : Grazia Neri et Marka.

a. Premières agences : Grazia Neri et Sygma

En 1978, Graziano Arici débarque, littéralement, dans les bureaux de sa première agence, et est reçu d'abord par l'assistante de Grazia Neri (laquelle a fondé son agence de photographie en 1967, à Milan), Elena Ceratti, qui l'accueille et lui donne un rendez-vous, quelques heures après, avec la directrice de l'agence. En dépit, ou peut-être en raison de son entrée en matière très « amateur », il se voit proposer d'intégrer l'agence. Aussitôt après, il effectue la même démarche auprès de l'agence photographique Marka, qui lui réserve un semblable accueil. Pour départager les deux offres, il décide alors qu'il rejoindra, des deux agences, celle qui le publiera en premier. Et ainsi c'est Grazia Neri qui lui offre, la première, l'occasion d'illustrer un sujet sur la biennale d'art de 1978 et de sortir son premier reportage d'agence, le 10 septembre 1978, dans la revue *Famiglia Cristiana.*

Venezia si conferma una città ricca di fermenti

ALL'ASSALTO DELLA BIENNALE

VINCENZO MADDALONI

I TURBOLENTI SOCIALISTI VENEZIANI

- Vincenzo Maddaloni, « All'assalto della biennale », *Famiglia Cristiana*, 10 septembre 1978, p. 49-52.

Par la suite, Graziano Arici assure, chaque année, la couverture des biennales d'art, d'architecture, de danse et de cinéma. Son archive trouve ainsi son origine et sa matière dans ces reportages, qui lui permettront d'avoir accès aux coulisses, aux montages, aux préparations,

aux œuvres, et, surtout, aux artistes[55]. Il est autorisé à suivre, un mois avant l'ouverture officielle de la biennale, le montage des œuvres, le travail préparatoire des artistes pendant le montage des œuvres. Les biennales d'art sont l'occasion pour le photographe de multiplier les vues et les points de vue, de fréquenter certains artistes, de documenter leur travail et l'accrochage de leurs œuvres, mais aussi d'entamer, parfois, un compagnonnage avec certains d'entre eux. Ces reportages ponctuels sont réalisés par le photographe de sa propre initiative (comme c'est le plus souvent le cas : il ne photographie pas sur commande, mais, en travaillant ainsi, sur le terrain, semble les anticiper, tout en alimentant l'archive de vues documentaires), et ses initiatives sont l'occasion d'augmenter « l'archive personnages ».

Les reportages, de la fin des années 1970 au milieu des années 2000[56], sont systématiquement réalisés avec deux appareils argentiques (pour des prises de vue quasi simultanées en noir et blanc et en couleurs) : des tirages noir et blanc et des diapositives sont envoyés aux agences. Non content de réaliser deux versions (couleur et noir et blanc) de chaque reportage, Graziano Arici prend aussi l'habitude de « tripler » ses prises de vues en couleurs[57] pour pouvoir envoyer un original de la prise à une ou deux agences, et garder une dernière autre diapositive pour lui. Cette technique consistant à prendre des vues quasi identiques (quelques centièmes de secondes séparent et différencient, à peine, les vues de chaque diapositive) génère ainsi, réparties en divers lieux, des archives jumelles, ou parallèles, en assurant au photographe la possession d'une matrice photographique, qui est à sa disposition.

Ces sujets et cette spécialisation, tôt trouvés, donnent l'occasion au photographe de constituer, au fur et à mesure de ses prises de vue, une archive qui, même si elle s'augmente de sujets différents, de commandes diverses, est dès le départ fondée sur le socle d'un ensemble cohérent, ou croisé, de thématiques. L'intérêt de la constitution d'une archive « unitaire », pour le photographe, tient dans la possibilité de son inscription pérenne dans le circuit marchand des

[55] « Elementi di memoria », entretien de Chiara Grandesso avec Graziano Arici, *Reyerzine* n° 12, 2000, p. 48-50. Graziano Arici, à la question de savoir si son travail « se base principalement sur l'intuition », répond ainsi que, dès les années 1978-79, il a eu « dès le départ la possibilité d'accéder aux biennales durant les montages, de voir toutes sortes d'artistes au travail, et [qu'il a] décidé de créer [s]on archive de la culture internationale ».

[56] Graziano Arici cesse de suivre le montage (*l'allestimento*) de la Biennale d'art en 2000, lorsque la biennale sollicite de lui un double des photographies qu'il réalise, sans proposition de rétribution ou de dédommagement en retour. Le photographe refuse de céder sans conditions ses images, et n'a dès lors plus accès aux coulisses de la manifestation.

[57] Les diapositives étaient, dans les agences photographiques, dupliquées, pour être envoyées aux journaux, tandis que les négatifs noir et blanc étaient tirés rapidement, pour réaliser plusieurs dizaines de tirages papier. Graziano Arici réalise dès la prise de vue ces « exemplaires multiples ». Le rythme ternaire, adopté par Graziano Arici pour ses prises de vue en couleurs, lui permet ainsi de constituer plusieurs originaux à partir d'une même pose (du modèle), sans avoir à passer par l'étape, fastidieuse, de la reproduction d'une diapositive (qui entraîne, également, une sensible perte de qualité de l'image de départ) ; il adopte également ce geste (sans la nécessité, cette fois, d'une sauvegarde matérielle immédiate) pour le noir et blanc, argentique comme numérique. À la fermeture des agences Sygma, puis Grazia Neri, ses archives photographiques (diapositives et tirages de presse) lui sont retournées.

images (dans laquelle elle s'insère en premier lieu), mais réside aussi dans une ambition patrimoniale dépassant la simple recherche d'une rentabilité à plus ou moins long terme. Si, en effet, le « capital » photographique amassé dans cette archive courante[58] permet au photographe d'en tirer non seulement une rente (le *stock shot* qu'est l'Archivio Graziano Arici fonctionne comme un réservoir d'images, déposé auprès de plusieurs grandes agences), mais aussi une forme de reconnaissance qui va pareillement se développant (il devient ainsi le « portraitiste d'artistes » de la Ville de Venise) et qui lui assure des accès et des commandes, et l'assurance, renouvelée, d'avoir des clients qui feront appel à lui (presse : journaux, magazines, revues ; entreprises ; collectivités locales ; fondations ; particuliers) ce capital lui permet aussi de bâtir un dispositif reposant sur les connexions réalisées à l'intérieur des divers fonds photographiques qui trouvent leur place dans l'archive. Ce dispositif est d'abord à comprendre comme un répertoire de formes, peu à peu complété et pour l'augmentation duquel le photographe se met à la poursuite de « la totalité inachevée du présent[59] » ; les travaux alimentaires viennent ainsi, versés dans l'archive, la développer, mais sont également des photographies à exploiter : après les avoir réalisées, il reste à les porter à la connaissance des éventuels clients, à les faire donc connaître, et à les mettre en valeur.

De plus, la dynamique même de l'Archivio Graziano Arici résulte de son principe premier de constitution : si le choix du photographe s'est, d'abord, porté sur les visages de son temps et sur la vie de Venise, ces deux sujets, même s'ils peuvent laisser présager une augmentation exponentielle du nombre de clichés, sont aussi, en matière vive, changeante et mouvante, engagés dans un mouvement de perpétuelle reconfiguration : le photographe doit pouvoir réussir à « filer » ses sujets (comme il le ferait d'une métaphore, ou d'un élément d'une enquête à poursuivre) pour réussir à toujours en proposer une image qui soit aussi le reflet de leur aspect au présent. Cette reconduction du sujet (une anaphore visuelle et un exercice de variation du même) est aussi la condition de la « vivacité » ou de la vitalité de l'archive, la garantie de son ancrage dans l'actualité des temps présents, et donc de son actualité même. La photographie appartenant à une archive photographique est ainsi, dès sa création, à la fois engagée dans des cycles court et long, prise entre une utilisation immédiate (la réponse à un reportage, une commande) et la possibilité d'une utilité future : c'est cette indétermination de l'usage, et la probabilité, toujours aléatoire, de sa redécouverte, qui font se rejoindre, ici, le sort de la photographie conservée par le photographe dans son archive privée et celui du « document d'archives » historique.

[58] Pour reprendre ici un des termes de la définition des « trois âges des archives », élaborée par Yves Perrotin au début des années soixante, qui différencie les archives courantes (ou archives actives) des archives intermédiaires (ou semi-actives) et des archives définitives.
[59] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2015, p. 21.

En l'an 2000, dans un article intitulé « Il est là, tout près » (*Lui è di là*), Graziano Arici présente son archive et le rapport (fait d'ironique sujétion) qu'il entretient avec sa création, en écrivant :

> L'archive, c'est un concept abstrait : elle ne commence à prendre forme et vie qu'à partir du moment où les documents sont présents, pas avant. En ce qui me concerne, elle est d'abord née dans mon esprit, et peut-être que cela a été, dès le début, une heureuse intuition. Je ne me rendais pas encore compte de son côté obscur. Ainsi, je me suis d'abord posé le problème, qui petit à petit allait se précisant, de savoir comment devrait être mon archive, de ce que j'y aurai mis, enfin, quel genre de photographies elle accueillerait, et, dans le même temps, comment réussir à les y retrouver, en concevant un système articulé, et primitif de fiches en carton permettant des recherches croisées. L'archive prenait vie tandis que je naissais à mon métier de photographe – comme si je n'avais été qu'un simple outil pour lui permettre d'exister. Et voici donc que se crée « l'Archive Personnages » attentive à l'importance internationale du sujet et à la « durée » historique du personnage – en opposition au clic-clac photojournalistique, au « prends la photo et tire-toi » – et avec une attention particulière portée à ceux avec qui je me sens des affinités. Des portraits le plus souvent décontextualisés, comme mis dans des limbes atemporels. Un peu comme s'il s'était agi pour moi de compléter un album imaginaire situé dans un firmament d'étoiles et constitué de figures. Puis au fur et à mesure, les autres : « l'Archive Venise », conçue d'abord selon une lecture problématisée de la ville ; et enfin « l'Archive Divers » – appellation terrifiante par son indétermination même. Et dans cette dernière, un peu négligés, un peu mis de côté, presque vingt ans de spectacles au théâtre La Fenice et les plus grands événements culturels de la ville. Quelques chiffres : des milliers de portraits de personnages, des milliers d'images de Venise et parmi celles-ci la documentation la plus complète au monde sur le théâtre La Fenice avant l'incendie, un grand travail documentaire sur les Biennales, sur le théâtre, l'art et les artistes, la musique et les ballets, le cinéma et ainsi de suite… Un monstre d'environ 200 000 diapositives et de négatifs de petit format répartis dans 400 classeurs contenant 30 000 feuilles-pochettes ; un *blob* vivant qui à présent s'autoalimente, croît démesurément, et que j'ai d'abord tenté de contrôler par des programmes informatiques d'archivage créés *ad hoc,* puis à présent en numérisant de grands ensembles en haute définition, organisés dans une *database* d'images. Mais rien jusqu'à présent n'a réussi à rendre plus sociable cet inquiétant « Golem », pas même la tentative d'en réduire l'arrogance en lui apposant l'enseigne d'un vieux restaurant français récupérée dans un marché aux puces, et qui proclame : « Aujourd'hui, bouillabaisse[60] à emporter ». Et, maintenant, il est là, tout près, je le sens – il veille[61].

[60] On retrouve la comparaison utilisée par Allan Sekula, qui évoque de son côté l'archive comme une « soupe à l'alphabet ». Voir « Reading an archive. Photography between labour and capital », *in* Liz Wells dir., *The Photography reader,* New York/London, Routledge, 2003, p. 446 : « (Alphabet soup comes to mind). »

[61] Graziano Arici, « Lui è di là », *Fotostorica. Gli archivi della fotografia*, n° 6 (revue trimestrielle sous la direction d'Italo Zannier), janvier 2000, Canova, Foto Archivio Storico Treviso, p. 33 : « Lui è di là. L'archivio è un concetto astratto : prende vita quando il materiale c'è, non prima. Nel mio caso, nella mia testa, è nato prima e forse è stata subito, un'intuizione felice. Non mi rendevo conto ancora del suo lato oscuro. Così, prima mi sono posto il problema, che via via si precisava, di come avrebbe dovuto essere il mio archivio, di cosa ci avrei messo, insomma, che genere di fotografie avrebbe dovuto contenere, e contemporaneamente, come poi ritrovarle, elaborando un sistema articolato e primitivo di schede incrociate in cartone. L'archivio nasceva e io nascevo come fotografo, quasi fossi solo uno strumento per farlo esistere. E allora, ecco formarsi l'"Archivio Personaggi", attento all'importanza internazionale del soggetto e alla "durata" storica del personaggio, in controtendenza rispetto al fotogiornalismo "mordi e fuggi", e certo, con un occhio di riguardo per le personalità che sentivo affini. Ritratti di solito decontestualizzati, fatti vivere in un limbo atemporale. Un po' come se avessi dovuto riempire un immaginario e stellare album delle figurine. Poi via via, gli altri : l'"Archivio Venezia", tagliato soprattutto per una lettura problematica della città, e ultimo, dal nome tremendo nella sua indeterminatezza, l'"Archivio Varie". E in quest'ultimo, un po' negletto e un po' messo di lato, quasi vent'anni di spettacoli del Teatro La Fenice e i più importanti avvenimenti cultutali della città. In cifre, migliaia di ritratti di personaggi, migliaia di immagini di Venezia, tra cui la documentazione più completa degli interni del Teatro La Fenice prima del disastro, una vastissima documentazione su Biennali, teatro, arte ed artisti, musica e balletto, cinema e via così... Un mostro

o Détail du studio de Graziano Arici, Venise, 2010.

La création devient, selon une comparaison classique, une entité autonome qui s'affranchit de la tutelle et du contrôle de son créateur ; elle est un « monstre » (Graziano Arici évoque le Golem pour décrire son archive, Okwui Enwezor, quant à lui, compare les archives en réseau au Léviathan[62]) d'autant plus inquiétant qu'elle est sans forme ; indéfinissable, insaisissable, elle se nourrit des apports nouveaux qui deviennent sa matière et lui permettent de gagner du terrain, par recouvrement (le *blob* est un monstre de film d'horreur nord-américain de la fin des années cinquante : forme de vie extraterrestre, il sème la terreur en avalant tout ce qu'il trouve sur son passage...) : on comprend que l'archive est, à ce titre, l'informe de l'œuvre, un contenu laissé à l'état presque brut, à la puissance non canalisée... Étienne Souriau renchérit à partir de cette même comparaison (« l'homme n'est plus que le serviteur de l'œuvre, ce monstre à nourrir. [...] Scientifiquement parlant, on peut parler d'un véritable parasitisme de l'œuvre par rapport à l'homme[63] ») lorsqu'il relève qu'il y aurait « notamment dans la création artistique, une sorte de prostitution du fait de faire de sa propre humanité un moyen pour l'œuvre, s'il n'y avait pas dans l'œuvre quelque chose qui paraît mériter le don d'une âme et parfois d'une vie ; en tous cas, d'immenses travaux[64] ». Il développe la métaphore d'une génération continue : ce

di circa 200.000 diacolor, in grandissima parte di piccolo formato, raccolte in circa 400 classificatori contenenti a loro volta circa 30.000 fogli-raccoglitori, un *blob* vivente che ormai si auto-alimenta e cresce a dismisura e che ho cercato di controllare, prima con dei programmi informatici di archiviazione, creati *ad hoc,* poi, adesso, digitalizzando vasti campioni di materiale, ad alta risoluzione, organizzati in un *data base* di immagini. Ma niente finora è servito a rendere più socievole questo "Golem" inquietante, neanche il tentativo di ridimensionarne l'arroganza, imponendogli l'insegna di una vecchia trattoria francese, recuperata in un mercato delle pulci, che sentenzia : *Aujourd'hui, bouillabaisse à emporter.* E adesso, Lui è di là, lo sento, non dorme. »

[62] Okwui Enwezor, « Photography and the Archive, 1980-2013 » *in* Charlotte Cotton, Okwui Enwezor, Thomas Weski, Francesco Zanot, Walter Guadagnini dir., *Photography vol. 4. The Contemporary Era 1981-2013 (Composition of the Work),* Londres, Skira, 2014, p. 89.

[63] Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » [1956], *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, « Métaphysiques », 2017, p. 211.

[64] *Ibid.,* p. 206-207.

que le créateur a réalisé est une forme qui vise à sa propre indépendance, tout en retirant de lui l'essentiel :

> [...] je crois même que si on me refuse cette idée que l'œuvre est une personne, on ne peut me refuser du moins cette idée qu'elle est par rapport à nous, lorsqu'elle est achevée, un être autonome ; autonome de fait et par destination – et pourtant nourri pendant qu'il s'achève et pour qu'il s'achève de tout ce qu'il y a de meilleur en nous[65].

L'achèvement d'une forme est aussi le signe du dépassement de celui qui l'a créée et qui se définit à travers elle ; tandis que l'archive ne reste qu'une éternelle limitrophe – une limite, ou une interface qui se nourrit des apports reçus et reste, en réserve, la source de potentielles créations...

La participation de Graziano Arici à plusieurs agences photographiques (d'abord Grazia Neri, à Milan de 1978 à son dépôt de bilan en 2009[66], puis Sygma, à Paris, de 1989 à son rachat en 1999[67]) lui assure, selon les mois, un bon revenu[68] ; Sygma travaille en collaboration avec Grazia Neri[69]. Graziano Arici est désormais représenté en Italie et en France, devenant membre de deux des plus importantes agences photographiques au monde. Cette double participation est aussi une forme de liberté qu'il entend préserver : il refuse invariablement de signer tout contrat d'exclusivité, qui l'obligerait à n'être rattaché qu'à une seule agence. Il entend ainsi rester maître de ses photographies, de ses décisions et de ses mouvements, ainsi que de sa liberté de publication. Il n'est pas photographe d'agence, mais photographe indépendant, représenté par

---

[65] *Ibid.,* p. 211.

[66] Voir, parmi les nombreux articles consacrés à l'événement qu'a représenté la fermeture de l'agence (marquant la fin d'une « époque » du photojournalisme), le 17 septembre 2009, celui de Michele Smargiassi : « In crisi il mercato delle foto : chiude Grazia Neri », *La Repubblica*, 19 septembre 2009. En ligne : <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/09/19/in-crisi-il-mercato-delle-foto-chiude.html> (consulté le 14 octobre 2015).

[67] Graziano Arici quitte l'agence Sygma (fondée en 1973 par Hubert Henrotte, qui la dirige jusqu'en 1998), alors qu'elle est rachetée par Corbis, en 1999, et rebaptisée agence Corbis-Sygma, lorsqu'il se voit demander de signer un contrat d'exclusivité avec la nouvelle agence. Voir sur la liquidation de l'agence Corbis-Sygma (et les images d'archives, perdues), l'entretien d'Hubert Henrotte avec Michel Puech, du 30 mai 2010, en ligne : <https://blogs.mediapart.fr/michel-puech/blog/300510/rendez-vous-avec-hubert-henrotte-fondateur-de-sygma> (consulté le 14 octobre 2015). Voir aussi, entre autres, un bref article de journal (source AFP) qui se fait l'écho de la polémique que suscite le mode d'acquisition offensif (voire la réquisition d'office) des archives des anciens photographes de Sygma par Corbis : « Agence Sygma : cinq photographes poursuivent Corbis », *Libération*, 26 juillet 2011.
En ligne : <http://www.liberation.fr/medias/2011/07/26/agence-sygma-cinq-photographes-poursuivent-corbis_751504> (consulté le 14 octobre 2015). Plus généralement, voir, sur le sort des archives photographiques des agences de presse, André Gunthert, « History as Guerilla. The Discourse and the Pragmatic of the Photographic Archive » *in* Krzysztof Pijarski dir., *The Archive as project*, Varsovie, Éditions Archeologia fotografii, 2011, p. 56-66.

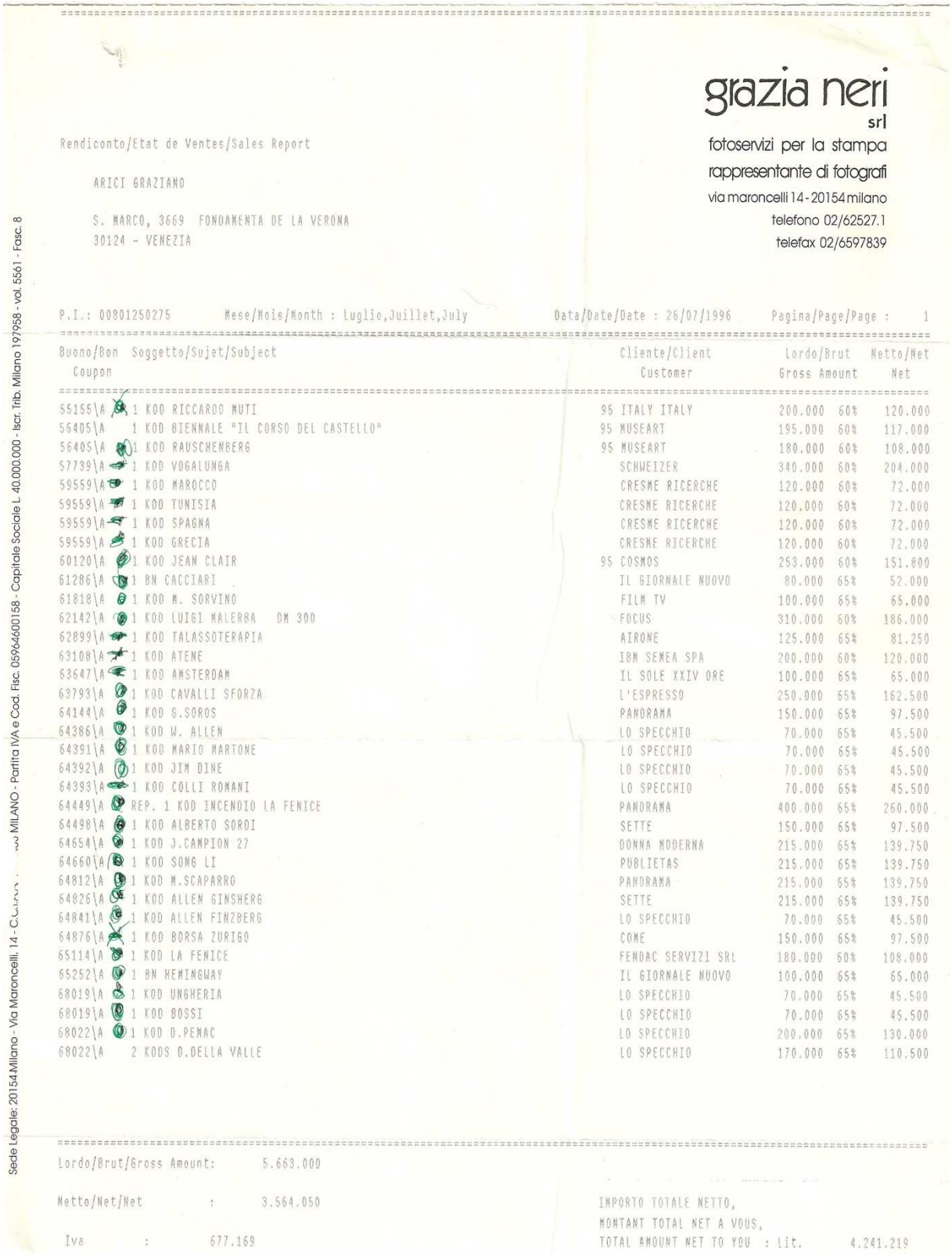
[68] Soit approximativement entre trois mille et quatre mille euros. Le photographe est payé soixante pour cent du prix de la vente de sa photographie (dans les années 1980 une photographie pouvait ainsi être payée l'équivalent de deux cents euros, quand maintenant son prix de vente peine parfois à atteindre quinze euros).

[69] Fondée en 1973, l'agence Sygma est une des principales agences à travailler en étroite collaboration avec l'agence Grazia Neri (voir Grazia Neri, *La mia fotografia*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 24-25), qui est son diffuseur : l'agence française a un contrat d'exclusivité pour l'Italie avec l'agence italienne.

plusieurs agences, sans contrat d'exclusivité : aucun travail ne lui est ainsi imposé, il reste libre du choix de ses réalisations, n'accepte que peu de commandes ; mais le revenu qu'il retire de ses reportages est, de fait, fluctuant, et dépendant, entre autres, du nombre de ses clients. Comme le relèvent Michel Frizot et Cédric de Veigy dans leur ouvrage consacré à l'agence Vu, une des questions centrales est bien, pour le photographe indépendant, de trouver un ou plusieurs canaux pour arriver à faire circuler son travail ; ainsi, se pose le problème du « mode de diffusion des photographies produites par des photographes individuels, quels qu'ils soient, et [de] leur acheminement vers des médias qui en ont des usages variés parce que spécialisés[70] » et, dans le commerce des images, les agences photographiques, « " combattants obscurs de la presse […] presque toujours ignorés du grand public ", sont le principal maillon de la chaîne qui va du photographe au journal et au magazine[71] » : formes essentielles de relais, elles permettent au photographe d'assurer une visibilité de son travail auprès de la presse.

Dès la conception de son archive, Graziano Arici réfléchit à un système de classement de sa production ; par contraste avec le fonctionnement de l'agence Grazia Neri (qui trie, à l'emporte-pièce, les photographies par thèmes, dans des boîtes[72]), il met en place un premier système alliant un fichier et un répertoire à entrées croisées, qui lui assure de pouvoir retrouver lui-même ses photographies – sans avoir recours à l'aide d'une équipe d'iconographes chargés de connaître, de mémoire, la constitution des divers fonds, comme c'est encore le cas, et ce, depuis plusieurs dizaines d'années, pour l'archive de l'agence Grazia Neri.

[70] Cédric de Veigy et Michel Frizot, *VU, Le magazine photographique*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009, p. 13.
[71] *Ibid.*
[72] Boîtes devenues à elles seules emblématiques de l'agence et de sa méthode. Voir Grazia Neri, *La mia fotografia*, *op. cit.,* p. 95.



grazia neri
srl
fotoservizi per la stampa
rappresentante di fotografi
via maroncelli 14 - 20154 milano
telefono 02/62527.1
telefax 02/6597839

Rendiconto/Etat de Ventes/Sales Report

ARICI GRAZIANO

S. MARCO, 3669 FONDAMENTA DE LA VERONA
30124 - VENEZIA

P.I.: 00801250275 Mese/Mois/Month : luglio,Juillet,July Data/Date/Date : 26/07/1996 Pagina/Page/Page : 1

Buono/Bon Coupon	Soggetto/Sujet/Subject	Cliente/Client Customer	Lordo/Brut Gross Amount		Netto/Net Net
55155\A	1 KOD RICCARDO MUTI	95 ITALY ITALY	200.000	60%	120.000
56405\A	1 KOD BIENNALE "IL CORSO DEL CASTELLO"	95 MUSEART	195.000	60%	117.000
56405\A	1 KOD RAUSCHENBERG	95 MUSEART	180.000	60%	108.000
57739\A	1 KOD VOGALUNGA	SCHWEIZER	340.000	60%	204.000
59559\A	1 KOD MAROCCO	CRESME RICERCHE	120.000	60%	72.000
59559\A	1 KOD TUNISIA	CRESME RICERCHE	120.000	60%	72.000
59559\A	1 KOD SPAGNA	CRESME RICERCHE	120.000	60%	72.000
59559\A	1 KOD GRECIA	CRESME RICERCHE	120.000	60%	72.000
60120\A	1 KOD JEAN CLAIR	95 COSMOS	253.000	60%	151.800
61286\A	1 BN CACCIARI	IL GIORNALE NUOVO	80.000	65%	52.000
61818\A	1 KOD M. SORVINO	FILM TV	100.000	65%	65.000
62142\A	1 KOD LUIGI MALERBA DM 300	FOCUS	310.000	60%	186.000
62899\A	1 KOD TALASSOTERAPIA	AIRONE	125.000	65%	81.250
63108\A	1 KOD ATENE	IBM SEMEA SPA	200.000	60%	120.000
63647\A	1 KOD AMSTERDAM	IL SOLE XXIV ORE	100.000	65%	65.000
63793\A	1 KOD CAVALLI SFORZA	L'ESPRESSO	250.000	65%	162.500
64144\A	1 KOD G.SOROS	PANORAMA	150.000	65%	97.500
64386\A	1 KOD W. ALLEN	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
64391\A	1 KOD MARIO MARTONE	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
64392\A	1 KOD JIM DINE	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
64393\A	1 KOD COLLI ROMANI	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
64449\A	REP. 1 KOD INCENDIO LA FENICE	PANORAMA	400.000	65%	260.000
64498\A	1 KOD ALBERTO SORDI	SETTE	150.000	65%	97.500
64654\A	1 KOD J.CAMPION 27	DONNA MODERNA	215.000	65%	139.750
64660\A	1 KOD SONG LI	PUBLIETAS	215.000	65%	139.750
64812\A	1 KOD M.SCAPARRO	PANORAMA	215.000	65%	139.750
64826\A	1 KOD ALLEN GINSHERG	SETTE	215.000	65%	139.750
64841\A	1 KOD ALLEN FINZBERG	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
64876\A	1 KOD BORSA ZURIGO	COME	150.000	65%	97.500
65114\A	1 KOD LA FENICE	FENDAC SERVIZI SRL	180.000	60%	108.000
65252\A	1 BN HEMINGWAY	IL GIORNALE NUOVO	100.000	65%	65.000
68019\A	1 KOD UNGHERIA	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
68019\A	1 KOD BOSSI	LO SPECCHIO	70.000	65%	45.500
68022\A	1 KOD D.PEMAC	LO SPECCHIO	200.000	65%	130.000
68022\A	2 KODS O.DELLA VALLE	LO SPECCHIO	170.000	65%	110.500

Lordo/Brut/Gross Amount: 5.663.000

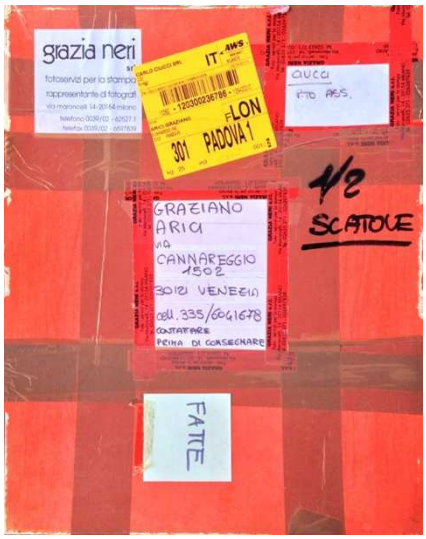
Netto/Net/Net : 3.564.050

Iva : 677.169

IMPORTO TOTALE NETTO,
MONTANT TOTAL NET A VOUS,
TOTAL AMOUNT NET TO YOU : Lit. 4.241.219

Sede Legale: 20154 Milano - Via Maroncelli, 14 - C... MILANO - Partita IVA e Cod. Fisc. 05964600158 - Capitale Sociale L. 40.000.000 - Iscr. Trib. Milano 197958 - vol. 5561 - Fasc. 8

- État des ventes des photographies de Graziano Arici par l'agence Grazia Neri pour le mois de juillet 1996.



- Siège de l'agence Grazia Neri, Milan, 2005.
- Boîte de classement (de l'agence Grazia Neri) reconvertie en emballage d'expédition, 2009.

Grazia Neri soulève, dans les premières pages d'un livre autobiographique, la question du « proche » devenir des images réalisées par les photographes de son agence :

> Les photographes étaient, dans leur grande majorité, défiants quant à l'usage que les journaux feraient de leurs images, souvent déçus par les agences et conscients du destin aléatoire d'un travail qui leur avait coûté des sacrifices, des douleurs, des risques, de la fatigue, du désespoir : les photographies n'étaient peut-être au final que des bouts de papier, vivantes seulement si quelqu'un les regardait avec un esprit prêt à se saisir de leur message[73].

C'est une façon, certes pour le moins indirecte et augmentée d'une charge de pathétique, de décrire le fonctionnement quotidien des agences et le traitement des photographies (qu'elles arrivent sous forme de tirages ou de diapositives). La « défiance » des photographes n'est pas tant à comprendre comme un rejet *a priori* du travail des archivistes employés par les agences, que comme une forme de prévention, en connaissance de cause, face aux failles et au fonctionnement inégal voire unilatéral d'un système qui reçoit les photographies et les distribue, les « ventile » en les proposant à des centaines, des milliers de quotidiens et de magazines à travers le monde ; les auteurs des photographies n'ont qu'un compte-rendu, officiel mais relativement partiel (bien que détaillé, mois par mois) de leur publication[74].

---

[73] Grazia Neri, *La mia fotografia*, *op. cit.,* p. 21-22 : « I fotografi erano perlopiù diffidenti rispetto all'uso che i giornali avrebbero fatto delle loro immagini, spesso delusi dalle agenzie, e coscienti dell'aleatorio destino di un lavoro che era costato loro sacrifici, dolori, rischi, stanchezza, disperazione : forse le fotografie erano solo pezzi di carta, vivi solo se qualcuno li avesse guardati con una mente pronta ad accoglierne il messaggio. »

[74] Les photographies sont vendues par l'agence à ses clients parfois très longtemps avant leur publication. Une facture mensuelle, à l'intention du photographe, fait office de récapitulatif des ventes du mois, sans pour autant être un compte-rendu exhaustif des photographies vendues et publiées durant cette période (il n'est pas obligatoirement fait mention du titre de la revue, parfois seul figure le nom de l'éditeur). Cette facture peut, elle, par définition, parvenir au photographe longtemps après la parution de ses reportages dans les journaux et les magazines. Dans ce double décalage temporel, qui ne permet pas au photographe d'avoir un contrôle réel de ses ventes et de ses publications, la trace des photographies est le plus généralement perdue pour qui voudrait les (re)voir en contexte – Graziano Arici estime ainsi à un rapport d'un sur mille les photographies qu'il a pu

C’est aussi pour avoir une pleine maîtrise de sa « banque d’images » en voie d’expansion, et une gestion autonome de celle-ci, et pour lutter contre plusieurs formes de dispersion et de dépossession, que Graziano Arici fonde, successivement, dans les années 1990 et 2000, plusieurs agences photographiques : Rosebud, Blackarchives, et Rosebud 2.

b. Agences fondées et codirigées : Rosebud, Blackarchives, Rosebud 2

« On commençait à voir où on allait », résume Graziano Arici, pour expliquer l'idée de la fondation de sa première agence, Rosebud, en 1996. Cette agence, mise sur pied d’une commune initiative, est conçue comme un nouveau lieu de diffusion et de travail en réseau : une agence gérée pour et par les photographes, devenant le relais, l’essai, le lieu d’expérimentations et de mise en œuvre de certaines intuitions. Mais, après des débuts prometteurs, cette expérience tourne rapidement court.

Pensée comme une alternative aux grandes agences (même si les nouveaux membres de Rosebud continuent, par ailleurs, de faire partie d’autres agences, telle Grazia Neri), Rosebud mutualise les archives des photographes. Agence autogérée, elle permet à ses membres d’expérimenter une forme d’indépendance et d’avoir le contrôle, de la prise de vue à la publication et à la mise en ligne sur Internet, et à la diffusion, sur leurs photographies. Si, auparavant, il était nécessaire d’expédier le plus rapidement possible aux agences, par courrier, par coursier ou par train, les pellicules, les diapos ou les tirages, et de s’acquitter, en sus, des frais d’expédition[75], au milieu des années 1990 un nouveau mode de communication et de transmission des données, d'une rapidité incomparable, est en train de naître. Les fondateurs de Rosebud se saisissent de cette révolution en cours du traitement et de la diffusion de l’image, et figurent ainsi parmi les agences pionnières, premières à réaliser systématiquement des campagnes de numérisation, à traiter et à proposer aux journaux des fichiers, à mettre en réseau leurs productions.

Au milieu des années 1990, ce ne sont tout d’abord que certains photographes, et de très rares agences (et, plus rarement encore, certains journaux), qui commencent à saisir l'intérêt du numérique, des photographies scannées, des fichiers et d’Internet. C’est une rapide intuition de ce tournant historique, de cette évolution dans le traitement et la diffusion des images qui incite,

réussir à retrouver publiées (malgré l’envoi par les journaux et les revues de « justificatifs », c’est-à-dire des exemplaires des articles, comme preuves de la parution effective des photographies).

[75] Envoyer un paquet de tirages ou de diapositives à Paris à l'agence Sygma coûtait environ cinquante mille lires, soit approximativement vingt-cinq euros.

donc, Graziano Arici, Marcello Mencarini et Francesco Gorup de Besanez, à fonder leur propre agence, en 1996. Graziano Arici, quelques mois auparavant, avait déjà formé le projet d'unir son archive à celle de Marcello Mencarini, pour créer la plus grande archive italienne de portraits « de la culture ». Ce projet se trouve donc reporté au sein de cette nouvelle agence fondée par les trois photographes. Les fonds financiers (cent millions de lires, soit environ cinquante mille euros), uniquement apportés par Francesco Gorup de Besanez, à l'époque assistant de Graziano Arici, sont essentiellement investis dans l'achat de nouvelles machines : des scanners, des ordinateurs et des logiciels adaptés au catalogage des photographies. Le bureau de l'agence est à Venise, d'abord dans un parc scientifique, puis déménage pour un autre emplacement, situé intra muros ; outre les trois membres de l'équipe fondatrice, l'agence compte trois employés (parmi lesquels figure Monica Di Giacinto, archiviste), chargés de numériser un premier fonds de trente mille photographies, afin de pouvoir constituer une nouvelle base de données consultable à distance, et immédiatement utilisable, par la presse. C'est, à l'époque, un travail pionnier que celui qui est amorcé par les trois photographes ; peu d'agences, au milieu des années 1990, franchissent résolument, ou avec conviction, le pas du numérique. À titre d'exemple, l'agence Grazia Neri conserve son mode de fonctionnement « papier », par fiches et envois de tirages à la presse, jusque dans les années 2000.

L'entreprise Rosebud échoue rapidement. Les achats, nombreux, de matériel, effectués avant même d'avoir reçu les premiers retours sur investissement, grèvent le budget de l'agence. Plusieurs projets, plus spécifiquement ciblés sur les photographies déjà numérisées, visant des partenariats avec des institutions, sont ébauchés (créer une base de données sur Venise en collaboration avec la mairie, par exemple), mais n'agréent pas à l'ensemble des photographes. De fortes dissensions, sur de nombreux sujets, y compris la politique d'acquisition du matériel informatique, et sur les orientations stratégiques, apparaissent entre les différents membres de l'agence. L'équipe éclate.

Rosebud ferme définitivement en 1998. Comme le rappelle Graziano Arici dans nombre d'entretiens, Bill Gates ouvre l'agence Corbis six mois après.

Après cette première expérience d'agence, qui aura duré trois ans, les deux anciens amis et associés, Graziano Arici et Marcello Mencarini, se retrouvent à nouveau et se réunissent une dizaine d'années plus tard. En 2008, les deux photographes, qui travaillent tous deux pour Grazia Neri, se rencontrent, et décident de tenter une seconde fois de créer une agence. En effet, Graziano Arici est averti par Michele Neri, le fils de Grazia Neri et directeur de l'agence, de leur projet de fermeture de l'agence Grazia Neri. Il s'agit alors, pour pallier ce vide futur, de se regrouper, de fédérer à nouveau des archives et des compétences, autrement. Graziano Arici, à cette occasion, reprend langue avec Marcello Mencarini, et, sous leur impulsion commune, une

équipe se forme rapidement, composée de plusieurs photographes et d'une ancienne secrétaire-comptable de l'agence Grazia Neri.

Blackarchives ouvre en octobre 2009, un mois après le dépôt de bilan de l'agence Grazia Neri. Ces « archives noires », dont le nom même constitue un rappel de l'agence qui vient de fermer, rassemblent dix-huit photographes, qui comptaient auparavant parmi les plus connus de ceux qu'employait Grazia Neri. L'agence, première à exister entièrement et exclusivement « en ligne » (elle n'a pas de locaux assignés) en Italie, fonctionne en coopérative : une équipe de cinq membres (dont Graziano Arici et Marcello Mencarini) forme un CDA, un *Consiglio di Amministrazione* (conseil d'administration), qui dirige l'ensemble des photographes de l'agence nouvellement formée. Ce mode de gestion des photographes (dont le nombre augmente : deux mois après l'ouverture de l'agence, ils sont trente-quatre) ne marche qu'un temps ; bien que l'agence leur assure un salaire convenable (en compensant partiellement la perte de revenus que la fermeture de Grazia Neri a entraînée[76]), des mésententes vont croissant entre les divers photographes ; des groupes, au sein de Blackarchives, commencent à s'opposer les uns aux autres. L'agence ferme en 2012.

Rosebud 2 ouvre immédiatement après ; cette fois-ci, l'agence est mise sur pied par une équipe restreinte de trois membres dirigeants, Graziano Arici, Marcello Mencarini et Vanna Daccò, ancienne comptable de Grazia Neri. L'équipe des photographes se voit renouveler par rapport à celle qu'avait fédérée l'ancienne agence Blackarchives. Composée d'une quinzaine de photographes[77], elle est spécialisée dans le culturel et le portrait. Son archive, rassemblant les archives de chacun, compte plus de six cent mille photographies, lesquelles concernent au premier chef les domaines de la culture et de l'art. Mais l'agence, bien que toujours existante en 2017, est, au fil des années, de plus en plus déficitaire. Fondée après la crise qui, en redéfinissant l'économie de l'image et du photojournalisme, a frappé toutes les agences de presse, elle représente, après le brusque dépôt de bilan de l'agence Grazia Neri, et face à l'avènement des banques d'images gérées par quelques groupes au rayonnement mondial (et dont l'emprise grandissante[78] va jusqu'à laisser présager un état d'entente autour d'un « monopole partagé »), une forme d'espoir de renouveau pour les photographes regroupés.

[76] À titre d'exemple, Graziano Arici avait comme revenu mensuel, provenant de la seule agence Grazia Neri, une moyenne de trois mille à quatre mille euros par mois. Avec le revenu que lui assure sa nouvelle agence, Blackarchives, il gagne environ deux mille euros par mois.

[77] Voir le site <https://rosebud2.it/photographers>

[78] Voir par exemple les analyses que font de l'essor de l'empire de Bill Gates les historiens de la photographie Geoffrey Batchen et Allan Sekula. Geoffrey Batchen, « Photogenics », *in* Liz Wells dir., *The Photography reader,* New York/London, Routledge, 2003, p. 229-239, et Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013.

Si Rosebud 2 est, pour ses fondateurs et ses membres affiliés, un outil de travail qui leur garantit la diffusion de leurs travaux auprès des agences de presse et des journaux, elle n'en reste pas moins confrontée à un marché de la photographie qui a considérablement évolué. Tous les photographes associés à l'agence sont payés en fonction de la vente de leurs images, mais les deux fondateurs, Graziano Arici et Marcello Mencarini, qui possèdent tous deux une part dans la direction, ne sont, eux, pas rétribués, afin de permettre le fonctionnement de l'agence, rendu possible grâce à cet argent reversé. Déjà fragilisée par le départ du photographe Leonardo Cendamo, qui détenait la plus grande archive de portraits d'écrivains, l'agence connaît d'autres difficultés, toujours d'ordre financier. Graziano Arici décide de quitter la direction de l'agence en septembre 2016, mais reste dans l'équipe des photographes – sans davantage souscrire, cependant, à un contrat d'exclusivité pour l'Italie.

c. Participation à d'autres agences

En même temps qu'il entre à l'agence Sygma à Paris, Graziano Arici est aussi reçu à AGEphotostock en Espagne en 1985. Au moment de la fondation de son agence Blackarchives (qui, faute d'un rayonnement suffisant et d'un marketing efficace, n'arrive pas à réaliser de ventes à l'étranger, ce qui implique pour les photographes de la coopérative qu'ils effectuent des démarches individuelles et parallèles afin de pouvoir être publiés dans d'autres pays), en 2008, il est intégré également à l'agence Leemage, à Paris, et l'agence Eyewine à Londres (qui ont chacune un peu moins de dix mille photographies lui appartenant). S'il a quitté la direction, en septembre 2016, de l'agence Rosebud 2, qu'il avait cofondée, il participe, en revanche, et depuis ce même mois de 2016, à l'activité des agences Focus, en Allemagne, et Contacto, en Espagne, lesquelles ont toutes deux accès à cinquante mille photographies de son archive – pour la majeure partie, l'« archive portraits », allant de la fin des années 1940 à nos jours.

3. UNE ARCHIVE SINGULIÈRE EN CONSTITUTION

L'Archivio Graziano Arici est comparable, dans sa formation, à plusieurs noyaux, peu à peu grossis – l'archive d'un photographe est en effet souvent comprise comme le résultat d'un « processus de sédimentation d'images photographiques qui ont une unité d'origine[79] ». L'unité d'origine est, certes, pour l'archive de Graziano Arici, celle reposant, au départ, sur la commune provenance des photographies, renvoyant toutes à un seul et même auteur. Mais ce recours à la notion d'auteur unique (comme définition de la condition de l'unité même de l'archive) sera, au cours des années, au fur et à mesure de l'accroissement du nombre des photographies, et notamment avec l'apport de photographies d'origine externe, à réviser. Entre formation géologique et construction architectonique, amas et constitution : le projet, et, partant, l'analyse de l'archive photographique de Graziano Arici doit tenir compte de ces deux modes (parfois antagonistes) d'édification.

Comme le relève Sophie Cœuré, de prime abord, le mot « archives » peut, certes, évoquer des documents amassés, plus qu'une « documentation constituée[80] ». Et si les archives sont tout à la fois un lieu, un emplacement et une institution, leur définition juridique, depuis 1979, en France, ne les désigne plus comme devant s'appliquer de façon limitée à une pratique professionnelle, ni ne les restreint à la spécificité d'un contenu. Certes, pour un particulier, les archives commencent dès lors qu'il y a volonté de garder plusieurs documents, de former une mémoire et une histoire. Sophie Cœuré rappelle ainsi d'entrée de jeu que les archives « touchent aussi aux histoires intimes[81]», et que l'on peut trouver dans celles-ci des lettres, des objets, etc. La loi du 3 janvier 1979[82] voit, si l'on peut dire, l'extension du domaine de l'archive. C'est ainsi un « sens large et ambitieux[83] » qui est donné aux archives ; mais la révolution est aussi dans la désignation des supports mêmes de l'archive : comme le remarque Olivier Béaud[84], les archives voient leur support matériel étendu à toute forme d'enregistrement envisageable ;

[79] Emmanuela Sesti, « L'archivio, la fotografia, le immagini », *in* Gloria Bianchini dir., *Di chi sono le immagini nel mondo degli immagini ?,* Milan, Skira Editore, 2013, p. 122 : « un processo di sedimentazione di immagini che hanno un'unità di origine ».
[80] Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *op. cit.,* p. 4.
[81] *Ibid.*
[82] Est pris en compte par la législation « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits et reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme privé, dans l'exercice de leur activité. » Article 1er de la loi du 3 janvier 1979 sur les archives, publiée au *Journal officiel* le 5 janvier 1979. Cette loi a été abrogée par une nouvelle loi sur les archives du 15 juillet 2008, qui en conserve cependant les mêmes principes d'ensemble (voir Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *op. cit.,* p. 5).
[83] *Ibid.*
[84] Voir Olivier Béaud, « Les archives saisies par le droit », *Genèses*, n° 1, 1990, p. 131-143.

Michel Melot[85] remarque que cette définition nouvelle, vaste et vague, par laquelle tout peut être susceptible d'être archivé, augure de conséquences néfastes – comme si la marque d'un intérêt accru pour la conservation (exponentielle) signait dans le même temps, irrémédiablement, la dévaluation (proportionnelle) de ce qui se trouverait préservé.

L'unité de l'archive, sa cohésion ou sa cohérence seraient également à retrouver dans ce qui fait le point commun de toutes les photographies rassemblées : le « lien archivistique » serait ainsi d'abord à rechercher dans la décision prise par le photographe de rassembler des photographies, et non pas seulement, ou pas nécessairement, de les prendre. L'archive photographique croise ici un double projet : celui de réaliser des photographies « destinées à durer dans le temps », et celui de pouvoir, le cas échéant, compléter l'archive par des éléments extérieurs. Plus encore qu'en machine célibataire, l'archive se mue en dispositif « polymathès » : une machine à penser. Dépassant l'archivage photographique (entendu comme la somme de la production d'un photographe durant sa carrière), le projet de Graziano Arici rejoint en effet, contre toute attente, une définition archivistique et historienne[86] des archives. La somme des photographies réalisées est d'emblée pensée par le photographe, imaginant sa lecture ultérieure, pour sa signification à venir, comme un ensemble qui formerait sens, et qui pourrait proposer autant de documents visuels permettant de retracer une époque. Cette « forme-archive[87] » créée a priori est aussi et surtout une manière (matérielle, temporelle, imagée, imaginaire) de traversée des temps.

L'accumulation, que l'on pourrait considérer à raison comme la formation géologique la plus courante pour une archive photographique, n'est pas la règle en matière de constitution d'archive ; son augmentation peut être informée par les apports (critiques, théoriques) qui sont venus (de manière immatérielle) l'augmenter pendant ou après son processus d'accroissement. La structure même de l'archive peut ainsi être définie par d'autres mouvements que ceux d'une simple accumulation progressive. Sa réception même lui donne forme. Emmanuela Sesti relève

---

[85] Voir Michel Melot, « Des archives considérées comme substance hallucinogène », *Traverses* n° 36 : « L'archive », 1986, p. 14-19. Et l'historien de renchérir sur le vertige ouvert par ces lois des grands nombres, en prenant l'exemple d'un « art appliqué » et multiple, matière première d'un nouveau « tonneau des Danaïdes » qu'est le Dépôt légal et qu'est la nouvelle loi : « Passons donc aux photographies. Elles sont empilables, elles doivent donc être conservées. Je n'entrerai pas dans les querelles byzantines qui en font un objet tantôt d'archives (la marche des services), tantôt de dépôt légal (l'objet édité), tantôt même de musée. Quelles photos ? La seule agence Sygma en a accumulé, en peu d'années, quinze millions au milieu desquelles elle a toutes les peines du monde à se retrouver elle-même. Mais passons encore sur les chiffres, cela devient lassant » (p. 16). Ajoutons que la suite de l'histoire lui donne raison... : voir la notion, apparue fin 2017, d' « Archives essentielles », visant à réduire les frais de conservation des archives papier, en sélectionnant de manière encore plus drastique ce qui doit être conservé.

[86] Et aussi, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, une « opération historiographique ». Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

[87] Voir Giusy Pisano, *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire,* Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2014.

ainsi que les archivistes, les historiens d'art, les conservateurs, les critiques qui ont en charge l'étude d'une archive, peuvent, le cas échéant, dans leur tutelle de l'objet, contribuer à lui donner ou redonner un sens et une forme (de son infléchissement à sa révélation : de la forme donnée à la forme trouvée, en somme). C'est à partir de sa compréhension interne que se construit (ou se reconstruit, se décide) une structure. L'identité de l'ensemble peut surgir ainsi bien après la formation (et/ou l'achèvement) de l'objet singulier créé. La « clef de lecture » influe considérablement, non seulement sur la réception de l'archive, mais aussi sur l'archive elle-même. Ces lectures successives engagent aussi une « pratique de l'archive » (une compréhension de son rôle : c'est-à-dire aussi de son pouvoir), qui est peut-être pour une grande part déjà tributaire du sens initial donné par celui qui l'a constituée. L'on pourrait aussi ajouter que ce qui s'apparente plus encore à de possibles et incessantes relectures, réinterprétations fait certes changer l'objet, en provoquant son déplacement d'un champ d'étude vers un autre : mais ces possibles transmutations sont aussi à comprendre comme des archivages successifs, eux-mêmes sujets à l'épreuve du passage du temps. Ce qui est dans une archive doit être lu et relu, vu et revu : comme une traduction qu'il s'agirait de proposer à partir d'un texte-source, le sens d'une archive serait à comprendre à nouveaux frais, à saisir dans une actualité dont les termes et les définitions changent eux-mêmes constamment – mais des éléments de leur continuité (de l'assurance d'une forme de stabilité, de permanence) se trouvent pour partie, précisément, contenus dans cette archive, qu'il s'agit, inlassablement, de « mettre à jour ». L'archive « Personnages » de l'Archivio Graziano Arici, à ce titre, peut faire à bon droit figure d'un calendrier qui ne deviendra perpétuel que de manière rétrospective ; cette archive dans l'archive, forme chronomètre de ses modèles, court après leur temps...

Emanuela Sesti prend l'exemple de l'Archivio Alinari, qui est, sur plusieurs générations, le résultat du travail de différentes équipes de photographes et d'archivistes : les processus de création photographique et d'augmentation de l'archive vont de pair, et deviennent (ou continuent d'être, sans cesse davantage, de manière à la fois discrète et exponentielle) un produit collectif, regroupant des centaines de personnes. Une archive photographique peut aussi être la reconstruction, dans le temps, de plusieurs processus sédimentaires, ou le résultat de la rencontre, de l'assemblage d'autres archives photographiques : ce phénomène de regroupement des sources et des origines est à l'œuvre dans l'Archivio Graziano Arici. Cette archive est d'un genre que l'on pourrait nommer hybride : croisant les temps et la nature des photographies assemblées, elle les assemble dans un appareil destiné à leur assurer une forme de cohésion *a posteriori*. Rassemblement d'archives et de fonds, l'archive pourrait être vue aussi, de prime abord, comme l'alliance tenue des contraires et des formes contradictoires : tout en étant un ensemble « unique » de photographies, qui est porté à la fois par la soudure et la possible

fragmentation de ses parties successivement acquises, elle est aussi, prise à sa formation (entre un constant processus de tri et une tentation d'exhaustivité) la traduction d'un dessein à la poursuite d'un modèle idéal d'archive photographique qu'elle seule, précisément, arrive, chemin faisant, à ébaucher – et cet aspect, à lui seul, ne serait pas le moindre de ses paradoxes. L'archive photographique n'est plus à envisager seulement comme le simple contenant regroupant l'ensemble d'une production photographique réalisée dans une période donnée, elle est aussi à voir comme l'essai d'un appareillage dont le sens, la forme et la nature même sont transformés par le temps, présent et à venir. Corpus ouvert, toujours en cours d'augmentation par le photographe qui l'a entrepris, cette archive est, par définition, un ensemble encore en voie de constitution. De manière corollaire, donc, l'analyse de sa composition présente aurait pour enjeu de réussir à la percevoir comme une réalisation qui se situerait entre la (re)construction, la récupération, la transformation, la destruction – et la restitution.

a. L'inventaire d'une invention : « matière » inédite et entrées multiples

L'Archivio Graziano Arici est d'abord le résultat de l'addition de plusieurs travaux engagés et poursuivis par le photographe durant sa (longue) période vénitienne. Plusieurs fonds désormais clos sont autant de noyaux qui ont permis d'orienter la suite des réalisations photographiques et la constitution de l'archive. Photographe pour le théâtre la Fenice pendant plus de vingt ans, Graziano Arici a ainsi, par exemple, accumulé près de cent cinquante mille photographies d'opéras, de concerts, de chanteurs lyriques, de musiciens, d'acteurs. Il a suivi, durant la même période, le montage des différentes éditions des biennales d'art, rassemblé des milliers de portraits d'artistes, et produit, à l'occasion de sa fréquentation de certains d'entre eux, un témoignage inédit sur leur travail. Ayant également eu, pendant une trentaine d'années, des commandes régulières de la part de la mairie et d'entreprises de la ville de Venise, et ayant été le photographe du *Consorzio Venezia Nuova* (groupement d'entreprises chargé de plusieurs chantiers publics, de fouilles archéologiques, d'aménagements, de constructions, et notamment celle des futures digues destinées à protéger la lagune vénitienne), il a aussi produit plusieurs dizaines de milliers de photographies documentant les changements en cours de la cité.

- Fouilles archéologiques, théâtre Malibran (ancienne maison de Marco Polo), Venise, 1998 (VE003346) ; fouilles de sauvetage de deux embarcations du XIVe siècle (galée et *rascona*), barène, San Marco in Boccalama, Venise, 2001 (VE008634).

L'archive qui documente la vie d'une ville avec ses habitants, ses touristes, sa topographie et sa géomorphologie se voit évoluer en même temps qu'elle ; les pièces versées à l'archive croissent en nombre et évoluent de concert : l'on assiste à une évolution conjointe d'un sujet d'étude et des instruments chargés de l'observer, d'en rendre compte. D'autres commandes, d'autres expériences, plus ponctuelles, viennent encore nourrir la production du photographe : des reportages réalisés au cours de voyages, des services effectués durant la guerre de Bosnie ou encore sur le tournage, étalé sur plusieurs années, d'un film-série d'Edgar Reitz, *Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend* (1992).

Ces « noyaux » semblent proposer une forme éclatée, d'apparence éclectique ; pourtant, ces corpuscules réunis forment aussi l'itinéraire, vu de manière rétrospective, d'un photographe ; ils donnent aussi les indices de leur possible réconciliation, ou conciliation : sans avoir à retirer, de force, de ces principaux constituants, « historiques », de l'Archivio Graziano Arici un même composant, l'on peut déjà constater les rôles, majeurs, que prennent le portrait, la réalisation d'un chantier, l'évolution de la ville ou même le compte-rendu d'un état des choses et des lieux, d'une situation géopolitique : on peut donc dégager de ces trois directions prises, enfin, une inscription chronique, dans un temps long, que l'on pourrait alors définir comme celui d'une transformation parfois insensible à l'œil comme à l'esprit.

La description de l'archive dans son aspect actuel nécessite, aussi, de repréciser le contexte de réalisation, l'origine et la destination, plurielles, des photographies (qui sont, pour une petite partie, le résultat de commandes passées au photographe, mais aussi, dans leur grande majorité, des productions destinées à proposer une offre variée à d'éventuels acheteurs, ou des réalisations « libres », relevant d'un travail personnel qui a été longtemps gardé privé). Si cette archive peut être d'emblée qualifiée, comme nous avons pu précédemment le faire, d'hybride (ou composite), il n'en reste pas moins que sa réalisation ou le regroupement qui a contribué à lui donner sa forme obéissent à un projet, une perspective, une idée « unitaires ». Composite, cette archive est aussi polymorphe : il est nécessaire, pour rendre compte des strates qui la composent, et des aspects différents qu'elle peut prendre, en fonction de tel ou tel point de vue, d'avoir recours à plusieurs schémas. Car, dans cette somme encore en formation, des acquisitions sont venues transformer la donne initiale, et remodeler l'ensemble de départ : l'archive n'est pas que le résultat compilé d'une production d'images, elle est aussi le lieu d'une récupération, d'une invention (entendue au sens archéologique du terme) d'autres archives, ou d'autres ensembles photographiques. Enfin, plusieurs temporalités s'y croisent, sans parfois se rejoindre ou se superposer parfaitement : le temps de la production, le temps de l'archivage, le temps de l'archive (dilaté, regroupé, étendu) et le temps, aussi, de sa consultation même sont des dimensions à prendre en compte pour tenter de restituer une image de sa composition.

L'Archivio Graziano Arici totalise près de un million et demi de photographies. Celles-ci peuvent apparaître sous plusieurs formes : négatifs noir et blanc (environ 335 000), diapositives (environ 345 000), tirages (environ 1 500), fichiers (environ 300 000). Sa version numérique compte 500 000 fichiers images, qui sont, pour une part, des photographies « nativement numériques » (environ 300 000, auxquels viennent s'ajouter 30 000 images produites dans le cadre des séries réalisées au téléphone portable), et, pour l'autre part, des tirages, des négatifs ou des diapositives ayant été numérisés. De la totalité de cette base numérique ou numérisée, 110 000 fichiers environ sont consultables directement sur le site Internet du photographe correspondant à la « Little Archive » numérisée (160 000 autres, mis à part, sont les vues produites dans le cadre des commandes du *Consorzio* de Venise) ; les autres fichiers sont conservés dans des disques durs, dont l'accès est réservé à leur seul propriétaire.

Dans une transposition schématique de l'Archivio Graziano Arici, il est nécessaire de tenir aussi compte du fait que ce corpus, ouvert, est toujours en cours d'augmentation : l'état d'une composition donnée est proposé, transcrit sous forme globale, mais le présent lui-même, dans cette manœuvre, est aussi partiellement découpé et recomposé. Il faudrait pouvoir aussi donner à comprendre les mouvements, les circulations internes qui s'y jouent. Un schéma donne l'idée d'une répartition, d'un effet de masse, d'un ensemble de paramètres (proportions et

rapports), mais propose aussi la réinterprétation d'une logique de constitution, en laissant voir, au-delà d'un contenu cité, pointé, les encastrements, les imbrications, les recoupements qui peuvent s'y faire jour. Dans une tentative de faire apparaître des réseaux de sens, une mise en circulation, entre des formes autonomes et liées, suivant des décompositions et des recompositions, et selon l'angle de vue adopté, un schéma est peut-être à la fois forcément inadéquat (arbitraire, partiel, partial, inadapté, figé et obsolète), dans la mesure où il ne représente qu'une seule chose (la fige et la fixe, quand elle est prise dans un mouvement, et dans un temps), et ne présente peut-être jamais, en même temps, que le résultat d'une vision en parallaxe. Il faudrait voir aussi tout aussi bien ce qui résiste à la « logique des blocs », et faire la part de l'effritement, dans l'épaisseur du trait, pour saisir à la fois ce qui circule et ce qui échappe. Il faudrait, certainement, faire plusieurs vues qui toutes ensemble n'arriveraient pas encore à renseigner sur tout ce que l'on pourrait retrouver en partant de l'intérieur découvert par les découpes réalisées. Tout semble d'abord se passer de la manière qu'autoriserait, pour la vue, une incision pratiquée dans un tissu vivant : certaines cellules sont coupées en leur plein milieu, tandis que d'autres restent intactes, enfouies, non atteintes et non révélées par l'ouverture faite. Il faudrait, enfin, tenir compte de ce qui échappe, nécessairement, au regard ciselant[88] : la lame du coup d'œil (ou la pointe du crayon).

Cette forme d'« exercice anatomique » n'est pas sans conséquences, dans la mesure où la coupe, la taille révéleraient moins l'objet que le geste de celui qui manie l'instrument, imposant ses propres délimitations, tranchant dans le vif, démembrant, créant des segmentations et des parties sans plus de connexions. Cette éventualité est cependant un risque à prendre : étudier une archive de plus de un million et demi de photographies revient aussi à faire des choix, à exclure encore plus qu'à retenir[89] ; mais l'élection doit se faire le plus révélatrice possible, au moins autant de l'objet étudié que de ce que l'on cherche à en dégager : le mouvement et l'idée sont les mêmes. Si, comme le relève Krzysztof Pomian, « le danger est grand alors de diviser

[88] Pour reprendre une expression d'Isidore Isou, qui, avec son *Traité de Bave et d'éternité* (1951), réalise un film en trouvant sa principale matière première dans des chutes de films d'archives, glanées dans les poubelles de différentes institutions étatiques.

[89] Et l'on se retrouve alors, dans une étrange mise en abyme, à archiver l'archive, et à croiser, d'entrée de jeu, le rôle de l'archiviste, lequel est amené à tailler dans une matière (pour pouvoir être en mesure de la brasser, de la disposer, d'en rendre compte), à faire des choix, à procéder par élections et mises à l'écart : Jean Favier note ainsi, en 1951, que « l'on a pu dire, sans trop exagérer, que le métier de conservateur d'archives consistait désormais à détruire lesdites archives ». Voir Jean Favier, *Les Archives* [1958], Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001, p. 64. Krzysztof Pomian formule une semblable remarque, en 1992 : face à « l'inflation des archives contemporaines » et à leur augmentation, écrit-il, « on se demande désormais non comment les conserver, mais comment les détruire ». Voir « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *in* Pierre Nora, *Les lieux de mémoire,* III. *Les France – 3. De l'archive à l'emblème,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 219. Sans aller jusque-là (il n'est évidemment pas question de détruire ce que l'on s'apprête à décrire et à analyser), il faudra savoir mettre de côté certains aspects, pour pouvoir (mieux) en évoquer d'autres.

son objet non pas conformément à ses articulations propres, mais selon les lignes de partage entre les compétences disciplinaires, et de le mutiler jusqu'à le rendre méconnaissable au cours de cette opération[90] », il est d'abord nécessaire, pour saisir le déploiement interne d'une archive, de comprendre le projet qui a été à son origine, et son processus de constitution dans le temps.

Cette approche chronologique ne relate rien apparemment d'autre qu'un long procès d'édification, mais permet de saisir le cheminement d'une logique, d'observer la naissance des articulations (plutôt que de les voir d'emblée découplées, sur un schéma ou une notice de présentation). Pour fastidieuse qu'elle puisse être, cette méthode de reconstitution d'une construction présente l'avantage d'une fréquentation progressive de l'objet, les conceptions et les idées[91] semblant aller de pair avec l'exposition du (re)montage d'un ensemble. Reste le risque, non négligeable, de (se) tailler une archive sur mesure, celle qui répondrait idéalement à des préocupations et des enjeux tout personnels, à des idées préconçues, en quoi consisterait un des « piège(s) de l'archive[92] » évoqué par Arlette Farge. Ni miroir, ni boîte de Pandore, ni cassette magique, l'archive (surtout quand elle semble pouvoir être comparée à une corne d'abondance, à un « monstre d'images[93] ») est à comprendre en soi, comme un objet singulier.

Le sujet de l'étude se trouve, alors, nécessairement mettre en réflexion par la recherche même d'une méthode pour l'aborder et l'analyser ; tenter de remonter vers une logique de constitution d'un objet et comprendre ses modalités de constitution (et tout spécialement quand il s'agit d'une archive photographique, objet à la fois unique et multiple) c'est aussi monter, dans le même temps, les bases d'un itinéraire qui permettra de s'orienter dans un chemin qui sera fait d'élections, de sélections, de mises à l'écart – en un mot, de choix. « La question est de savoir quoi trier et quoi abandonner[94]», comme le note Arlette Farge pour ses propres recherches dans les archives judiciaires. Un comble : le spectre de la figure de l'archiviste, qui observe, sélectionne et met en valeur, prédispose, conserve, ordonne et met ensemble les élements pour créer un ensemble qui fera sens, n'est pas loin. Monica Di Barbora, décrivant le travail de sauvetage réalisé par la numérisation d'un fonds photographique, met en garde les archivistes « seconds », qui se chargent de sélectionner ce qui sera sauvegardé du patrimoine qui leur est confié : c'est l'importance d'un critère, ce que l'on pourrait presque nommer une ligne éditoriale, qui prévaut sur toute tentation de sentimentalisme ou de dérive nostalgique... Dans une sélection en vue d'une numérisation (le travail de l'archiviste, encore une fois, se

[90] Krzysztof Pomian, « Avant-propos », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 11.
[91] ... qui sont aussi bien celles du photographe : idées que l'on peut déduire, comprendre, ou même entendre égrenées, au fil des entretiens.
[92] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.,* p. 87.
[93] Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, *op. cit.,* p. 47.
[94] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.,* p. 111.

retrouve mis à l'étude et au carré...), il s'agit de faire des choix dont l'on pourra répondre en rationnellement, et ainsi garantir que le projet de numérisation sera « efficace » (aidant les recherches qui seront menées plus tard, les éclairant, sans les fourvoyer d'entrée de jeu), et non pas « destructeur » :

> Une sélection d'images numériques complétées par leur description archivistique, et à travers lesquelles on pourrait impulser des parcours de recherche serait assurément une intégration extrêmement souhaitable, mais qui serait à construire avec une attention extrême, de manière à en retirer un apport valable scientifiquement. Sélectionner sans critères rigoureux un ensemble de photographies pour les numériser est, en effet, non seulement un acte inapproprié mais qui peut surtout faire des ravages. Le risque, c'est de produire un corpus documentaire, une sorte de sous-produit de l'archive ou du fonds intégral, qui finit par se substituer à la documentation originale, en démontant tous les liens entre les documents et du même coup annulant leur valeur pour laisser place à une narration évocatrice et suggestive. Si cette puissance évocatrice, et sentimentale, est une des richesses des images, elle ne peut pas devenir l'unique qualité qui supplanterait et effacerait toutes les autres valeurs qui sont les sources de la recherche[95].

L'archive photographique, de quelque nature qu'elle soit, n'est donc pas à confondre avec un répertoire de formes où l'on pourrait puiser inconsidérément : pour celui qui l'a constituée, comme, surtout, pour celui qui entend l'étudier, il ne s'agit pas d'un jeu de marqueterie fantastique, dans lequel les plus petites pièces trouvées s'emboîteraient comme par enchantement, en se rapportant à un ensemble qui ferait (fatalement) sens, du point de vue du réassembleur, ne serait-ce que de manière décorative. L'archive, pour le dire en d'autres termes, est aussi à comprendre presque malgré elle, à rebours des clichés que l'on pourrait y projeter, ou vouloir y trouver ; le « sens » n'y est que partiellement, et ne sera trouvé qu'une fois repensé par la manière même, changeante, d'envisager l'objet. Pour reprendre les mots de Tiziana Serena :

> L'archive photographique n'est pas une mine : sa signification ne réside pas dans sa richesse intrinsèque, les résultats des activités d'extraction ne dépendent pas de sa nature, mais, exclusivement, de notre culture (Sekula), des questions que l'on réussit à poser à l'archive photographique dans sa matérialité d'objet complexe, de source, dans les spirales d'un sens que l'on entrevoit entre la transparence des photographies et l'opacité de l'archive[96].

---

[95] Monica Di Barbora, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », *in* Monica Di Barbora dir., *Gli archivi fotografici dell'Unità. Milano, Roma e le redazioni locali*, Milan, Mimesis Edizioni, 2016, p. 32-33 : « Una selezione di immagini digitali da abbinare alle descrizioni archivistiche, e attraverso le quali poter attivare dei percorsi di ricerca, sarebbe senz'altro un'integrazione altamente auspicabile ma da costruire con estrema attenzione in modo da costituire un apporto scientificamente valido. Individuare senza criteri rigorosi un nucleo di fotografie da sottoporre al processo di digitalizzazione significa, infatti, non soltanto compiere un'azione scoretta ma addirittura dannosa. Il rischio è quello di produrre un corpus documentale, sorta di sottoprodotto dell'archivio, o del fondo integrale, che finisce per sostituirsi alla documentazione originale, scardinando quindi tutti i vincoli tra i documenti e annullando il valore degli stessi per lasciare il posto a una narrazione evocativa e suggestiva. Se questa potenza evocativa e, quasi, sentimentale, è una delle richezze delle immagini, non può diventare l'unica qualità soppiantando e cancellandone ogni altro valore come fonti per la ricerca. »

[96] Tiziana Serena, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », *in* Anna Maria Spiazzi, Luca Maioli, Corinna Giudici dir., *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 125 : « L'archivio fotografico non è una miniera : il suo significato non risiede nella sua richezza intrinseca, i risultati dell'attività estrattiva non dipendono dalla sua natura, ma

L'étude d'une archive est, nécessairement, réalisée selon un point de vue donné : celui de l'observateur, celui du chercheur, qui ne peut pas, ne doit pas « tout » couvrir, mais suivre, d'après ce qu'il constate, ce qu'il comprend, des intuitions premières[97], des hypothèses, des chemins, dont il éprouvera la validité : l'analyse est aussi, et avant tout, l'épreuve de celui qui cherche à la formuler. Cette recherche ne serait alors pas autre chose que l'expression d'une élaboration, le récit d'une mise au jour, et en mouvement, de ces spirales[98] de sens. Dans ces avancements et ces rectifications d'hypothèses, seuls certains aspects seront abordés ou privilégiés (au risque, encore une fois, de leur accorder peut-être une importance démesurée par rapport au « reste » ; la mesure ici n'est pas une affaire statistique, ni métrique, mais est de l'ordre de la justesse d'observation et de perception, d'une pertinence mise à l'épreuve) ; la tentation du florilège (consistant à ne choisir d'un ensemble profus, diffus, que ses morceaux jugés « de choix ») est celle que critique le plus vivement Krzysztof Pomian[99]. C'est pour cela qu'une vision panoramique et diachronique de l'Archivio Graziano Arici, dans un premier temps, semble pouvoir parer, de manière certes minimale, à la hantise de l'exclusion *a priori* : s'il n'est pas possible, dans le cadre de cette étude, d'épuiser le contenu de l'archive, du moins peut-on épouser des contours, tracer des lignes, évoquer, même, ce que formerait cette figure dans son ensemble. Il faudra toutefois, en retenant l'avertissement de Krzysztof Pomian, tenir compte de la place (et de la proportion) de chaque élément analysé dans l'ensemble qui le contient, et ne négliger ni la « part de l'ordinaire », ni ce qui semble d'emblée faire saillie. Dans un *opus incertum,* chacune des pièces contribue à la mise en place et à la résistance de l'appareil

esclusivamente della nostra cultura (Sekula), dalle domande che sappiamo porre all'archivio fotografico nella sua materialità di ogetto complesso e di fonte, negli spiragli di significato che intravediamo fra la trasparenza delle fotografie e l'opacità dell'archivio. » Tiziana Serena fait référence à l'article d'Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », art. cité, p. 445: « Archives are not like coal mines : meaning is not extracted from nature, but from culture. » (« Les archives ne sont pas comme une mine de charbon : le sens ne sort pas tout fait par extraction de la nature, mais est réalisé par la culture. »). L'idée de cette comparaison impossible entre l'archive et la mine vient à Allan Sekula en réalisant l'étude d'un livre réalisé à partir des archives photographiques des mines d'extraction de la *Dominion Steel and Coal Company*, en Nouvelle-Écosse.

[97] Eric Ketelaar, du point de vue de l'archivistique, définit par un néologisme cette forme d'anticipation qui indique quoi savoir sauvegarder : l'« archivalisation », qui « signifie le choix conscient ou inconscient (déterminé par des facteurs sociaux et culturels) qui fait qu'on considère que quelque chose vaut la peine d'être archivé ». Voir « (Dé)construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps,* n° 82 : « L'historien face à l'ordre informatique. Classification et histoire », 2006, p. 67-68.

[98] Voir Giorgio Agamben, *Image et mémoire* (trad. M. dell'Omodarme), Paris, Éditions Hoëbecke, « Arts & esthétique », 1998, p. 28.

[99] Krzysztof Pomian, « Avant-propos », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 10 : « Si l'on étudie les collections, ce peut être pour mettre en lumière leurs caractères intrinsèques, mais c'est surtout parce qu'elles ont abrité une ou plusieurs œuvres qui, elles, mobilisent l'attention de l'historien. C'est de la même démarche que procèdent toutes ces publications d'inventaires ou de catalogues, qui n'en gardent que les éléments susceptibles de servir à repérer les traces des œuvres d'art, et négligent le reste [...] des édifications ainsi tronquées commencent à se faire rares mais elles n'appartiennent pas à un passé définitivement révolu. »

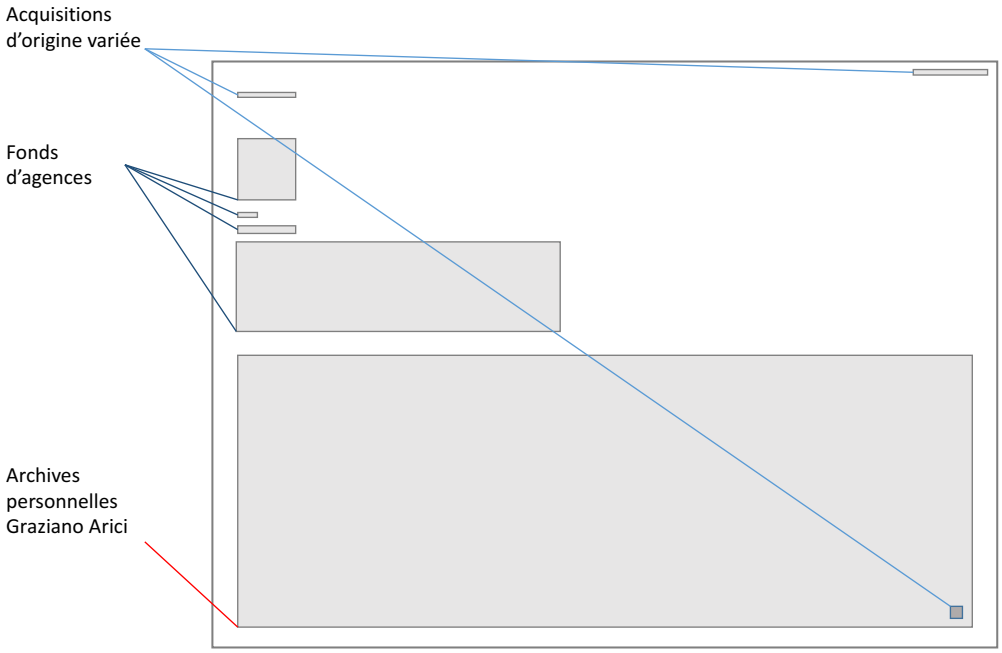
construit. Pour autant, il n'est pas question de mimer son objet, ou de faire l'épreuve de sa cohésion[100], mais d'en mettre au jour le fonctionnement, d'en comprendre la pensée et la réalisation. L'objet d'étude est triple : dans un jeu d'emboîtements (qui ne sont que partiels), c'est tout à la fois l'archive photographique et ses métamorphoses, les réalisations qu'elle contient, mais aussi la mise en œuvre, ainsi que la conception de l'archive, proposée par un auteur singulier, qui nous intéressent.

Les schémas sont aussi à comprendre comme des transcriptions cartographiques minimales, et, en tant que tels, des ébauches de lecture d'un territoire donné, déjà « préparé » en terrain à arpenter. Il y a aussi, pour rendre compte de la composition d'une archive photographique complexe, ramifiée, à se faire soi-même (de manière, certes, humble, et très peu développée...) explorateur, découvreur de fonds. Entre l'inventaire et l'invention, il n'y aurait parfois qu'un pas. Il n'en reste pas moins que ces schématisations sont aussi, dans l'étendue d'un territoire qui est donnée à voir, l'ébauche d'un chemin tracé. La présentation d'un état du terrain est ainsi, solidairement, la suggestion d'un point de vue et d'une méthode[101] (ou même de plusieurs) qui sera employée pour le parcourir. L'on revient à cette idée d'une nécessaire mise en intrigue : elle commence avec un processus de schématisation, qui est à la fois mise à plat et (c'est tout un) idéalisation de son sujet – lequel sujet peut, donc, être abordé par la « coupe transversale des différents rythmes temporels[102] » qui le constituent.

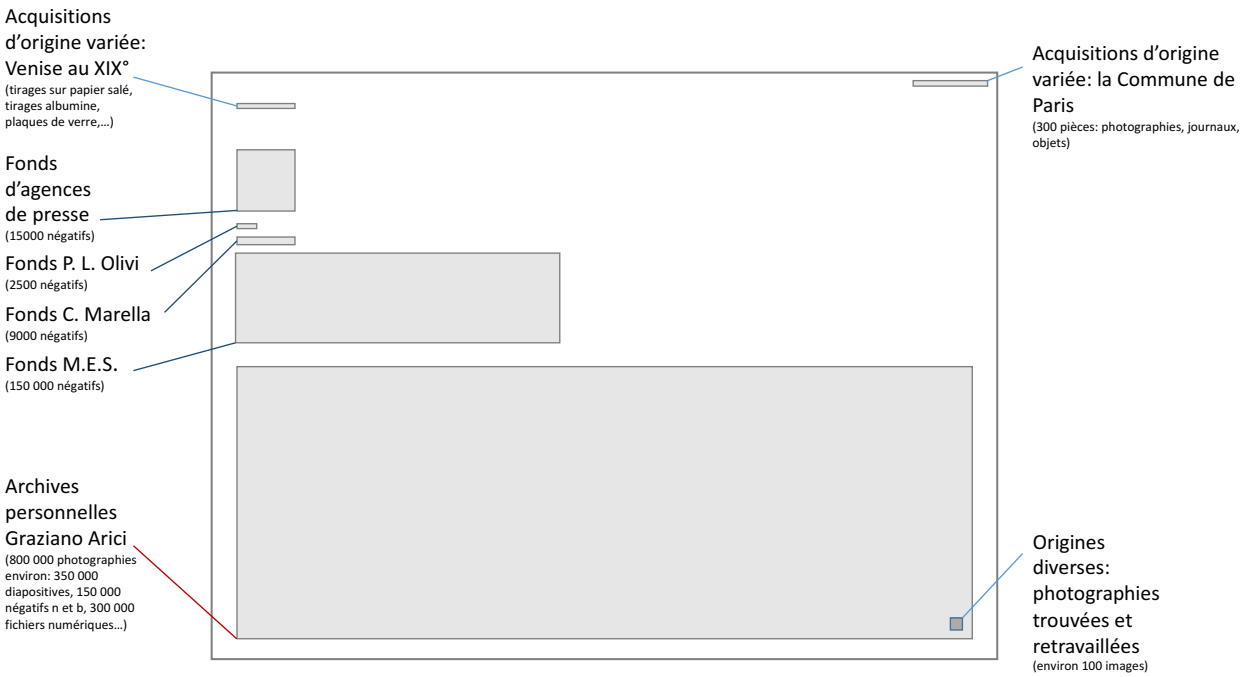
[100] Qui est « de fait ». Il faudrait plutôt tenter de comprendre cette archive comme un lieu à la fois singulier et traversé ; considéré pour lui-même, et dans ses relations multiples ; c'est pour cela que des changements de focale seront opérés à chaque étape de cette étude : autant de sorties d'axe, de changements de cadre et de proportions entre la figure et le fond – des valeurs et des relations variées qui nous permettront de saisir l'objet compris dans un contexte diffus et complexe. Comme le note Michel Foucault : « Une description globale resserre tous les phénomènes autour d'un centre unique – principe, signification, esprit, vision du monde, forme d'ensemble ; une histoire générale déploierait au contraire l'espace d'une dispersion. » (Voir *L'Archéologie du savoir, op. cit.,* p. 20). Mais, sans pour autant vouloir faire l'« histoire générale » de l'Archivio Graziano Arici, il faudra essayer de le comprendre dans une dynamique le faisant apparaître lui-même dans une tentative de fondation d'histoire générale ; ce postulat implique aussi de le comprendre lui-même pris dans un mouvement à la fois centripète et centrifuge, de centralisation et de diffusion, de récupération et de dissémination.

[101] Carlo Ginzburg rapporte ce bon mot du sinologue Marcel Granet : « la méthode, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru », dans une réinterprétation, facétieuse, de l'étymologie « littérale », ou mot à mot, du mot « méthode » : *metà-hodós*, soit « après le chemin »... Voir *Le Fil et les traces*, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 426.

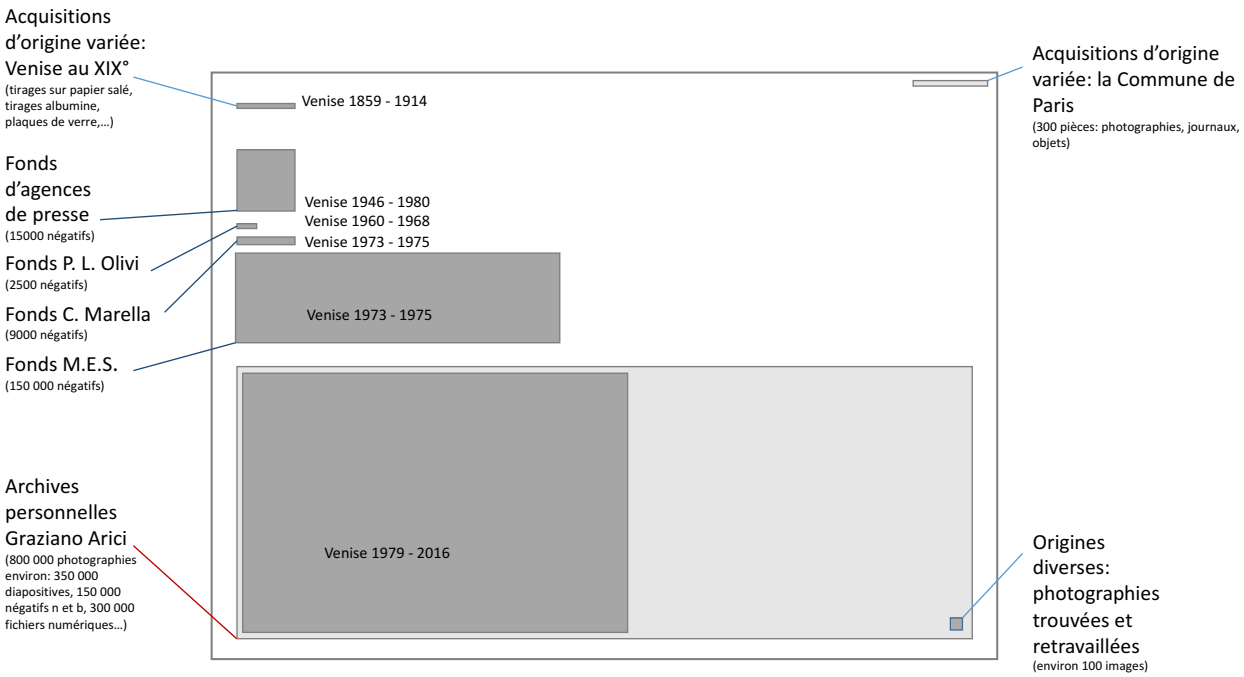
[102] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 52. Il précise : « Tout dépend de l'intrigue choisie ; en lui-même, un fait n'est ni intéressant, ni le contraire. Est-il intéressant pour un archéologue d'aller compter le nombre de plumes qu'il y a sur les ailes de la Victoire de Samothrace ? Fera-t-il preuve, ce faisant, d'une louable rigueur ou d'une superfétatoire acribie ? Impossible de répondre, car le fait n'est rien sans son intrigue ; il devient quelque chose si l'on en fait le héros ou le figurant d'un drame d'histoire de l'art [...]. » Et, plus loin encore, il ajoute : « Si on cesse de voir les événements dans leurs intrigues, on est aspiré par le gouffre de l'infinitésimal. » D'où sa conclusion : la « nécessité de tracer un itinéraire. Aucun historien ne décrit la totalité de ce champ, car un itinéraire doit choisir et ne peut passer partout [...] ».



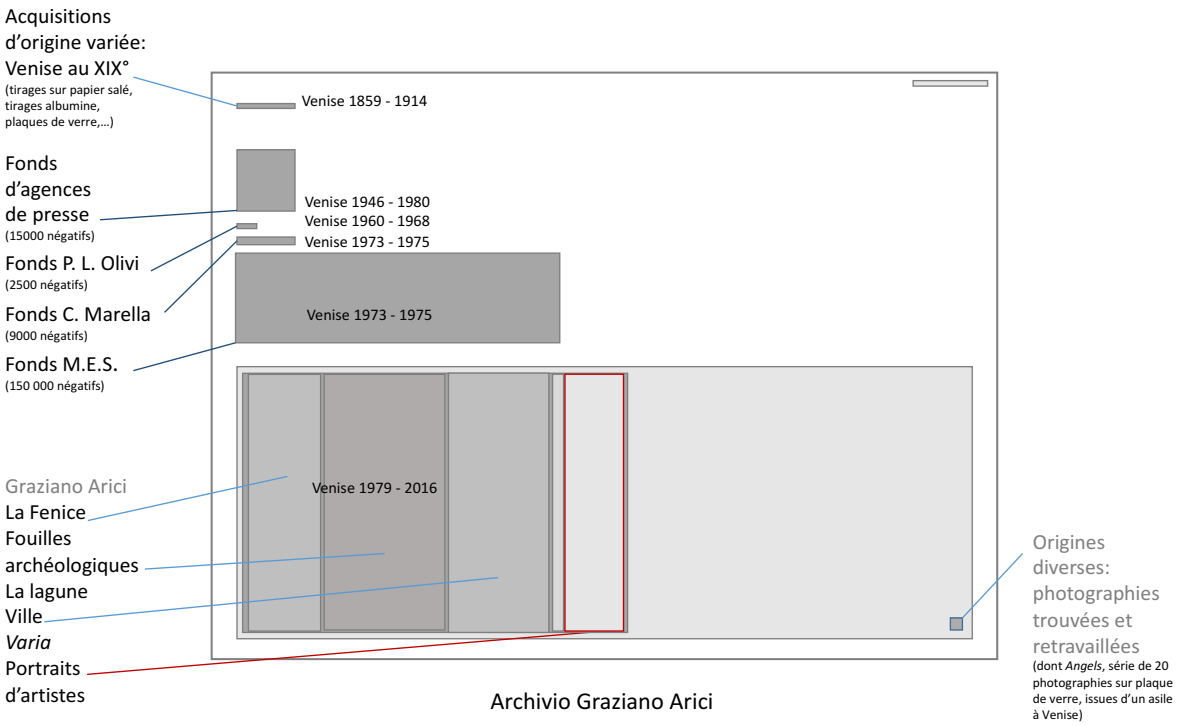
Archivio Graziano Arici



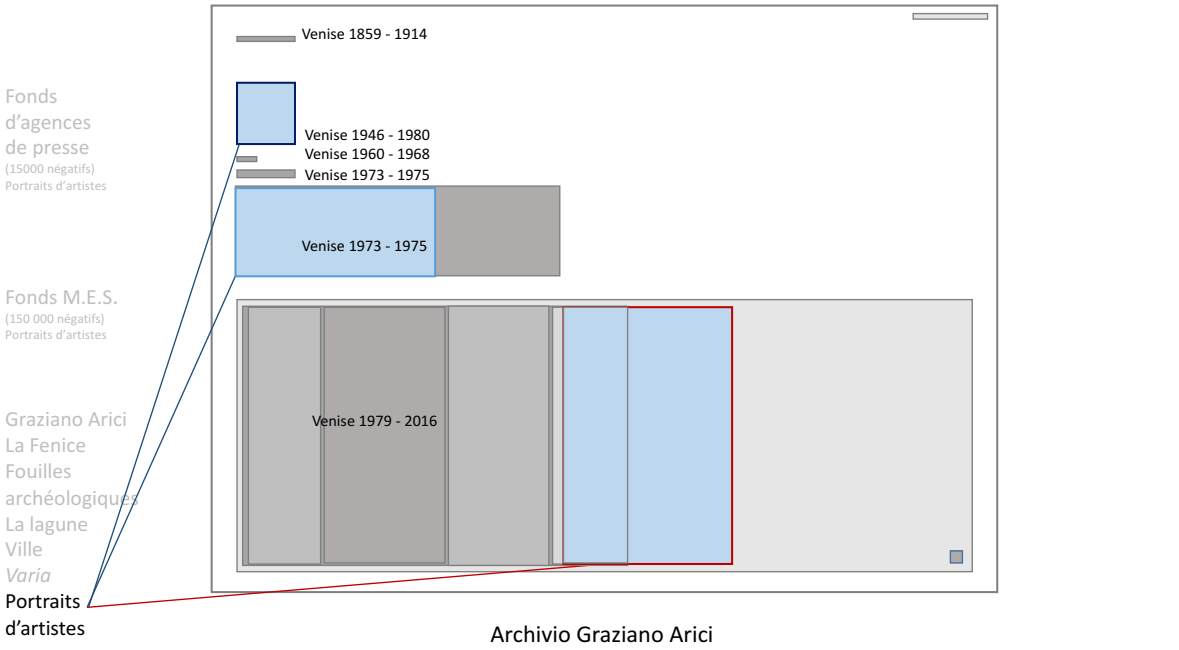
Archivio Graziano Arici



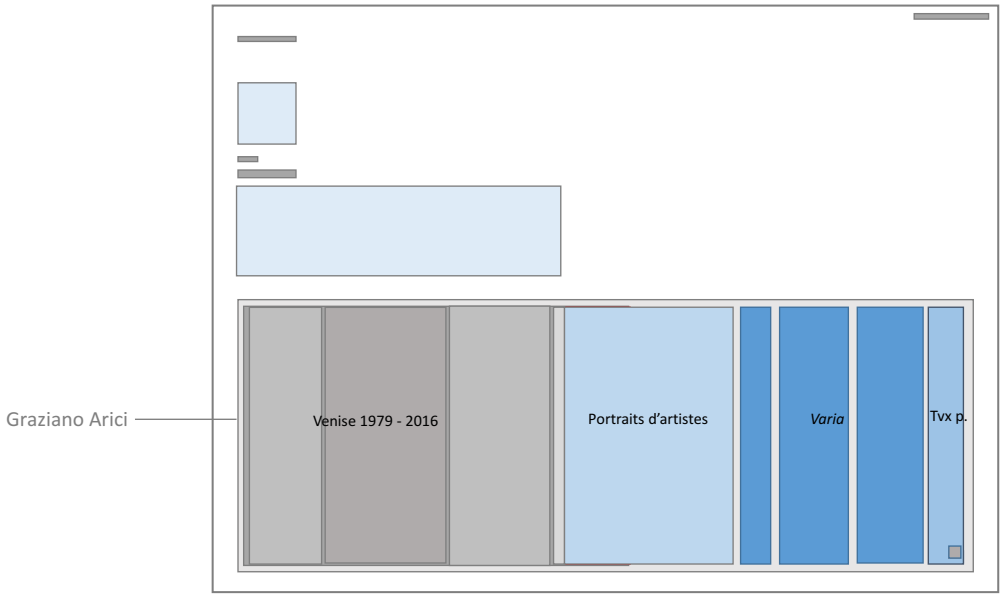
Archivio Graziano Arici



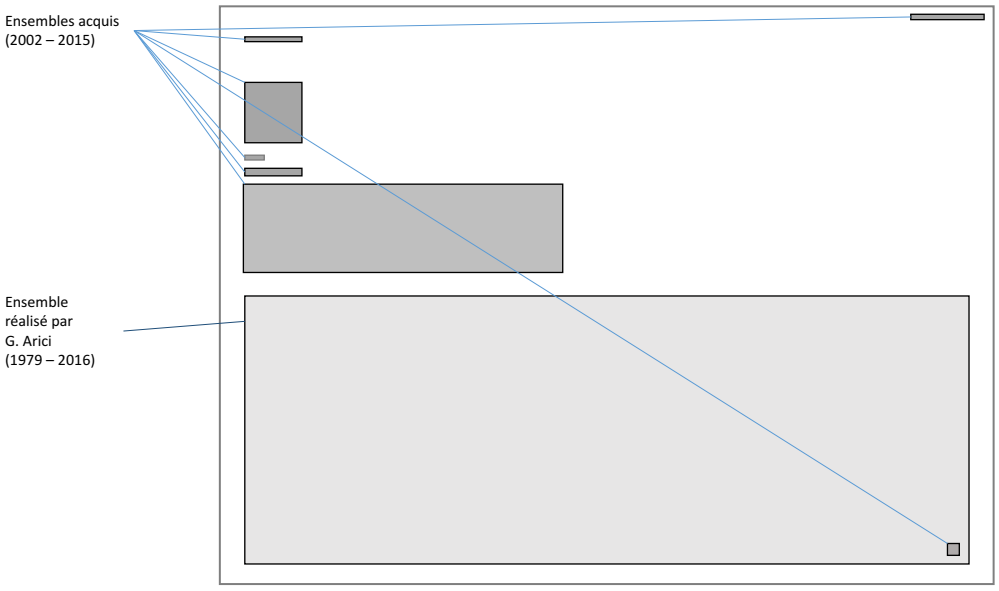
Archivio Graziano Arici



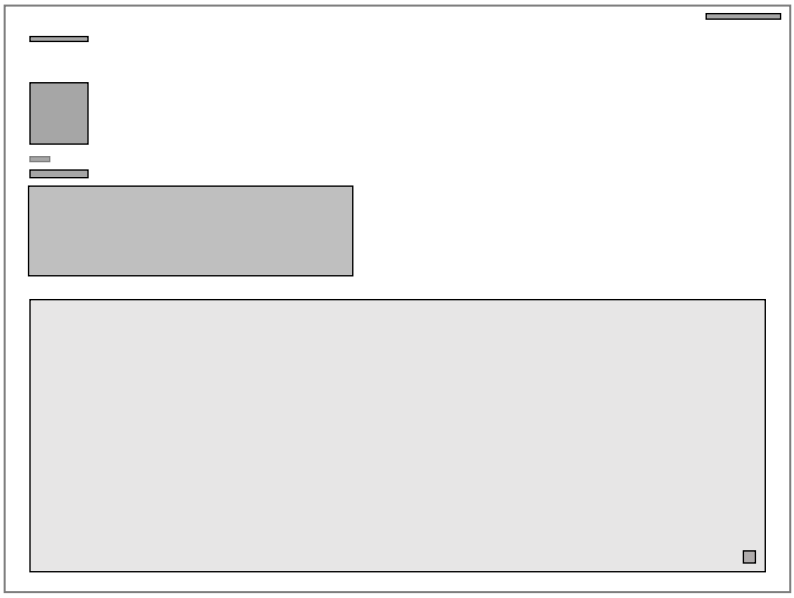
Archivio Graziano Arici



Archivio Graziano Arici



Archivio Graziano Arici



Archivio Graziano Arici

Les schémas, même multipliés à l'envi, ne donnent qu'une idée imparfaite (ou rendent peut-être au contraire une image trop « parfaite », finie, achevée, fixée) de l'ensemble, qui est à la fois présenté de manière compacte et synthétique, parcellarisé et recomposé de différentes manières. Il y aurait, certainement, *mutatis mutandis,* et tant par coïncidence forcée que par rapprochements formels, une analogie à faire (comme « en passant », ainsi que le disent les Italiens), avec le livre du Talmud imprimé à Venise[103] : il s'agit d'un texte et de ses discussions, ses interprétations, qui sont disposés selon des effets visuels de circulations, de canaux, de *call*e, entre pavés de texte et blanc tournant : il y a en effet là une circulation des formes et une mise en relation des plateaux, plus qu'un dess(e)in fixé ; cette page remplie, ces esquisses multipliées et reprises représentent aussi ce qu'une fixation schématique devrait pouvoir réussir, par jeu de contrepoint, à susciter : un commentaire, à la lettre, infini. En effet, l'on peut aussi parler de recoupes et de découpes constantes, comme dans un tissu vivant, qui vit et évolue ; et ce qui est vivant est aussi mêlé, indistinct, pris dans un changement permanent, une promesse de devenir qui empêche tout observateur d'en arrêter une forme définitive. Italo Calvino, dans une nouvelle, livre le récit de sa découverte d'un cyprès géant au Mexique, et note ainsi, d'abord, la distance infinie qui sépare la coupe d'un tronc d'arbre (une pièce archéologique à jamais

[103] Le Talmud, imprimé pour la première fois à Venise, par Daniel Bomberg (né en 1516 à Anvers et mort en 1599 à Venise, imprimeur flamand installé à Venise dans les années 1510, et spécialisé dans l'édition des textes de tradition hébraïque), a souvent été comparé à la configuration spécifique de la ville : les pages du livre saint avec leur singulière disposition typographique, en pavés de textes disposés dans la page, refléteraient ainsi la topographie citadine, morcelée et insulaire.

séparée du monde, et incapable de restituer l'absent de la forêt) de l'arbre millénaire, véritable monument vivant ; il remarque combien l'arbre vénérable, vu de près, correspond peu à l'idée d'un arbre, tant les parties (racines, tronc, branches, rameaux) semblent s'être mêlées, et avoir au passage échangé leurs rôles ; c'est en s'éloignant de ce massif végétal qu'il retrouve une image rétablie de l'ensemble, plus en conformité avec son idée reçue, « comme si la syntaxe se rétablissait à un niveau supérieur[104] ». Il relève aussi plus loin dans son recueil de nouvelles combien le recours même à la métaphore d'un « arbre » généalogique, dans sa visée simplificatrice, est un contresens – c'est bien plutôt d'une forêt qu'il faudrait parler, car, de cet arbre schématique rêvé, sur le papier même, comme dans la litanie de l'évocation des ancêtres, « il ressortirait un fouillis fort enchevêtré qui s'étalerait de tous côtés, pour se tronquer dans la frange irrégulière des extinctions[105] » : l'archéologie d'une famille et les pousses végétales se rejoignent, mais pour former des organismes tentaculaires, abolissant l'idée même d'un possible retour à l'origine.

b. Une constitution progressive : des hybridations successives ?

Graziano Arici[106], dans un article datant de l'année 2000, décrivant son archive photographique et les parties qui contribuent à la composer, et alors qu'à cette période, la plupart des fonds extérieurs à sa production n'y avaient pas encore été intégrés, évoque cependant la coexistence de plusieurs « archives » contenues dans la sienne, archives à la fois sectionnées (ou sectorisées) et solidaires, qu'il met en évidence en fonction des diverses thématiques déployées : il y a ainsi « l'Archivio Personaggi », « l'Archivio Venezia », « l'Archivio Viaggi » et celle qui contient en puissance toutes les autres qui resteraient encore en gestation, à préciser, à venir : « l'Archivio Varie ». Ces trois directions, établies dès le début de sa carrière, constituent des sortes de réservoirs qu'il remplit en fonction du progrès et de l'intérêt de ses commandes. Elles sont aussi les moyens d'une distinction, sommaire, dans sa production photographique, une façon de pouvoir s'orienter, dans les premiers temps, dans l'accumulation progressive des négatifs et des diapositives. « Venise » – « Personnages » – « Choses diverses » : cette (ré)partition liminaire est autant l'ébauche d'un projet amené à être sans cesse précisé, détaillé et complété, que la détermination de deux sections-mères (et d'une

[104] Italo Calvino, « La forme de l'arbre », *Collection de sable* [1984] (trad. J.-P. Manganaro), Paris, Seuil, 1986, p. 122.
[105] Italo Calvino, « La forme du temps », *Collection de sable*, *op. cit.,* p. 137.
[106] Voir Graziano Arici, « Lui è di là », art. cité.

troisième, imprécise, accueillant le reste de la production), qui essaie de déployer les orientations, de diriger le regard vers un exercice photographique pluriel. « Choses diverses » serait aussi à comprendre comme l'image de l'archive dans l'archive, ou d'une production encore indéterminée qui se réserve un espace et une possibilité ultérieurs de mise en évidence et d'indexation : cette catégorie vague et vaste, englobant le reste de ce qui ne concerne ni Venise ni les personnages, figuration et prévision de l'informe dans la forme naissante, n'est pas sans évoquer l'exemple célèbre de la description par Jorge Luis Borges, dans une de ses nouvelles, de la division des animaux ainsi que la définit une encyclopédie chinoise intitulée le *Marché céleste des connaissances bénévoles*[107], et dans laquelle les animaux se divisent, au fil de l'énumération, notamment en : « inclus dans la présente classification », et en : « etc. ». C'est cet « etc. » que commente à son tour Georges Perec[108] : si la liste peut ne pas trouver de point d'achèvement, et se creuser d'un point d'infini, il est étrange qu'il figure en son milieu. Contrairement à la liste, relève-t-il, l'inventaire[109], lui, ne peut précisément pas user d'un « etc. » pour renvoyer sa tâche de comptage exhaustif à une suggestion d'infini... Ces trois catégories liminaires sont donc des directions données, et, aussi, une manière première d'ordonner une quantité d'images, d'en réaliser un premier tri, de classer, même sommairement, un matériau dont la prolifération est prévue.

Si Allan Sekula note le caractère contradictoire de l'archive, qui « d'un côté, atomise les photographies, et, d'un autre, les homogénéise[110] », l'Archivio Graziano Arici, dans sa structure réformée au fil du temps, déploie aussi (entre cet effet de parcellarisation extrême, d'indistinction, et de possible équivalence des parties et des parcelles) un autre effet, qui serait celui d'une réorganisation mouvante, et en ensembles distincts, de l'ensemble des photographies figurant dans l'archive. L'Archivio Graziano Arici, d'archive photographique, a progressivement évolué vers une « archive d'archives », ou vers une forme creuset, dans laquelle des photographies d'origines différentes sont venues augmenter la production du photographe, jusqu'à créer, dans l'archive-mère, des ensembles à la fois distincts et solidaires : à un processus de sédimentation ou de segmentation s'est adjoint un processus de recherche, de sélection et d'intégration du divers au sein d'une production personnelle. Ces ajouts successifs, excroissances additionnées, qui ont d'abord été des acquisitions, ponctuelles, de photographies et d'objets photographiques (des cartes postales, des impressions, des carnets, etc.), entre les

[107] Jorge Luis Borges, *Autres inquisitions*, Paris, Gallimard, 1952, p. 747.
[108] Georges Perec, *Penser/classer* [1985], Paris, Seuil, 2003, p. 161-162. Voir également Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-8, et Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Œil de l'histoire. 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 67-70.
[109] Georges Perec, *Penser/classer*, *op. cit.,* p. 20.
[110] Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », art. cité, p. 446.

années 1990 et 2000, puis des récupérations ou des achats de pans d'archives photographiques, entre les années 2000 et 2010, ont ainsi prolongé (dans le temps, en en repoussant les limites chronologiques, et dans le nombre des photographies conservées) l'archive en cours d'augmentation.

Par l'acquisition de fractions d'archives photographiques, lesquelles viennent s'intégrer à l'ensemble en cours de constitution de ses propres photographies, et correspondre aux thématiques de son archive, mais aussi s'inscrire dans une certaine vision, Graziano Arici semble se poser en héritier d'un « domaine incessamment menacé[111] » : à sa propre production s'ajoute une forme de préservation de photographies existantes. À la création se joint une possible recréation, à la production, une reproduction. L'assemblage photographique qu'est l'archive se trouve aussi être non plus uniquement un lieu d'origine, premier, mais l'endroit et le moment d'un réassemblage, d'un remontage de productions antérieures. Cette archive privée, issue de la production d'un photographe professionnel, se transforme peu à peu en un lieu hybride et dont le sens, l'utilisation et la réception sont eux aussi changés par ce qu'il se trouve recevoir. Tiziana Serena relève que :

> L'archive photographique n'est pas un espace neutre, ni un simple contenant passif ; c'est même un espace qui peut être particulièrement actif, si on le considère dans sa valeur d'« écosystème » dans lequel subsistent des relations réciproques entre les divers éléments constitutifs, lesquels coexistent dans un équilibre dynamique et selon un ordre donné, qui n'est jamais définitif [112].

L'« écosystème[113] » à l'équilibre instable que serait également l'Archivio Graziano Arici réunit des enjeux, ou les assemble selon des finalités qui ne se rejoignent que partiellement : archive courante des photographies de Graziano Arici, fonctionnant comme une base d'images

---

[111] François Bédarida fait cette citation de Charles Péguy (*Par ce demi-clair matin* [1905], *Œuvres en prose complètes* (tome I), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 86) pour illustrer le rôle de l'historien : il est « passeur » de temps, il est à la fois celui qui préserve et analyse les époques passées et présentes ; il est aussi celui qui, dans sa transmission, dans son récit proposé, en porte responsabilité. Voir François Bédarida, « L'historien régisseur du temps ? Savoir et responsabilité », *Revue historique* n° 605, janvier-mars 1998, p. 3-24.

[112] Tiziana Serena, « La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici », *Ricerche di storia dell'arte* n° 106 : « Archivi fotografici : spazi del sapere, luoghi della ricerca », Rome, Carocci, 2012, p. 63 : « L'archivio fotografico non è uno spazio neutro, né tanto meno un mero contenitore passivo ; è anzi uno spazio che può essere particolarmente attivo, considerato nella sua valenza di « ecosistema » in cui sussistono relazioni reciproche fra gli elementi costitutivi, le quali coesistono in uno stato d'equilibrio dinamico e in un ordine dato che non è mai definitivo. » Cette remarque fait écho au « Clearly archives are not neutrals... » d'Allan Sekula. Voir « Reading an archive. Photography between labour and capital », art. cité, p. 446. Voir également Tiziana Serena, « Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria" », art. cité, p. 38.

[113] L' « écosystème » est un concept qui paraît hérité et dérivé des « unités écologiques » d'Henri-Georges Rivière (1897-1985). Voir également Elizabeth Edwards, « Photographs : Material Forms and Dynamic Archive », *in* Costanza Caraffa dir., *Photo archives and the photographic memory of art history*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 47-56.

permettant au photographe d'accumuler et de vendre ses productions, elle est aussi, dès le départ, conçue comme une forme-conservatoire, destinée, dans son ensemble, par son auteur même, à représenter un temps, à rester comme témoignage porté par un regard sur son époque. Les perspectives changent, d'une simple base de données d'images à une table de montage obéissant à un projet d'ambition patrimoniale : qu'est cette archive ? Que vise-t-elle ? Comment l'analyser ?

Prise dans un accroissement photographique, une accumulation, une révision, un tri, des additions, un retravail, cette archive regroupe des pratiques différentes. Comme si le mélange des temps et des genres qu'elle poursuit, la donnait à voir comme le produit d'un travail, mais, encore bien davantage, comme le travail d'un produit. L'archive d'un (seul) photographe rejoint ainsi, par la complexité de sa forme et de sa constitution, qui mêlent des origines différentes, des temporalités diverses, de possibles définitions, même, variées, soumises à des appréciations fluctuantes, des photographies contenues (documentaires, artistiques), la définition même des « archives », dans le sens courant que leur donnent les historiens, et aussi la complexité de l'analyse de toute forme d'archivage, de toute consultation d'une archive (re)créée *a posteriori*.

L'Archivio Graziano Arici est en effet tout à la fois le lieu originel d'une grande partie des photographies créées, mais aussi (plus qu'un simple « point de chute ») le lieu de consignation, extérieur, second, tiers, d'autres photographies ; le processus de sélection auquel il est constamment soumis (Graziano Arici ne conserve pas l'entièreté de sa production, et trie, pareillement, ses acquisitions) en fait le lieu d'une élaboration constante, et non la simple forme de réception « d'images ». Comme le relèvent Étienne Anheim et Olivier Poncet, l'archive, dans sa construction même (mise en évidence par une analyse historique et archivistique), n'est pas un « amas » de données récoltées, mais bien autre chose : elle est déjà, dans l'ampleur même de ce qu'elle semble proposer, issue d'un filtre, et figure le passage du temps, autant qu'elle en est elle-même issue. L'archive est, en soi, un objet construit, et dont la fabrication même est à interroger. Jamais « brute », elle est « à comprendre dans son processus de constitution : elle est un ensemble de traces, mais des traces résiduelles, aussi, qui par leurs présences mêmes témoignent de l'opération de sélection par lesquelles elles sont passées[114] ».

À la fois archive et (double) lieu d'archivage, cette archive photographique tend à devenir le lieu d'une construction, de la formation d'une structure qui va se définissant peu à peu ; non plus seulement lieu d'éléments autographes trouvant leur unité d'origine dans un seul et même auteur, mais consigne de matériaux hétérogènes et hétérographes assemblés par un même compilateur, elle rassemble plusieurs centaines de milliers de photographies. Les

[114] Étienne Anheim et Olivier Poncet, « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », *Revue de synthèse* n° 125, 2004, p. 3.

« travaux personnels » de Graziano Arici reprennent, pour certains, des photographies trouvées, achetées : cette utilisation de l'image déjà faite, ce travail d'appropriation pourraient-ils réussir à nous aider à mieux définir, déployer les sens multiples de l'archive qui semblent être en jeu dans l'Archivio Graziano Arici ? Pourrait-on comprendre l'ensemble de l'archive comme une forme de création et d'enregistrement polygraphiques ?

Les origines diverses des fonds ayant participé à l'augmentation de l'Archivio, mais aussi les intentions du photographe l'ayant constitué, amènent à repenser la question de la « documentation » photographique archivée, non moins que celle de l'aspect « documentaire » de la photographie, de ses enjeux. En effet, l'archive et les archives, l'archive photographique et la photographie sont les sujets de communes problématiques, qui imposent de soulever des (fausses) évidences. Si l'archive photographique, dans sa constitution, s'avère n'être plus seulement la « simple » somme des photographies réalisées durant sa carrière par un photographe, si, de même, les archives sont toujours à comprendre comme un « complexe technique », qui, « bien loin d'accepter des données, les constitue[115] », il faudra alors comprendre ce qui est en jeu dans ce rassemblement, dans cette formation singulière qui allie, rallie à une production personnelle des éléments rapportés. Leur fusion dans une seule et même archive, leur emploi (ou leur remploi) donne à voir l'Archivio Graziano Arici, entre archive de photographe et archive d'archives, comme le lieu-laboratoire d'un passage d'une pratique professionnelle, utilitaire, des photographies, à une pratique d'archiviste de la photographie (la photographie étant à entendre aussi bien comme un terme d'ordre thématique : une « archive de photographies », que comme une discipline qui serait présentée dans une forme-conservatoire ; c'est une histoire de la photographie qui s'y trouverait présentée).

Enfin, si l'archive photographique n'est plus exclusivement à entendre, désormais, comme la somme d'un certain nombre de photographies réalisées dans une période donnée, mais devient, aussi, une forme-compilation, une « forme-archive », décidée par un projet photographique, alors se joue aussi, dans ce passage d'une définition de l'archive à une autre (que vient aussi illustrer un processus de récupération photographique), un glissement (par la transformation, la réévaluation de la valeur d'usage des photographies) de l'origine en « originalité » – le photographe devenant ainsi l'inventeur de son archive, et l'artiste procédant à sa relecture.

[115] Michel de Certeau, « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », art. cité, p. 4.

c. Créer des documents ?

Comme le relève Tiziana Serena, l'examen d'une archive photographique doit combattre deux idées reçues sur « la » photographie et les archives : il faut, pour le chercheur, allant « de la transparence de la photographie à l'opacité de l'archive[116] », élucider, et peut-être l'une par l'autre, ces deux images fixées (et qui se ressemblent : l'opacité n'étant qu'une transparence filtrée, troublée, perturbée par la multiplicité même des photographies accumulées...) ; toutes deux seraient censées être des documents « bruts », copeaux extraits, arrachés d'un flux continu.

Si toute archive et toute photographie sont en effet deux formes d'extraction (ou deux découpes) pratiquées dans le tissu du réel[117], il n'en reste pas moins qu'elles sont, toutes deux, autant les indices rémanents d'une situation donnée, que, dans le même temps, sa représentation, et, en tant que telles, son interprétation ; elles sont les résultats d'une construction (individuelle, privée ou encore collective, étatique, etc.), d'une décision, et de l'exercice d'un regard, ou d'un pouvoir.

Ni l'une ni l'autre ne sont donc les garantes d'un accès direct, immédiat, à la réalité (ou à la vérité d'un moment), mais bien des formes de médiation (pouvant, selon les réceptions qui en sont faites, continuer d'entretenir ou de cultiver, le cas échéant, une forme d'illusion d'un accès immédiat à ceux-ci : André Gunthert note que « dans son évidence épiphanique, le poids du dispositif[118] » est oublié), qui sont les conditions mêmes d'apparition, d'accès et de saisie, par écrans et leurs cadrages, de la réalité. L'archive et le document photographique sont ainsi deux objets à l'intangibilité[119] douteuse et à l'objectivité illusoire, supports idéaux d'un fantasme de neutralité.

Michel de Certeau décrit ainsi la fabrique de l'histoire :

> Tout commence avec le geste de *mettre à part,* de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets, en changeant à la fois leur place et leur statut[120].

---

[116] Tiziana Serena, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », art. cité, p. 121.

[117] Arlette Farge écrit ainsi : « Comme si, en dépliant l'archive, on avait obtenu le privilège de "toucher le réel". » Voir *Le Goût de l'archive*, *op. cit.,* p. 18.

[118] André Gunthert, « Pour une analyse narrative des images sociales », 9 juin 2017, blog « L'image sociale. Le carnet de recherches d'André Gunthert ». En ligne : <http://imagesociale.fr/4573> (consulté le 15 juin 2017).

[119] Voir André Gunthert, « Sans retouche », *Études photographiques* n° 22, septembre 2008. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1004> (consulté le 2 septembre 2015). Voir également Régis Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *Art Press* n° 251, nov. 1999, p. 33-38, et *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2,* Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 26-36.

[120] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1975, p. 100.

Si Olivier Poncet et Étienne Anheim rappellent que « les sources archivées dont dispose l'historien ont été fabriquées en deux temps : une première fois en tant que documents, une seconde en tant qu'archives, c'est-à-dire des documents conservés, classés et inventoriés[121] », on peut aussi relever, comme le fait Bertrand Müller, que la notion même de « document » est elle aussi une construction qui a évolué au fil des siècles, et s'est transformée « au travers même de l'évolution des traitements documentaires[122] ». Qu'ils soient un objet, un texte ou une photographie... c'est leur prise en compte, leur utilisation ou leur mise dans un certain contexte qui les font devenir tels. « Pas de document sans questionnement[123] », note François Niney. Pas de document, peut-être, sans classement, sans ouverture d'un espace pour le recevoir, l'accueillir et le déchiffrer. Bertrand Müller écrit ainsi que :

> La mise en archive est une opération qui déplace, réorganise, transforme le statut et l'usage du document pour l'inscrire dans un ordre matériel, juridique, sémantique, différent : l'archive. Cette opération n'est pas simplement technique, elle est une opération de « construction de catégories » qui redéfinit le document et lui affecte des coordonnées dans des séries, des fonds, inaliénables en principe, des lieux, qui sont autant de marqueurs indissociables ensuite du document[124].

Bertrand Müller distingue encore trois étapes par lesquelles le document, une fois « inventé », est amené à passer : une phase documentaire, une phase documentaliste, et, enfin, sa mise à disposition sur Internet[125]. Outil de la fabrique de l'histoire, il n'est, précisément, jamais brut[126], et sa « survivance » même n'est jamais anodine.

Tout comme la définition (du statut et de la valeur) du document, l'adjectif et l'injonction « documentaire » accolés à la photographie connaissent, eux aussi, des inflexions, qui, dans l'apparition de leurs variations, permettent de traduire l'incertitude, ou l'intuition de l'« impureté » fondamentale du médium : « beauté documentaire » (Hervé Guibert[127], Quentin

---

[121] Olivier Poncet et Étienne Anheim, « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », art. cité, p. 3.

[122] Bertrand Müller, « Des archives en mutation et du vertige de l'historien. Remarques historiographiques », *Études et sources* n° 27, décembre 2001, p. 49-63. En ligne : <halshs-00768923> (consulté le 2 mars 2016).

[123] François Niney, « Que documentent les images d'archives ? », *in* Julie Maeck et Matthias Steinle dir., *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2016, p. 45.

[124] Bertrand Müller, « De l'archive au document. Remarques sur l'évolution des régimes documentaires entre le XIXe et le XIXe siècle », *in* Philippe Poirrier et Julie Lauvernier dir., *Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives*. *Territoires contemporains, nouvelle série – 2.* Texte mis en ligne le 12 janvier 2011 : < http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie/B_Muller.html> (consulté le 14 mars 2016).

[125] Voir également l'ouvrage de Lisa Gitelman, *Paper Knowledge : Toward a Media History of Documents*, Duke University Press Book, 2014. Dans son étude de l'évolution du document, du papier au numérique, elle dirige ses recherches sur un « tournant épistémologique » majeur, à savoir le passage progressif du document à la donnée.

[126] Voir notamment Philippe Artières, qui, dans un entretien, décrit comment les témoignages d'individus apportent au moins autant de renseignements sur eux-mêmes que sur les « mailles du filet » qui ont permis (et conditionné) l'existence puis la sauvegarde de leurs témoignages, volontaires ou involontaires. « Faire des histoires. Entretien avec Philippe Artières », *Vacarme* n° 43, le 4 avril 2008. En ligne : <http://www.vacarme.org/article1544.html> (consulté le 16 mars 2017).

[127] Hervé Guibert, *La photographie, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1982,* Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1999, p. 283-285.

Bajac), « style documentaire » (Walker Evans), une « esthétique documentaire » (Olivier Lugon[128]), des « modes documentaires » (Thomas Welski[129])... : la photographie, pas plus que l'archive, n'est la garantie d'un enregistrement fidèle de la réalité, ou l'assurance d'un accès « immédiat » à celle-ci, ni même la promesse de son intelligibilité[130].

C'est à partir de ces formules, qui ne sont qu'en apparence oxymoriques (il s'agit moins de rectifier ce que la notion même de documentaire pourrait connoter, ou engager en matière d'objectivité et d'impartialité, que de déployer ce qui se trouve justement en jeu dans le documentaire et, partant, dans « l'art documentaire[131] » : l'objectivité est le produit d'un travail), que l'on saisit la féconde ambiguïté d'un document photographique, qui serait document à la « puissance deux ». Objet par excellence de l'archive, il aussi bien le résultat de la vision d'un auteur qu'un enregistrement présumé exact, mécanique, machinal et banal de la réalité[132], voué à un destin sériel, à une transcription et mise sous boisseau du monde. Mode rêvé d'un archivage en mal d'instrument et d'un inventaire de l'infini, la photographie est reprise comme moyen d'une thésaurisation à la recherche de nouvelles méthodes et d'une consignation sans fin : dès son apparition, elle est, de fait, comprise comme un nouveau document, voire comme l'interprète optimale et maximale de ce que peuvent être, tout à la fois, un document et une image.

Dernière pièce versée aux archives, mais aussi forme nouvelle, ambiguë, sujette à caution, de preuve (qui est donc moins à voir comme un enregistrement pur que comme une forme toujours-déjà mêlée, l'expression, plus ou moins achevée, d'un point de vue[133], ou

---

[128] Voir Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, et « L'anonymat d'auteur » *in* Marie Muracciole dir., *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire. Signature du neutre*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006, p. 5-13, et également « Esthétique du document : le réel sous toutes ses formes (1890-2000) », *in* André Gunthert et Michel Poivert dir., *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 357-421.

[129] Voir l'introduction de Thomas Welski, « Documentary modes », *in* Charlotte Cotton, Okwui Enwezor, Walter Guadagnini, Francesco Zanot dir., *Photography vol. 4 : The Contemporary Era 1981-2013 (Composition of the Work), op. cit.,* p. 14-33.

[130] ... non plus que la possibilité d'une apparition d'une formule ou d'une forme de vérité : la photographie reste une fiction, « où la vérité n'est qu'une élaboration possible, une fiction de plus ». Voir André Gunthert et Michel Poivert, « Laboratoire du photographique », *Études photographiques* n° 10, novembre 2001. En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/291%3E> (consulté le 15 mars 2017).

[131] Olivier Lugon note que « l'art documentaire » cherche ainsi à établir une distance entre la photographie et son statut de document. Voir *Le Style documentaire, op. cit*., p. 372. Il ajoute que « la photographie documentaire n'a jamais existé ailleurs que dans les oscillations de ce mot », et que l'« on ne peut faire que l'histoire de ce que l'on a tenu à étiqueter comme tel ». Voir pour ce dernier point « L'anonymat d'auteur », art. cité, p. 6.

[132] Voir Allan Sekula, « Sur l'invention du sens dans la photographie » [1974], présenté par Olivier Lugon, *in* Marie Muracciole dir., *Écrits sur la photographie*, *op. cit.,* p. 67- 97. Dans cet essai, qui prend pour point de départ l'analyse comparée de deux photographies d'Alfred Stieglitz et de Lewis Hine (de 1907 et 1905), est mise en évidence la « part manquée » ou la part d'ombre de la volonté documentaire, laquelle se déploie, précisément, dans une époque donnée, dont elle est tributaire et se fait, nécessairement, le reflet involontaire.

[133] André Rouillé parle ainsi (en s'opposant tout à la fois à la conception unitaire de « la » photographie et au concept du « photographique » tel que défini par Rosalind Krauss) d'« image photographique » : une

l'indication, par surcroît, de plusieurs états – Roland Barthes notait ainsi que « la vraie documentativité de la photographie n'est pas sur l'objet mais sur le temps[134] »), la photographie, par son apparition, « en modifi[ant] les conditions de présentabilité[135] », a aussi « bouleversé les modèles d'historicité ». Mais d'abord, avant toute chose, document d'elle-même, une photographie est un document pris « dans » l'histoire, et aussi construit par cette dernière ; document (possiblement) historique, elle peut aussi être comprise comme un « document historial[136] ». Michel Frizot relève que toute photographie est, « par nature, d'histoire[137]». C'est une forme créée et (partiellement) extraite d'un continuum spatio-temporel, indexée sur celui-ci, mais qui produit un écart pourtant possiblement infini entre la présentation et la représentation. Ce qui, par la photographie, fait « adhérer » le référent, est bien plus que la présentation d'un simple phénomène d'extraction : le produit résultant d'un arrachement à un contexte (aussi bien qu'à un sens) donné, d'un insensible déplacement, d'un décollement continu, d'un détachement brusque et, dans sa réception, toujours recommencé et inachevé. Elle est aussi, dans sa transparence et la coupure insensible de son cadrage même, la fenêtre laissée ouverte sur le processus d'élaboration dont elle est issue[138] :

> Prise comme une simple reproduction de la réalité, une photographie n'apporte, en effet, que peu d'informations sur cette réalité. Mais dès lors qu'elle est considérée comme une chose « fabriquée » (Brecht), construite (Kracauer), elle se révélera extraordinairement documentaire[139].

construction, qui ne dit, ou n'arrache au réel rien de plus que toute autre forme de construction. Voir *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005, notamment le chapitre « Entre-deux de la photographie », p. 247-304.

[134] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 89.

[135] Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Œil de l'histoire. 3*, *op. cit.,* p. 206.

[136] Michel Frizot, *Toute image fait énigme*, Paris, Hazan, 2014, p. 62.

[137] Michel Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », *in* Jean-Paul Ameline dir., *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996, p. 57.

[138] Denis Roche enferme même la photographie dans l'espace indéfini de sa boîte noire, en faisant de l'autotélie son unique vocation, sa seule issue, sa seule expression possible, son seul mode d'être – une image partant d'elle-même pour, insatiablement, revenir à elle-même –, lorsqu'il note que « ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo ». Voir *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrits sur l'image », 1982, p. 73.

[139] Michel Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », art. cité, p. 57.

Claudio Marra fait de la photographie un outil d'intelligibilité pour saisir et s'approprier le monde, en notant que « la photographie est, incontestablement, un objet conceptuel, quand nous en usons, de façon quotidienne, pour faire acte de mémoire, d'attestation, de conservation, de regard, de rupture temporelle[140] ». Cette fonction mémorielle que la photographie semble tout à la fois faciliter, susciter, et désormais incarner, fait d'elle un instrument-archive[141]. « Élargissement du document[142] », multipliée, agencée, mise en un certain ordre, elle pourrait contribuer à former, au sein d'un ensemble photographique donné, un « document intégral », c'est-à-dire, selon l'hypothèse d'Alain P. Michel[143]... une archive. On comprend mieux cette proposition de définition lorsqu'on la rapporte à celle, partielle, de Krzysztof Pomian, qui donne à penser de manière photographique « les documents qui restent[144] », comme des « renvois à quelque chose qui a été visible mais qui ne l'est plus ». Ils possèdent ainsi une « référence à l'invisible ».

Ce à quoi la photographie, prise dans sa singularité, son unicité et son ambivalence, échappait partiellement, est retrouvé dans la vue d'ensemble à laquelle elle participe. Mais cette sorte de document est peut-être, dans sa forme parcellaire, partielle, ou bien intègre et intégrale, une somme de renseignements sur celui qui l'a créé ; en effet, face à une archive privée, ou professionnelle, il faut tenir compte, ainsi que le remarque Costanza Caraffa[145], de la dimension biographique de l'archive : si l'on peut dire que l'archive photographique, dépassant la simple somme documentaire fournie par la réunion des photographies qu'elle contient, est « complète », c'est alors en prenant le point de vue du (ou des) producteur(s) de l'archive – lequel, pourtant, ne peut que rarement parachever sa constitution (dans la mesure même où l'archive n'est, dans la plupart des cas, pas visée dans son aboutissement, comme un objet en soi, mais comprise comme le résultat d'un travail mené). Et si elle est, en un certain sens, « fatalement » inachevée (la poursuite de sa réalisation étant, à terme, nécessairement

[140] Claudio Marra, « Collezionando fotografia, che cosa collezioniamo ? », *in* Uliano Lucas dir., *Storia d'Italia, 1945-2000. L'immagine fotografica,* Annali 20, Turin, Einaudi, 2004, p. 561 : « [...] la fotografia è essa stessa un ogetto concettuale, lo è senz'altro quando quotidianamente la usiamo nella nostra vita come fatto di memoria, di conservazione, di attestazione, di sguardo, di rottura temporale [...] ».

[141] Tout comme l'archive peut être comprise, à rebours et de façon anachronique, comme un instrument photographique : Arlette Farge évoque ainsi l'archive qui « pétrifie » des moments ; elle ajoute que « celui qui la découvre est d'abord provoqué par un effet de certitude », et que « la trace laissée devie[nt] figure du réel ». Voir *Le Goût de l'archive, op. cit.,* p. 18.

[142] Pour reprendre ici la formule et le titre d'un ouvrage de William Jenkins : *The Extended Document, An Investigation of Information and Evidence in Photographs*, Rochester, New York, International Museum of Photography at George Eastman House, 1974.

[143] Selon l'expression d'Alain P. Michel dans son article « L'archive photographique, un document intégral », in *Études photographiques* n° 16, mai 2015. En ligne <http://etudesphotographiques.revues.org/722> (consulté le 12 février 2017)

[144] Voir Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 168.

[145] Costanza Caraffa, « Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico », *Ricerche di storia dell'arte* n° 106 : « Archivi fotografici : spazi del sapere, luoghi della ricerca », Rome, Carocci, 2012, p. 48.

interrompue par la mort de celui qui l'a créée – ou empêchée, par la cessation d'activité d'une entreprise, par exemple), elle peut être aussi, à chaque moment de sa constitution, à chacune de ses étapes, considérée comme étant déjà « intégrale », dans la mesure où elle n'est aussi parfois que la mise en application (et la relance) d'un projet donné, et le résultat (le pur produit) d'une activité. L'Archivio Graziano Arici rassemble plusieurs archives, fragmentées, et mêle, dans un même ensemble, plusieurs pratiques, plusieurs pragmatiques de l'archive. Pour la plus grande partie des photographies de cette archive, l'« archivage » est contemporain de la production, voire la prévient, la devance : les vues de Venise, les portraits sont amenés à servir un projet documentaire[146], une vision globale, qui les prévoit. Archive courante, utilitaire, fonctionnelle, qui redouble (ou vient confirmer) son fonctionnement, sa vocation documentaire, par l'adjonction progressive avec elle d'autres pans d'archives. Tout semble se passer dans un premier temps comme si l'addition de productions photographiques hétérogènes venait assurer la visée documentaire de l'ensemble : en les unissant à sa propre production, le photographe permet la réactivation d'anciens fonds, les tire vers une nouvelle forme d'actualité – qui est d'abord la sienne. (C'est en ce sens que l'on peut dire que l'archive, paradoxalement, est un « antidote à la sentimentalité[147] » : forme niveleuse, elle permet de construire des équivalences entre des éléments qui ne sont pourtant pas à première vue comparables.) Mais, dans un effet retour (il sera plus loin question de l'« effet rétroactif » de l'archive), c'est cette production vive qui peut aussi conférer aux photographies acquises un (nouvel) aspect documentaire.

L'« a priori », repris à Michel Foucault et à Michel de Certeau, est adopté par Okwui Enwezor comme une forme catégorielle « par provision » pour tenter de définir l'ouverture, la polysémie et la plasticité de l'archive photographique : c'est ainsi qu'il la définit comme « documentaire *a priori*[148] ». Une forme ouverte, qui peut accueillir et consigner des photographies, pour pouvoir, par la suite, leur donner un sens : elle fonctionnerait alors comme une réserve, ou comme un « ouvroir » (de sens potentiel). Mieux encore : elle devient la place à partir de laquelle on peut créer, et recréer, des documents.

---

[146] Voir, par exemple, l'entretien de Graziano Arici avec Monica Cillario : « Graziano Arici, una bouillabaisse di immagini », 2010, dans lequel Graziano Arici affirme : « Io faccio documentazione, solo mera documentazione » (« Je ne fais que de la documentation, rien de plus »).
En ligne : <http://www.osservatoriodigitale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=392:18-profilo&catid=12:archivio%20profili&Itemid=23> (consulté le 12 décembre 2013).

[147] Voir Charles Merewether, « Art and the Archive », *The Archive*, Londres/Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery/The MIT Press, « Documents of Contemporary Art », 2006, p. 10-17.

[148] Okwui Enwezor, « Archive Fever : Photography Between History and the Monument », *Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, Steidl, 2007, p. 11-47. Voir également Catherine Perret contestant la pertinence de la création de cette nouvelle catégorie dans « Les deux corps de l'archive », art. cité, p. 18.

4. L'ARCHIVE DÉMULTIPLIÉE

L'Archivio Graziano Arici connaît une formation progressive : son augmentation est à la fois le résultat des productions successives du photographe, et le produit de sources « secondes » additionnées à l'ensemble formé au départ. C'est une archive composite, que différents opérateurs ont, volontairement ou non, contribué à former. Sa genèse progressive est indissociable de ce qu'on l'on pourrait nommer des « hétérogenèses ».

Les acquisitions réalisées par Graziano Arici ont, à chaque nouvelle entrée, donné une forme et une ampleur renouvelées à l'archive, à son dessin d'ensemble. Mais à cet ensemble peu à peu panoramique (un panorama qui est à l'œuvre, et visible, tant dans le nombre de photographies réunies que par les sujets couverts et les époques concernées, ainsi que dans le caractère « polygraphique » de l'archive sans cesse reformée...) se joint un aspect fragmenté et parcellaire : les ensembles photographiques acquis ne sont pas des « fonds » photographiques entiers (et ne peuvent en ce sens répondre à la définition que formule Giorgio Concetti en 1937[149] de l'archive : une *universitas rerum*), mais des parties d'archives, triées (selon des critères à chaque fois différents, en fonction du but recherché par l'acquisition de photographies issues de productions extérieures), et, par définition, incomplètes.

À la forme fractale de la composition de l'Archivio Graziano Arici, correspondent aussi des formes fracturées : à l'aspect, plénier, d'une complétude fabriquée se joint celui d'une formation tirant parti d'ensembles décomposés ou, pour l'occasion, recomposés. On pourrait alors poursuivre la comparaison de l'Archivio Graziano Arici avec le travail du végétal : il y aurait, dans l'intention de modifier une forme-souche, matrice d'un principe vital, l'apport de greffes : des branches sectionnées venant modifier une production donnée, et continuant un principe de croissance en ramification, dans une unité réinventée.

On peut discerner deux, voire trois phases, qui se recoupent partiellement, dans l'augmentation de l'Archivio Graziano Arici ; dans une première période, du début des années 1980 au début des années 2000, c'est, de manière quasi exclusive, la production du photographe (travaux de commande, portraits ou travaux personnels) qui constitue l'archive – même si deux dons, l'un venant d'un photographe amateur, et l'autre, d'un photographe d'agence, viennent apporter un substantiel premier complément à l'Archivio. Puis, du début des années 2000 à 2005, alors que le photographe poursuit, parallèlement, ses travaux, ce sont aussi des photographies acquises, à l'unité, ou par fragments d'archives, qui font leur entrée dans l'Archivio. Enfin, à cette période d'acquisitions majeures, du milieu des années 2000 à nos

[149] Cité par Maria Barbara Bertini, *Che cos'è un archivio* [2008], Rome, Carocci, « Le Bussole », 2011, p. 13. Voir également Tiziana Serena, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », art. cité, p. 109.

jours, succède une autre pratique, qui était déjà présente quelques années auparavant : celle de la « reprise » photographique, consistant en l'acquisition ponctuelle de séries photographiques, d'images éparses, dans le but de les transformer ; ce travail d'élaboration à partir de photographies existantes, et d'origines extérieures à l'Archivio, qui existait déjà auparavant, connaît une vicacité renouvelée vers les années 2012-2016, et est le signe, également, d'un progressif ou d'un relatif abandon du travail professionnel du photographe au profit d'une attention et d'un intérêt accrus pour son « travail personnel ».

Si ces étapes restent schématiques, elles témoignent néanmoins d'un cheminement, et signent, en creux, le parcours professionnel du photographe. De même, si la politique d'acquisition de photographies « réalisées par d'autres photographes » est à la fois fonction des occasions, des trouvailles et, surtout, des ressources économiques dont a pu disposer Graziano Arici à telle ou telle période, elles marquent (s'il était vraiment possible de faire abstraction de la part de contingence que comporte – et révèle – toute découverte, et de l'interférence de ces divers facteurs) aussi l'évolution d'une réflexion photographique, qui irait de l'archivage à l'appropriation[150]. Plusieurs temporalités, plusieurs productions se mêlent dans l'Archivio ; l'archive regroupe plusieurs auteurs, et, dans un travail de récupération, avec des modalités d'intégration multiples, semble aussi donner l'occasion d'une vie et d'une histoire secondes à des photographies parfois laissées sans légende. Les pans d'archives acquis et les photographies achetées, par séries ou à l'unité, contribuent à faire de l'Archivio un « système de systèmes[151] ». Si les pans d'archives acquis sont clos[152], l'archive même est, elle, toujours en cours d'augmentation : vive, en progrès, elle semble réinventer son système au fur et à mesure des nouvelles entrées, qu'elles soient de provenance extérieure ou issues de la production du

[150] Reste à voir si, dans une certaine mesure, ces deux rapports à l'image ne sont pas jumeaux : comment définir une évolution qui irait de l'archive à l'appropriation, sans, ensuite, par un effet retour, observer que l'appropriation est précisément telle aussi parce qu'elle rentre, pour partie, dans un système et une méthode « archivants » – tout en constituant une forme d'exception, qui la rend singulière par rapport aux autres sortes de productions photographiques. L'archivage et l'appropriation seraient tantôt, dans le cas de l'Archivio Graziano Arici, à penser comme des formes posées en contrepoint, tantôt à observer comme un même geste d'« acquisition », de prise de possession photographique.

[151] Pour reprendre ici l'expression d'Italo Calvino à propos de l'écriture et du style de Carlo Emilio Gadda, évoqués dans son bref ouvrage *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, 1988, p. 103.

[152] Ou trouvent dans leur thématique, leur recomposition ou leur section temporelle, une forme d'unité. Mais il existe cependant de nombreuses exceptions – l'archive serait-elle le domaine rêvé de la jurisprudence ? Le « fonds » Mark E. Smith, par exemple, se trouve ainsi détaché de l'archive de ce photographe, qui est pourtant toujours en activité. À ce fonds inclus dans l'Archivio Graziano Arici correspond donc, en toute logique, une lacune dans l'Archivio Mark E. Smith ; cette présence et ce manque ne peuvent pas pour autant être résumés par un simple effet de « vases communicants » (une partie d'une archive est reversée dans une autre, et vient l'augmenter), mais définit aussi la logique de ces deux archives, qui poursuivent deux buts différents. L'une, l'Archivio Graziano Arici, tend à préserver une mémoire photographique, et, en conservant des archives « mineures », garder la mémoire d'une pratique du photoreportage ; l'autre, l'Archivio Mark E. Smith, va se spécialisant à mesure, recentré autour de thématiques, pour ne garder que les reportages de voyage et d'architecture, ainsi que les travaux personnels.

photographe ; une troisième voie sera aussi à explorer : la relecture et le retravail, par le photographe, de ses séries antérieures. L'augmentation de l'archive, sa démultiplication, n'est ainsi pas seulement à rechercher dans une simple addition des photographies qui s'y trouvent versées, mais est aussi à voir dans la réinterprétation, constante, dont elle est, par son producteur même, l'objet.

a. Les fonds collectés

Au milieu des années 1990, deux photographes, tous deux amis de Graziano Arici, décident de leur propre initiative, chacun de son côté, de lui faire don d'une partie, grande ou petite, de leurs productions photographiques. Ces premiers apports extérieurs à l'Archivio Graziano Arici se révéleront, au vu des développements ultérieurs de l'archive, décisifs : ils ont en effet permis de commencer un travail de regroupement d'archives « mineures » contribuant à former un ensemble, une mémoire en images de la ville de Venise. Essentiellement composés de photographies de chronique locale, faites par un journaliste et par un amateur, ces documents « vernaculaires », et à valeur historique, viennent compléter l'Archivio en y apportant des photographies des deux décennies précédant sa constitution. Cette extension chronologique est une avancée significative de l'Archivio, devenant « archive historique » non moins que conservatoire de fonds photographiques vénitiens. L'ancrage dans le territoire vénète assure une forme de continuité entre les diverses productions, lesquelles, assemblées, permettent de rendre compte, par-delà les différences stylistiques, des évolutions d'une époque.

Ces premières pièces rapportées sont tout à la fois des caisses de résonance de l' « archive-mère », et aussi, dans la possibilité ouverte d'une remontée des temps qu'elles offrent, l'extension du domaine du projet de l'Archivio, qui devient non seulement l'endroit d'une production, mais aussi un lieu de rassemblement et d'assemblages.

Le *Fondo Corrado Marella*

Corrado Marella était un photographe vénitien qui a travaillé pour l'ANSA (l'Agenzia Nazionale Stampa Associata) et a fait don à Graziano Arici, en 1995, de neuf mille négatifs noir et blanc. Provenant de son travail réalisé entre les années soixante et soixante-dix, ces photographies participent à l'illustration de la chronique de Venise (dans ces reportages, se trouvent des événements aussi divers que les révoltes étudiantes de 1968, la tragédie de la tempête sur Sant'Elena en 1970, les marées hautes historiques, les visites de célébrités...). Une grande partie de l'archive a pour sujet les *Mostre* du cinéma, et les acteurs. L'intérêt de Graziano Arici pour ce fonds s'est aussi porté vers la documentation qu'il fournit sur les photographes de presse eux-mêmes, et sur leurs conditions de travail.

Le *Fondo Pier Luigi Olivi*

Pier Luigi Olivi, né en 1940, toujours en activité en 2018, est un photographe amateur, très lié aux milieux culturels et artistiques vénitiens. Il a réalisé nombre de reportages (en couleurs et en format panoramique), notamment sur le travail et les patients du psychiatre Vittorio Basaglia à Trieste. Il a aussi fait de nombreux portraits d'artistes, des reportages sur des vernissages, principalement dans les années soixante, et sur la Biennale de 1968. Il donne à Graziano Arici en 1995 deux mille cinq cents négatifs, noir et blanc et couleur, de format 6 × 6 cm et 24 × 36 mm.

b. Les fonds acquis

Venant augmenter de manière considérable (qu'il s'agisse du nombre des négatifs versés ou de l'importance des images, de la valeur ajoutée qu'elles apportent au reste déjà constitué de l'archive) l'Archivio Graziano Arici, deux fonds photographiques ont été acquis par Graziano Arici entre les années 2001 et 2005. Ces achats viennent confirmer la dimension patrimoniale de l'Archivio, lequel finit par former, avec les photographies prises par Mark Edward Smith dans les années 1973 à 1985 et les photographies de l'agence Cameraphoto, des années 1946 à 1980, une vue d'ensemble de la vie artistique, culturelle, intellectuelle, sociale et politique de Venise. Qu'il s'agisse d'une section temporelle découpée dans l'archive d'un photographe (Mark E. Smith), permettant de compléter une période précise de l'Archivio, ou d'une refonte d'un fonds d'agence, de sa découpe et de son tri méthodique, ces deux sélections poursuivent et prolongent dans le temps le projet archivistique et photographique de Graziano Arici.

L'achat, par « pans entiers » (Mark E. Smith) ou le choix « oblique », cerné, ciblé et morcelé (Cameraphoto), suivant le fil d'une thématique et d'un style (le portrait d'artiste, une vision ironique) sont, cette fois, plus encore que de simples augmentations de l'archive, la reconnaissance d'un travail à l'œuvre. Et, pour le photographe se portant acquéreur d'autres archives, cette « reconnaissance » serait à comprendre à la fois comme l'intérêt pris pour une production donnée, mais aussi comme la découverte (Cameraphoto) de formes parallèles, voire identiques, à celles qu'il s'était donné pour but de créer. La période, brève, de recherche d'archives photographiques à acquérir est ainsi, pour Graziano Arici, dans cette phase de prospection, de récupération (et même d' « archéologie préventive »), l'occasion, aussi, d'une redécouverte et d'une (ré)invention de son propre style.

Le *Fondo Cameraphoto*

L'acquisition de photographies appartenant à l'archive de l'ancienne agence de presse Cameraphoto participe de la volonté de Graziano Arici de « réaliser une extension de son archive à des temps [qu'il n'a] pas pu connaître » ; par l'ajout d'éléments provenant de cette archive, l'Archivio Graziano Arici trouve ses (nouveaux) débuts chronologiques à la fin des années 1940. La recherche d'une archive qui puisse « venir compléter la [s]ienne » amène Graziano Arici à négocier avec Vittorio Pavan l'acquisition de tout ou partie des négatifs du fonds des portraits de l'ancienne agence[153]. Au terme d'un long processus de choix et de tractations, en 2001, ce sont ainsi quinze mille négatifs[154] provenant de l'archive de l'ancienne agence qui intègrent l'Archivio Graziano Arici. Cameraphoto est le nom d'une agence photographique fondée par Dino Jarach[155], et qui, sous diverses appellations[156], a été en activité des années 1946 à 1987.

L'apparition de cette agence dans l'immédiat après-guerre s'inscrit dans un mouvement d'essor généralisé de la presse visuelle, tel que le décrit Uliano Lucas dans son ouvrage sur le photojournalisme en Italie (mention y est faite de l'agence Cameraphoto) :

[153] Graziano Arici, au moment de l'acquisition, propose trois options à Vittorio Pavan : numériser l'intégralité des négatifs de portraits de l'agence et partager les bénéfices issus de la vente des tirages réalisés, ou acheter la moitié des négatifs, ou, encore, acheter l'ensemble des négatifs. C'est la deuxième solution qui est choisie par Vittorio Pavan, qui partage donc, en accord avec Graziano Arici, le fonds des portraits de l'agence en deux moitiés.
[154] Pour la plus grande partie, des moyens formats (6 × 6 cm, etc.) et des plans-films 10 × 12 cm.
[155] Dino Jarach (Venise, 1914-2000). Voir une courte bibliographie sur le site <http://www.sirmionebs.it/italian/mostra_leone_02.php > (consulté le 7 mars 2017).
[156] D'abord, en 1946, « Interfoto », puis en 1958 « Camerafoto » et, enfin, en 1959, « Cameraphoto ».

> À la demande croissante d'images de chronique, d'actualité, de faits divers, de spectacle, de la part d'un monde de l'édition qui, en général, réclame des photographies faites rapidement et à bas prix, sans investir sur une vraie politique de l'image, vient répondre un dense réseau d'agences qui s'organisent sur le territoire national dès le lendemain de la Libération[157].

L'archive de cette agence est divisée en deux fonds : la chronique, d'une part, et, de l'autre, les reproductions d'œuvres d'art et les travaux de restauration artistique. Vittorio Pavan[158], entré dans l'agence en 1972, en reprend l'activité, et en prend la direction, en 1987, avec Gian Piero Codato, puis, en 2000, poursuit son activité de manière individuelle, en ne gardant que l'archive historique de l'agence (appelée « CameraphotoEpoche », d'environ deux cent soixante-dix mille négatifs et plus de un million de tirages, sur des sujets variés : chronique, société, mode, politique, spectacle, événements culturels). Il ouvre une nouvelle entreprise et son propre laboratoire, Bianconero, spécialisés dans le développement et le tirage en noir et blanc des photographies.

Tout en continuant, dans son travail, l'une des deux spécialités de Cameraphoto, la reproduction d'œuvres d'art, Vittorio Pavan décide, dans le même temps, de vendre une partie des négatifs qui constituent le fonds d'archive dont il est désormais propriétaire (« Archivio CameraphotoEpoche »). Il en vend une première partie, d'abord, à Graziano Arici, en 2001 (quinze mille négatifs, sujets variés : portraits, biennales, événements, chronique sociale), puis, dans un second temps, à deux institutions : celle de la Cassa di Risparmio de Modène, en 2005 (dix mille négatifs : biennales, sujets variés) et la Fondazione Peggy Guggenheim de Venise, en 2005 (trois cent vingt-cinq négatifs relatifs à la période vénitienne de Peggy Guggenheim, des années cinquante à 1979).

Plusieurs essais et travaux de recherche ont été publiés, ces vingt dernières années, prenant pour thème, pour prétexte ou objet d'étude, tout ou partie de l'Archivio CameraphotoEpoche ; ce sont les portraits d'artistes qui ont généralement fourni la plus grande part des illustrations de ces divers textes, sans pour autant être étudiés pour eux-mêmes[159].

---

[157] Uliano Lucas, *La Realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Milan, Einaudi, 2015, p. 210 : « A questa domanda crescente di immagini di cronaca, attualità, costume, spettacolo da parte di un'editoria che in genere chiede fotografie subito e a basso costo, senza investire su una vera politica dell'immagine, risponde la fitta rete di agenzie che si è andata organizzando sul territorio nazionale già all'indomani della liberazione. »

[158] Vittorio Pavan, né en 1958, photographe spécialisé dans les reproductions photographiques d'œuvres d'art. Voir le site Internet de son agence <http://www.bianconero-venezia.it/archivio.html> et le site Internet qu'il a créé avec Carlo Pescatori (à qui il a vendu en 2011 une autre partie de l'archive de Cameraphoto), permettant de consulter ce qui reste de l'archive historique de l'ancienne agence (« Chronique, Événements, Territoire »), au fur et à mesure des avancées du travail de numérisation des négatifs :
<http://www.archiviocameraphoto.com/history.php?lang=it>

[159] On peut citer, entre autres : en 1996, *Cameraphoto Venezia 1946-76*, Ken Damy, Brescia, Edizioni del Museo. En 1997, *Venezia '50-'60. L'Officina del contemporaneo,* Luca Massimo Barbero dir., Milan, Edizioni Charta (voir notamment l'essai « Ipotesi per un futuro della memoria », de Luca Massimo Barbero, p. 13-23). En 2002, *Volti del cinema italiano dall'Archivio BIANCONERO di Venezia*, Casimiro Di Crescenzo dir., Venise, Basilissa Venezia Edizioni. En 2005, *Pop Art Italia*, Walter Guadagnini dir., Milan, Silvana Editoriale/Cinisello Balsamo (voir

Un ouvrage, publié en 1997, *Venezia '50-'60. L'Officina del contemporaneo*[160] (« Venise 50-60. Le laboratoire du contemporain »), fait un usage abondant, dans son iconographie, du fonds CameraphotoEpoche. C'est notamment ce livre qui sert de repère, tant à Vittorio Pavan qu'à Graziano Arici, dans leur sélection des négatifs, en 2000-2001, en constituant, pour eux deux, un manuel iconographique de base, leur fournissant d'utiles indications sur les photographies à mettre de côté en priorité parmi le matériel de l'archive photographique. Ce répertoire de formes déjà choisies permet de cibler le travail de recherche parmi les négatifs (lequels sont, suite à un reclassement[161] du fonds opéré par Vittorio Pavan et Gian Piero Codato, seulement ordonnés par grandes thématiques et par ordre alphabétique, laissés en l'état dans des pochettes de pergamine regroupant parfois une dizaine de négatifs[162]), en les aidant à aller avec plus de rapidité aux négatifs à mettre à part en priorité. Après diverses tractations, et six mois de sélection attentive, négatif par négatif, les deux parties arrivent finalement à un accord de vente et de cession des droits.

Tirés du fonds historique de la petite agence de photographie, parmi la chronique en images de la vie culturelle et mondaine (destinée à alimenter notamment la chronique rose des journaux et des magazines populaires à grand tirage, nationaux et internationaux[163]), ces quelque quinze mille négatifs acquis illustrent, pour la majeure partie, un « âge d'or » de Venise, des années cinquante à soixante-dix. Il s'agit, pour la plus grande partie de ces négatifs sélectionnés par Graziano Arici (essentiellement des négatifs 6 × 6 cm et des plans-films 10 × 12 cm), de portraits de personnalités (artistes – écrivains, musiciens, acteurs, chanteurs ou « célébrités », chronique mondaine) pris, pour la grande majorité d'entre eux, à Venise même, durant les biennales, entre 1948 et 1986. Certaines prises de vue ont été réalisées dans la demeure ou les ateliers des artistes, certaines à la Fenice ; d'autres, moins nombreuses encore, ont été faites lors de services réalisés à l'étranger. D'autres photographies, de chronique ou de

notamment, de Luca Massimo Barbero, « Il Trionfo e il declino delle immagini : artisti italiani in un archivio fotografico », p. 32-51). En 2006, *Venezia 1948-1986 : la scena dell'arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione*, Luca Massimo Barbero dir., Milan, Skira, et le catalogue d'exposition *Bellissima. Dive, divette e divine a Venezia* (préfaces d'Irene Bignardi et d'Italo Zannier, texte de Graziano Arici), Venise, Marsilio Editore. En 2008, *Cameraphoto : il volto del Novecento*, Ken Damy, Milan, Silvana Editoriale. En 2007/08, « Cameraphoto 1947-1987. L'archivio dell'agenzia fotografica », mémoire de master d'Alessandra Giaier, sous la direction d'Alberto Prandi, Université Ca'Foscari, Venise (voir entre autres « Intervista a Graziano Arici », p. 35-36). Et, enfin, en 2012/2014, « L'Agenzia Cameraphoto e il fotogiornalismo nel Veneto : note per una storia », de Vittorio Pajusco dans les actes du colloque *La Fotografia come fonte di storia*, Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici dir., Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, p. 559-579.

[160] Luca Massimo Barbero dir., *Venezia '50-'60. L'Officina del contemporaneo,* Milan, Edizioni Charta, 1997.

[161] Voir Alessandra Giaier, « Cameraphoto 1947-1987. L'archivio dell'agenzia fotografica », *op. cit.,* p. 33.

[162] *Ibid.* Seuls les négatifs jugés acceptables étaient classés, un par un, avec leur contact agrafé à l'enveloppe qui les contenait. Les autres négatifs, qui étaient écartés lors de la sélection des vues, étaient placés dans une pochette, en tas, sans faire l'objet d'un tirage-contact.

[163] Tels que le *Gazzettino di Venezia*, *Oggi, Gente, Epoca, Il Corriere della sera, La Stampa, Il Giorno, Il Messaggero, Il Mondo, L'Europeo, Storia Illustrata, Panorama, Paris-Match, Grazia, Tempo, Der Spiegel, Time, Life, Newsweek*.

territoire, sont consacrées aux événements, à l'échelle locale, de Venise et de Mestre, et à la vie quotidienne. Il n'y a pas de noms[164] associés à ces photographies : l'équipe de Cameraphoto, composée d'une petite dizaine de photographes[165], auxquels venaient parfois s'ajouter des aides occasionnels[166], n'a jamais attribué (durant des décennies, c'est la règle par défaut, d'anonymat, qui a prévalu dans les agences : Cameraphoto n'y fait pas exception) de nom d'« auteur » à une photographie. Comme le relèvent Michel Frizot et Cédric de Veigy,

> [...] le photographe d'agence est un employé comme les autres, encore moins estimé que son collègue indépendant ; il n'est qu'un exécutant, même si le document produit lui doit tout par la hardiesse, pénibilité, ou dangerosité de son labeur. Son nom n'est pas indiqué et la photographie sera créditée uniquement à l'agence. Il n'est même pas propriétaire de ses négatifs[167].

Sans signature, sans mention de crédit ni d'indication quelconque, ni sur l'enveloppe contenant les négatifs ni sur les publications, les photographies sont le résultat, collectif [168], d'une agence de collaborateurs, d'opérateurs.

Graziano Arici remarque, à la fin d'un entretien portant sur l'acquisition d'une partie du fonds « Portraits » de l'ancienne agence : « En conclusion, j'ai rassemblé un matériel relativement homogène : des portraits de personnages célèbres, dans des situations insolites. J'ai suivi mon propre goût esthétique en matière d'image[169]. » Il est intéressant d'observer comment, à partir d'une production photographique disparate, profuse, sans auteur assigné, le photographe a, en quelque sorte, élagué et sculpté son propre sujet ; mettant à la fois au jour une forme de cohésion – laquelle consiste en la production d'une thématique suivie et la poursuite d'un intérêt et d'une manière – et un unique, et vraisemblable, photographe-auteur.

---

[164] Voir Graziano Arici, « Sul senso dell'archivio, sul fotografo sconosciuto ed altro », *in* Italo Zannier et Irene Bignardi dir., *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia, fotografie dall'archivio Graziano Arici*, Venise, Marsilio editore, 2006, p. 106-107, et Alessandra Giaier, « Cameraphoto 1947-1987. L'archivio dell'agenzia fotografica », *op. cit.,* p. 39.

[165] Parmi lesquels on peut notamment citer : Dino Jarach, Claudio Gallo, Lorenzo Morucchio, Duilio Stigher, Celio Scapin, Walter Stefani, Vittorio Pavan, Gian Piero Codato.

[166] Graziano Arici se rappelle, par exemple, que Tinto Brass, réalisateur vénitien, lui a dit avoir un temps travaillé comme photographe pour l'agence Cameraphoto.

[167] Michel Frizot et Cédric de Veigy, *Vu, op. cit.,* p. 16.

[168] Vittorio Pajusco, « L'Agenzia Cameraphoto e il fotogiornalismo nel Veneto : note per una storia », *op. cit.,* p. 571 : « Jarach concepiva solo il lavoro di squadra : l'energia doveva concentrasi in un unicum. Per questo non sono emerse le firme individuali. Neppure quella sua, che pure è stato un grande fotografo. » (« Jarach ne pensait le travail qu'en équipe : l'énergie devait se trouver rassemblée en un seul point. C'est pour cela que ne sont jamais apparues les signatures [des photographes]. Pas même la sienne, alors qu'il a pourtant été un grand photographe. »)

[169] Alessandra Giaier, « Cameraphoto 1947-1987. L'archivio dell'agenzia fotografica », « Intervista a Graziano Arici », *op. cit.,* p. 36 : « In conclusione ho raccolto del materiale abbastanza omogeneo, rittrati di personaggi famosi in situazioni curiose. Ho cercato di seguire il mio gusto estetico per quanto riguarda l'immagine. »

D'une archive en cours de démembrement, il a retiré un ensemble à la cohérence fabriquée, au style inventé et – pourrait-on ajouter – à l'auteur fictif. L'« homogénéité du matériel » est ainsi au moins en partie travaillée, forcée, provoquée ; ce ne sont que certaines particularités, dans ces dizaines de milliers de portraits conservés, qui ont attiré l'intérêt de Graziano Arici : à la recherche de portraits pouvant compléter sa propre archive, il a aussi découvert, au fur et à mesure du dépouillement du fonds, une approche photographique qui pouvait ressembler à la sienne. Comme le photographe le rapporte, il s'est reconnu dans un style d'images (qu'il a partiellement contribué, par sa sélection, à mettre en évidence et à recréer, par rapprochements systématiques), et dans une approche enjouée, vivante, du portrait.

La sélection, réalisée négatif par négatif, a duré plusieurs mois[170] (et ce travail attentif a été imposé tant par le classement, pour le moins sommaire, des négatifs de l'agence[171], que par les conditions – changées en cours de travail de visionnage du fonds – du contrat entre Graziano Arici et Vittorio Pavan), afin de ne prélever dans cette archive de portraits que les photographies qui paraissaient, selon l'avis du photographe, « sortir du lot », être les plus atypiques, les moins posées. Cette période de long processus de sélection « familière », non moins que de reconnaissance laborieuse, est devenue, pour le photographe, une sorte de nouveau récit fondateur, une histoire désormais intimement liée à ces photographies – qui ont, du fait du choix effectué par leur nouveau propriétaire, bénéficié d'une renaissance, et se sont aussi vu doubler d'une autre légende.

La date d'acquisition du *Fondo Cameraphoto* remonte à présent à plus d'une quinzaine d'années. Ce recul permet de remettre en perspective l'ensemble de la construction de l'Archivio Graziano Arici, et de juger avec une meilleure vue de la réaction (comme s'il s'agissait de deux chimies mêlées) des productions assemblées. Au début et au milieu des années 2000, au moment de l'acquisition, le photographe (son archive et son travail de portraitiste ne commencent lentement qu'aujourd'hui, à Venise et à Arles tout particulièrement, à être relativement reconnus), est alors vu comme le « conservateur de l'Archivio

[170] C'est sensiblement la même expérience – celle d'une longue plongée archivistique, voire d'une apnée – que relate, pour son compte, Ken Damy dans la préface qu'il consacre à la petite sélection de photographies (qu'il a réalisée pour une exposition) du fonds d'agence Cameraphoto. Voir Ken Damy, *Cameraphoto : il volto del Novecento*, *op. cit.,* « Cameraphoto 1946 », n. p.

[171] Comme le relève le photographe Thierry Dehesdin cité par André Gunthert, « l'archivage des images dans le contexte industriel est le plus souvent inexistant ou inopérant. La photographie n'est qu'une mémoire potentielle, dont les qualités d'enregistrement demandent pour être mises à profit des conditions rarement réunies : un espace de stockage dédié, la mobilisation d'une compétence spécialisée et surtout un objectif de conservation à long terme ». L'on pourrait reprendre ici, *mutatis mutandis,* cette description d'un état des lieux branlants de l'archivage « industriel » pour l'appliquer aux situations des industries de l'image, les agences photographiques elles-mêmes. Voir André Gunthert, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité.

Cameraphoto[172] ». Par leur complémentarité chronologique, leur recoupement thématique, la similitude de leurs vues, les deux archives – le fonds CameraphotoEpoche trié et la partie « Personaggi » de l'Archivio – semblent, dans cette linéarité augmentée, contribuer à créer, l'une en regard de l'autre, l'une dans l'autre, une valorisation réciproque.

À la préservation (puisque ces quinze mille négatifs sont, bien que triés à partir d'un vaste ensemble en cours de dispersion, maintenus ensemble ; le choix de ne garder que la « meilleure partie » de ces photographies, s'il présente le caractère, indéniablement, d'une entreprise de démantèlement, de dislocation irrémédiable d'un fonds, lui assure aussi, paradoxalement, une forme de survie « idéale », trouvée dans ce pan préservé : dans ce tour de passe-passe, la sélection d'une partie vaudrait, presque, pour le tout dont elle est extraite), à cette préservation fragmentaire de l'archive « historique » d'une agence photographique vénitienne s'ajoute, de la part du photographe, un effort de valorisation du nouveau fonds intégré à son archive. Les négatifs sont numérisés, indexés, reconditionnés, placés en un lieu sûr et conforme à des normes de conservation muséales. De nombreuses expositions en sont faites, entre 2002 et 2016[173], achevant ainsi de réunir les deux « archives Personnages » ; et, dans cette liaison affichée, émerge peu à peu la conception d'un photographe qui (se) serait situé en surplomb de ces productions, hors du temps. En effet, tout se passe comme si, dans l'exposition du résultat de cette unité thématique et stylistique recréée, la figure du conservateur ou du rhapsode (du commissaire, de l'éditorialiste, etc.) faisait progressivement place, pour le public, à la vision, floue, d'un photographe sans âge, ayant « fait » des images de célébrités. L'on aurait alors affaire à un étrange transfert : comme si la contemplation nostalgique d'« images d'archives » ayant, apparemment, une même origine provoquait une forme d'indistinction de l'auteur, devenu simple facteur a(na)chronique d'une sélection d'images atemporelles.

[172] Voir Alessandra Giaier, « Cameraphoto 1947-1987. L'archivio dell'agenzia fotografica », *op. cit.,* p. 34, ainsi que Italo Zannier et Niccolò Rositani, *La Fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, Milan, Skira, 2005, p. 121 : « Graziano Arici, emergente reporter fotografo, conservatore dell'Archivio Cameraphoto e collezionista di immagini, anche dell'Ottocento [...] ».

[173] Parmi lesquelles, notamment, on peut mentionner : en 2002 : « Visages du cinéma », Montpellier, Festival international du cinéma européen ; « Graziano Arici, fotografo dell'arte e degli artisti », Ortona, Museo Civico di Arte Contemporanea, Palazzo Farnese. En 2006 : « Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia », Mestre-Venise, Centro Culturale Candiani. En 2010 : « Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia », Tunis, Centre culturel italien ; « Posa d'artista : ritratti dall'Archivio Graziano Arici », Mestre-Venise, Centro Culturale Mestre-Candiani. En 2012 : « Venetians », Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. En 2013 : « Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia », La Ciotat, Chapelle des Pénitents bleus. En 2014 : « L'Âge d'or du cinéma », La Ciotat, Chapelle des Pénitents bleus. En 2015 : « Mon manège à moi », Arles, galerie L'Atelier du midi. En 2016 : « Venice Sunset », Lyon, galerie La Librairie, École normale supérieure ; « Venice. World culture in the people », Moscou, Pavillon central du Manège ; « Venice. World culture in the people », Kazakhstan, Astana, Musée national, et en 2018, « Graziano Arici presents... », Novosibirsk, Pobeda Gallery.

АТМОСФЕРА КОЛЛЕКЦИИ

МАСКИ ВЕНЕЦИИ

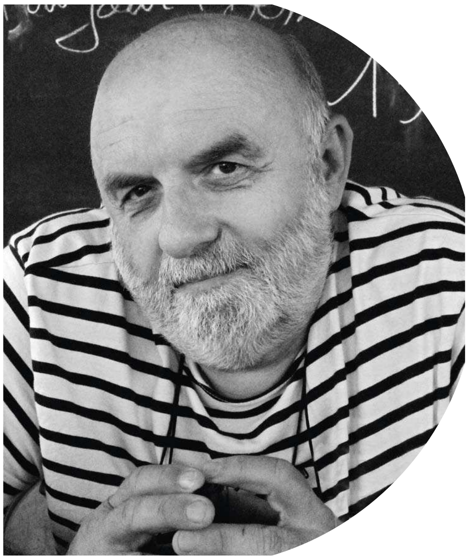


ФОТО: ЛИЧНЫЙ АРХИВ ГРАЦИАНО АРИЧИ

Более сорока лет Грациано АРИЧИ собирает уникальную фотоколлекцию. На снимках известные люди планеты – короли, писатели, художники, актеры – запечатлены в живых, ироничных ситуациях. Вот объектив перехватил влюбленный взгляд Жана Кокто Жану Маре, Брижит Бардо изучает в зеркальце макияж, наследник королевского дома Виндзоров моет ноги на берегу… Дали, Чаплин, Черчилль, Грейс Келли… На фоне таких героев коллекционер удивлен интересом публики к его персоне.

Текст: Елена ДОБРЮХА

Далеко не у каждого за плечами 400-летняя венецианская родословная и звание первого фотографа, избранного членом старинного культурного общества Венеции Ateneo Veneto. Однако Грациано будто нарочно развеивает пафос: он пришел на встречу в московское кафе в свитере и шарфе и за чаем целый час рассказывал о подлинной «сладкой жизни». Родной дед вкалывал гондольером; отец, работая крупье в казино, с сожалением наблюдал, как развлекающиеся бросают деньги на ветер. А знаменитые гости венецианских кинофестивалей и биеннале в отличие от современных были «ближе к народу» и не заслонялись ходячей стеной телохранителей.

Кстати, четыре года назад Грациано оставил малую родину, превратившуюся в «аттракцион под открытым небом, непригодный для жизни». Теперь уникальная фотоколлекция – еще и та нить, что связывает сеньора Аричи с его старой Венецией.

Грациано АРИЧИ: «Меня всегда завораживал творческий процесс – я хотел понять, как рождаются шедевры, а с фотокамерой познакомиться с великими казалось легче. Фотографией я увлекался со школы, но тогда не было денег для регулярных занятий: пленка, проявка, печать стоили очень дорого. В двадцать пять лет, отучившись в университете на социолога, я все-таки сменил профессию. После пятнадцати лет работы у меня скопилось около трех-четырех тысяч фотопортретов знаменитостей, и я решил создать архив. Стал ходить по городским агентствам, где пылились десятки тысяч негативов, и разыскивать снимки звезд, посещавших Венецию еще во времена моего детства. Я хотел, чтобы их портреты были не статичные, а живые, с иронией – как сделал бы я сам. Купил более семидесяти тысяч негативов, из них шестьдесят тысяч – портреты. Всего же коллекция насчитывает один миллион фотографий с 1946 года до настоящего времени».

А вам доводилось ребенком встречать на улицах Венеции каких-нибудь кумиров послевоенной эпохи?

32 • АТМОСФЕРА • АПРЕЛЬ • 2016

В руках Аричи фотокамера стала лучшим проводником в мир богемы (1). «Мой дом – музей, а я в нем – мумия», – шутит владелец коллекции в один миллион снимков. (2).

Ваша семья имела связи с богемой?

Грациано: «Отец работал крупье в казино, но ненавидел все эти развлечения, когда люди выбрасывают деньги на ветер…»

Ну если деньги на ветер выбрасывают звезды, на это интересно посмотреть…

Грациано: «Их заведение посещали довольно известные люди, но не знаменитости… (*Смеется.*) У отца не было никакого особенного образования, тем не менее он очень интересовался современным искусством: рисовал, водил меня по выставкам. В доме была масса книг, включая Достоевского, Пруста. Кстати, это отец внушал мне, чтобы я занимался в жизни именно тем, что люблю».

Вы ведь начинали, если не ошибаюсь, как театральный фотограф?

Грациано: «Да, я двадцать один год проработал в главном театре Венеции «Ла Фениче». Я снимал все: оперы, балеты. Когда в 1996 году театр сгорел и его пришлось восстанавливать восемь долгих лет, реставраторы работали по моим фотографиям. (Благодаря Грациано Аричи открытый еще в XVIII веке оперный театр, название которого буквально переводится на русский язык как «Феникс», в очередной раз подтвердил свое название и восстал из пепла, как это уже случалось в его истории. – *Прим. авт.*)

Грациано: «Я не помню, но, наверное, мог. Когда я был маленьким, к знаменитостям относились проще. На снимках видно – Чарли Чаплин спокойно гулял с семьей по площади Сан-Марко, разглядывал архитектуру как обычный турист. Модное слово «гламур» в ту эпоху олицетворяли совсем другие мужчины и женщины. Может, не у всех дам были идеально прямые ноги, но это были очень привлекательные особы, без силикона и накачанных губ. Посмотрите на фотографию Софи Лорен, где она подняла руку и виден пушок небритых волос под мышкой, – я не говорю, что в этом заключается красота, но это такая милая, забавная непосредственность и естественность. То были дивы из плоти и крови».

"Когда Габриэль Гарсиа Маркес приехал в Венецию и остановился в "Гранд-отеле", я просто пришел и постучал к нему в дверь. Час он рассказывал о своем сыне!"

34 • АТМОСФЕРА • АПРЕЛЬ • 2016

Помню, я еще раздавал интервью Би-би-си на правах очевидца пожара: незадолго до происшествия театр нанял маленькую фирму реставрировать старинные фрески, и «мастера» решили «подсушить» изображения огнем – я видел потом, как они убегали из здания.

Наблюдать за артистами, работая в театре, – одно дело, а как вы уговаривали на съемки приезжих звезд?

Грациано: «Нам было интересно знакомиться, между нами происходил своего рода творческий обмен. Как-то на биеннале приехал знаменитый американец Джим Дайн – один из создателей поп-арта. Мне показалось очень странным, что художника такого направления заинтересовала культура Венеции, мы договорились провести вместе пять дней. Дайн тогда переживал кризис, в первый же день ему стала звонить жена: узнать, все ли в порядке, как ему с соседом, то есть со мной. И Дайн ответил: «Как будто я знаю его всю жизнь!» А мы были знакомы всего-то три часа! Так бывало очень часто. У меня есть «секретный» механизм – я могу находить с человеком контакт, общаться через взгляд, даже не сильно владея английским… Когда я узнал, что Габриэль Гарсиа Маркес приехал в Венецию в жюри кинофестиваля и остановился в «Гранд-отеле», я просто позвонил ему в номер и потом вместе с режиссером Джорджем Кьюкором, снимавшим Мэрилин Монро, пришел и постучал в дверь. Два часа Маркес рассказывал о своем сыне. Это чего-то да стоит!

Великие люди – скромные, они не давят собеседника своим положением, ролью в мире. Безусловно, я осознавал их значимость, но никогда не видел в них идолов. Помню комнату Джона Кейджа, которого критики называли одним из самых влиятельных американских композиторов XX века, – в ней еле-еле помещались два человека: если один стоял, другому надо было садиться на кровать. Я увидел у него коробочку и спросил: «А там что?» Джон достал какой-то очень важный орден на ленте, взял ее за края и стал, как ребенок, хвастать на камеру».

А как вы познакомились с Иосифом Бродским? Вы рассказывали, что в итальянских агентствах, где хранились снимки Андрея Тарковского, сотрудники понятия не имели, кто это такой. Бродского в Венеции знали?

Грациано: «Ну, он тогда уже «Нобеля» получил!.. Так совпало, что он жил в доме рядом с моей рабочей студией, а я знал хозяина дома, графа. Мы встречались с Бродским в четыре разных приезда. Планировалась совместная книга о Венеции: Иосифу очень нравилась Венеция дожей, Венеция умирающая, а я видел и показывал в своих фотографиях кризис, который переживал город. И,

На Брижит Бардо можно любоваться бесконечно, 1958 год (3). Актер Адриано Челентано с женой Клаудией Мори, 1964 год (4). «Земная богиня» Софи Лорен, 1955 год (5).

АТМОСФЕРА КОЛЛЕКЦИИ

Наверное, в вашем доме все в фотографиях?

Грациано: «Я ненавижу вешать на стены собственные работы! Исключение составляют портреты, где герои оставили мне свои надписи. И еще картины, которые мне дарят художники».

Получается, у вас почти музей…

Грациано: «Да уж, музей, а я в нем – мумия» (*Смеется.*)

Случалось, чтобы после выставок герои просили вас передать снимки в семейный архив? А может, вы ненароком обнародовали связи, которые не афишировали?

Грациано: «У меня было пять фотографий 1948 года, где будущий король Испании Хуан Карлос восьмилетним мальчиком играл в настольный футбол со своим отцом. Я решил отправить эти кадры в Мадрид, но, поскольку не знал, что написать, просто указал: «Его величеству, королю Испании Хуану Карлосу, во дворец». Через неделю, прямо перед Рождеством, 24 декабря, мне пришло письмо, сплошь уставленное печатями. «Налоги», – подумал я. Но, вскрыв, прочел: «Сеньор Аричи, вы подарили мне бесконечную радость и оживили самые теплые воспоминания…» Это было очень душевное письмо от самого короля! Я его храню».

Вы одним из первых в мире попытались создать электронный фотоархив, оцифровав коллекцию и открыв доступ к интернет-торговле портретами звезд. Что вам важнее – искусство или бизнес?

Грациано: «В моей коллекции есть фотографии, которые не пользуются спросом у покупателей. Например, статьи о живописцах издатели предпочитают иллюстрировать репродукциями, а не лицами художников. Но я все равно собирал их фотопортреты. Мое увлечение – это моя страсть».

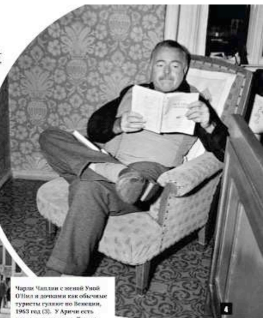
перебрав всю съемку, Бродский заявил: «Ты коммунист». Мы не то чтобы поссорились, но он все повторял на разные лады: «Венеция такая красивая!..» – и я наконец вспылил: «Иосиф, ты богат, ты путешествуешь с ручкой и листочком, проводишь здесь месяц – все красиво, здорово! Но жить в Венеции – это совсем другое!» Однажды утром я пришел к графу. Он звонил Бродскому в Нью-Йорк и пожаловался: «Никак не могу побеседовать, говорит, Иосиф еще спит. Долго же он спит». Потом перезвонил, и оказалось, что Бродский умер. Я был единственным фотографом, которому разрешили снимать на похоронах…»

В вашей коллекции шестьдесят тысяч портретов, купленных в агентствах. Как все происходило: вы брали с утра термос и бутерброды, уходили на целый день перебирать негативы, и так продолжалось месяцы и годы?

Грациано: «В общем, да. Я подписывал с агентствами контракт наподобие абонемента, на определенное число фотографий. Я перебрал горы фотомусора! Но среди него попадались такие кадры и открытия, что у меня шли мурашки по коже. Я собрал серию фотографий Хемингуэя, поразительно отражающих мое собственное видение писателя. Часть своей коллекции я назвал «Невозможные фотографии» – это фото, существование которых я не мог даже вообразить. Например, граф Виндзор, моющий ноги на пляже; оскароносный Орсон Уэллс, разлегшийся на земле и снимающий «Отелло»…

За этот снимок с отцом король Испании Хуан Карлос (справа) был очень благодарен фотографу (1). Хавьер Бардем приехал на Венецианский кинофестиваль, 2000-е годы (2).

36 • АТМОСФЕРА • АПРЕЛЬ • 2016



Чарли Чаплин с женой Уной О'Нил и дочками как обычные туристы гуляют по Венеции, 1963 год (3). У Аричи есть несколько снимков Хемингуэя, «от которых просто мурашки по коже» (4).

"Перед Рождеством мне пришло письмо, сплошь уставленное печатями. "Налоги", – подумал я. Оказалось, это было душевное послание от короля Испании".

Вы планируете расширять еще архив? Пополнять его новыми экспонатами?

Грациано: «Нет. Эта коллекция как мой ребенок, а родители всегда волнуются о будущем своих детей. И я очень переживаю, куда однажды отправится мой архив. Надо найти место, где все могло бы храниться в одном собрании. Как-то писатель Владимир Сорокин, приехав ко мне в гости в Венецию и увидев коллекцию, сказал: «Этот архив должен находиться в Москве!» Но такое предприятие потребует много времени и денег, а я небогат».

Тогда остается только сфотографировать какого-нибудь русского олигарха…

Грациано: (*Смеется.*) «Даже если я встречу кого-нибудь, кто согласился бы дать мне очень много денег, в договоре все равно пропишу: архив никогда не может быть разделен».

АПРЕЛЬ • 2016 • АТМОСФЕРА • 37

○ « Masques vénitiens », *Atmosphera Kollekzii,* Moscou, avril 2016, p. 32-37.

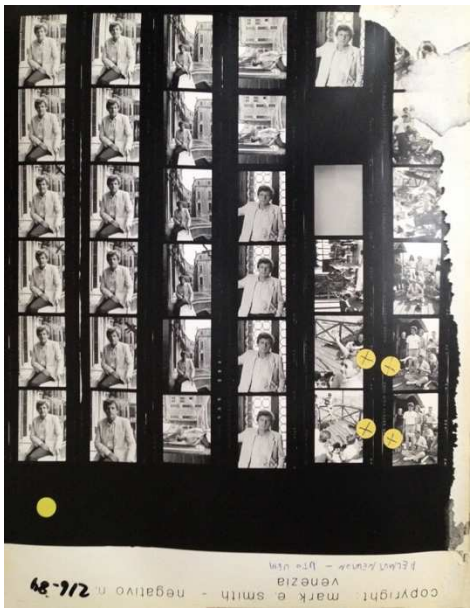
L'Archivio Graziano Arici, dans son contenu même, se trouve certes, par cette acquisition décisive de quinze mille négatifs de Cameraphoto, changé ; mais la vision du photographe, dans cette prise en compte d'une esthétique de la réception (que l'on peut comprendre à tous niveaux), ne l'est donc peut-être pas moins.

De la même façon, si ces « retrouvailles photographiques », d'une archive à une autre, permettent de mettre en évidence un phénomène d'appropriation, elles peuvent aussi mener la réflexion (guidée par les notions de signature, d'auteur, de style, d'« originalité ») vers un autre phénomène, de (dé)personnalisation, voire de dépossession. En effet, l'on pourrait voir cette union de deux parties d'archives comme la réunion d'un style ; dans cette cohérence retrouvée, et ce phénomène d'antériorité découvert, une production photographique « autographique », est partiellement reflétée, reconnue dans d'autres productions. L'auteur (premier, et peut-être seul, mais chronologiquement second) pourrait se trouver (paradoxalement) dépossédé de ce qui jusque-là contribuait à la construction d'une « autorité » et de son originalité : un certain style. L'acquéreur serait finalement devenu, par la découverte de ce précédent photographique, étranger à son propre style (lequel s'avérerait n'être que la répétition inconsciente et involontaire, ultérieure, d'une certaine manière de faire). Mais si l'on peut envisager que cette prolongation photographique (chronologique, thématique, stylistique) par lui retrouvée le place, de fait, en position de suiveur, de tard-venu (et contribue à faire de ses photographies, de sa pratique du portrait, une suite apocryphe de l'ensemble historiquement réalisé et constitué avant lui), on peut tout aussi bien examiner à nouveau cet assemblage archivistique comme un manifeste photographique, lequel tiendrait compte de la puissance de ces effets rétroactifs.

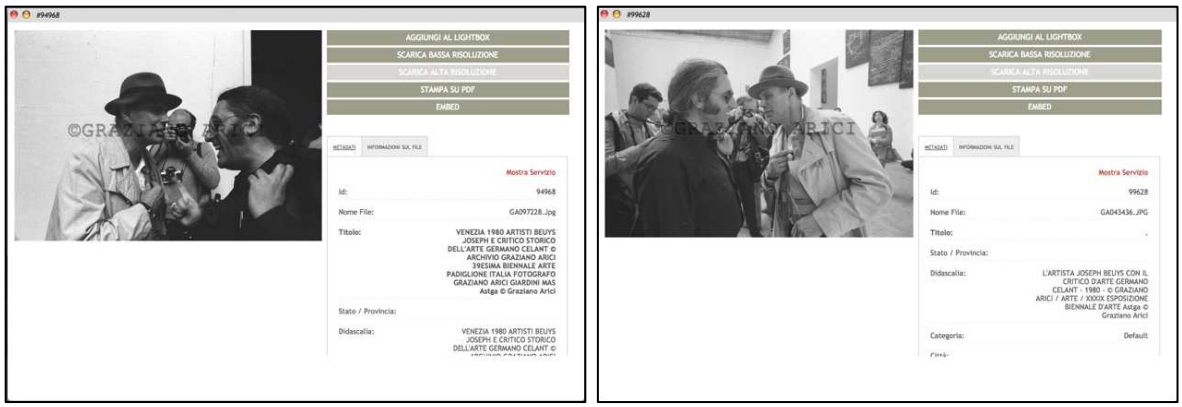
Reste à comprendre les enjeux et les significations de ces phénomènes de recouvrements successifs : Graziano Arici, par son acquisition, a récupéré une production photographique. Celle-ci, en venant se joindre à l'ensemble de ses réalisations, est l'objet d'une appropriation (commerciale, conceptuelle, artistique) par le photographe. Ce travail de jointure permet de révéler une archive ancienne, confrontée, comparée et assimilée au travail d'un auteur contemporain ; mais dans quelle mesure la fusion des deux archives raccordées n'accomplit-elle pas, aussi, une indistinction, une forme de confusion entre les diverses productions contenues dans l'Archivio Graziano Arici ?

Le *Fondo Mark Edward Smith*

Graziano Arici a acheté à son ancien associé (avec lequel il a travaillé, durant une dizaine d'années, au service de la Fenice), Mark Edward Smith (né en 1942) près de cent soixante mille négatifs, noir et blanc, de petit et moyen format, en 2005. Couvrant l'intégralité de la période 1973-1985 de l'archive en noir et blanc de Mark E. Smith, cette reprise des négatifs (délaissés par leur auteur, et récupérés par Graziano Arici après un dégât des eaux survenu dans l'atelier de Mark E. Smith) opère une coupure nette dans l'archive photographique de départ. Dans cette extraction chronologique, tous les genres de productions et de sujets possibles se retrouvent pêle-mêle : reportages, photographies de famille, travaux personnels, commandes, etc. Cette reprise de douze années de la production intégrale d'un photographe est aussi une vue en carottage de l'entremêlement des intérêts, des pratiques et des styles. Durant cette période, Mark E. Smith a été le photographe de la Biennale de Venise, et, travaillant en collaboration avec l'assesseur de la Culture de la Ville, a documenté les divers événements artistiques et culturels de la ville, suivant notamment le travail de certains artistes vénitiens. Parmi de nombreux reportages, il a également réalisé une longue enquête sur les travaux des cousins Franco et Vittorio Basaglia, respectivement psychiatre et artiste. Par cette acquisition, une nouvelle unité se profile au sein de l'archive d'accueil : ce pan de l'archive Smith vient se raccorder à un fonds conservé par Graziano Arici, l'archive Pierluigi Olivi.



- Planche-contact du fonds Mark E. Smith n° 206-84 (pastilles jaunes apposées lors d'une campagne de numérisation par Graziano Arici) : portraits d'Helmut Newton et portraits d'Uto Ughi à Venise, 1984.
- Capture d'écran du site Internet de Graziano Arici : l'un des portraits d'Helmut Newton issu du fonds Mark E. Smith, Venise, 1984 (GA097884).



- Deux captures d'écran du site Internet de Graziano Arici : Joseph Beuys et Germano Celant, avec en arrière-plan Graziano Arici (GA097228), puis Mark E. Smith (GA043436), Venise, 1980.

L'archive fractionnée de Mark E. Smith, assemblée à celle de Graziano Arici, offre parfois l'occasion intéressante d'observer une même scène par jeu de contrepoints – les deux photographes ayant couvert à plusieurs reprises, chacun de leur point de vue, tel ou tel événement : champ et contrechamp, les regards se croisent.

c. Photographies chinées

Graziano Arici, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, commence à envisager l'idée d'une collecte d'images de Venise au XIXe siècle. Ses recherches sont d'abord menées de façon aléatoire ; par de petits repérages menés dans des brocantes, dans des magasins d'antiquaires, il constitue un premier rassemblement de quelques dizaines d'images photographiques : des cartes postales, des vues stéréographiques, des photographies découpées et montées sur carton. Il abandonne rapidement et ces objets et cette méthode de recherche au profit d'une vision redéfinie, s'opposant à des achats réalisés sans véritable but, à une collecte désorganisée. Il décide de resserrer ses acquisitions sur une certaine vision de la ville de Venise, celle de quelques photographes au XIXe siècle : c'est, là encore, l'idée d'un approfondissement (ou de la découverte de précurseurs) de sa propre pratique et de son regard qui se retrouve en jeu dans cette manière de « réaliser » des photographies par opérateurs et époques interposés. Ces vues par procuration permettent de compléter, de fabriquer une extension d'un siècle supplémentaire à l'Archivio Graziano Arici. Le photographe, au fil de ses recherches, fait également la découverte d'une vue d'un « hôtel parisien » incendié : cette trouvaille va donner lieu à une seconde forme de compilation, menée avec autant de passion et d'intérêt que la première, et va présider, parallèlement, à la constitution d'une forme d'enclave (à tout point de vue : géographique, historique, plastique) dans l'archive d'accueil. Les modalités mêmes de

recherche et de collecte évoluent rapidement : d'abord menée dans des boutiques, des brocantes, la « chine » occasionnelle, réalisée en plusieurs endroits, se transforme bientôt en une veille numérique, laquelle permet de garder, à tous moments, une vue panoramique, et incessamment remise à jour, des offres et des propositions, et de constituer une collection d'« images anciennes » tenant compte de l'offre et des tendances des prix du marché.

La rareté d'un objet ne se mesure pas uniquement au prix auquel il a pu être acquis, ni même à sa valeur intrinsèque, mais à l'estimation personnelle que l'on en fait, et au plaisir tiré de sa (re)découverte. Walter Benjamin, dans un court article intitulé « Pour collectionneurs pauvres[174] » (titre qui sonne comme le manifeste modeste et éclairé de l'amateur exigeant, inventant une méthode ironique, un mode d'emploi pour amateurs désargentés, mais sachant lire et observer), note que tout le prix d'un objet, d'un ouvrage, tient, avant toute chose, dans sa (re)découverte. À la poursuite de l'objet rare, et acquis si possible à un prix avantageux (ce prix sera aussi la mesure de l'habileté à négocier du chineur), répond la redécouverte d'ouvrages laissés là, à portée de main, mais injustement méconnus :

> Il est compréhensible que, parmi les nombreuses choses à même de rendre un livre curieux et unique aux yeux d'un collectionneur, puisse également compter de temps à autre son prix d'achat ; que celui-ci justifie par son importance un grand effort de l'heureux propriétaire, ou qu'il représente par sa modestie un triomphe de ses qualités de limier – dans les deux cas s'en trouvera augmentée la joie prise à l'acquisition. En principe naturellement – pour ne parler ici que du second cas –, il n'existe aucun livre, aussi précieux soit-il, qu'on ne saurait obtenir à un prix bon marché ou même « cadeau ». Mais, dans la pratique, les choses se présentent différemment[175].

Walter Benjamin prend, à rebours des attentes, l'exemple, inattendu, du « livre bon marché », en démontrant, par l'exemple, la possible validité du troisième temps d'un syllogisme bien connu : donc, ce qui est bon marché serait cher... pour celui qui sait en comprendre la valeur.

> Or, comme il doit être question ici du livre bon marché, il nous semble plus utile, au lieu de livrer en pâture, pour l'amusement, quelques anecdotes sur des cas d'exception, sur la chance légendaire du trouveur le long des quais de Paris ou même – ce serait déjà plutôt l'expérience vécue d'un Münchhausen bibliophile – dans les voitures à livres berlinoises, il nous semble plus utile, donc, d'attirer l'attention de l'ami des livres sur quelques possibilités qui, avec la meilleure volonté du monde, ne peuvent lui coûter bien cher, et sur des domaines où n'a pas encore débuté la formation des prix[176].

Il s'agit donc d'explorer à nouveaux frais, de défricher un terrain qui semble connu, de pousser la curiosité et l'obstination, et de mener plus loin l'arpentage.

---

[174] Walter Benjamin, « Pour collectionneurs pauvres », *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Lausanne, Payot, 2015, p. 57-58.
[175] *Ibid.*
[176] *Ibid.*

Le *Fondo Venezia Ottocento*

Si ce ne sont d'abord que quelques dizaines de cartes postales anciennes et de tirages sur papier albuminé montés sur carton qui sont collectionnés par Graziano Arici, la « collection » se change en collecte raisonnée, de 2002 à 2012. D'un noyau de quelques cartes postales réunies, puis bientôt laissées de côté, elle se transforme, au long d'une dizaine d'années, en un ensemble de plus de mille deux cents tirages, carnets, livres réalisés sur (ou à partir de) Venise au XIXe siècle. Le passage en revue des divers lieux, mené de manière dilettante au fil des visites des brocantes (l'œuvre du chiffonnier), est abandonné au profit d'un inventaire des principales sources susceptibles de fournir un matériel de meilleure qualité. Composé de onze cents photographies et d'une centaine d'objets et de livres, ce fonds rassemble une grande variété de productions : des tirages à l'albumine ou au sel, des grands formats (notamment utilisés pour le *Megaletoscopio*), des photographies format carte de visite, des vues stéréoscopiques, des plaques de verre pour lanterne magique, des albums (qui ont, pour certains, trait au « Grand Tour », et donnent une vue d'ensemble des principales villes comprises dans le circuit touristique du milieu et de la fin du XIXe siècle : Florence, Milan, Rome, Naples), des tirages coloriés à la main, des livres imprimés selon le procédé de l'héliotypie. Nombre de tirages portent le timbre d'un studio photographique, ou sont attribués : on y retrouve des photographes ayant travaillé à Venise, tels que Carlo Ponti, Carlo Naya, Paolo Salviati, Pietro Bertoja, les frères Alinari, ou encore le photographe anglais Alexander Lamont Henderson.

- Pont du Rialto par Alexander Lamont Henderson, sans date. Photographie sur plaque de verre pour lanterne magique, 16,4 × 8,2 cm (GA1062519).

42 | Cultura & Spettacoli — LA NUOVA MERCOLEDÌ 3 OTTOBRE 2012

Le storie e la storia raccontate con la fotografia

Non soltanto estetica ma anche documentazione
All'Istituto Veneto esperti a confronto e una mostra su Arici

di Michele Gottardi

VENEZIA

Il cinema e ancor prima la fotografia sono entrati ormai con certezza tra le fonti per la conoscenza e lo studio della storia contemporanea. E non solo di questa: si pensi ad esempio alle interpretazioni che i film di un determinato periodo storico hanno dato della storia medievale - o di quella veneziana - come esempio positivo di civiltà o viceversa di periodi d'oscurantismo culturale e sociale.

La fotografia ha spesso interagito trasversalmente col cinema e con l'informazione giornalistica ed è stata in alcune occasioni, si pensi ad esempio alle guerre, testimonianza fondamentale.

Su questa linea studiosi e fotografi si interrogano da domani a sabato 6 ottobre, all'Istituto Veneto di Venezia, in un convegno, curato da Gian Piero Brunetta, Alberto Zotti Minici, e Sara Filippin assieme all'Università di Padova, sulla scia di altre precedenti iniziative che, a partire dal 2002, hanno avuto come oggetto "L'immagine di Venezia nel cinema", "La bottega veneziana" (2004-2005) e proseguendo nell'analisi della storia dell'immaginario audiovisivo due anni fa con la mostra "L'acqua e la luce", sulla fotografia a Venezia a cavallo dell'Unità d'Italia.

Venezia, 1884; Archivio Arici

Il convegno di questi giorni, dice Brunetta, costituisce «un nuovo filone di ricerca e una riflessione, di carattere generale, di tipo storico e metodologico sulla fotografia come cinque via di ricerche, fonte di ogni tipo di storie, sguardo onnipresente e onnipotente e strumento indispensabile per la comprensione e interpretazione della vita artistica, culturale, politica e sociale del mondo contemporaneo. E come primo atto di nascita e gestazione di quella specie di homo immortalis al cui sviluppo e maturazione ha dato oggi un contributo fondamentale la rete multimediale».

Un progetto ampio e composito che trova le basi in un altra ricerca avviata nel 2010 dall'Università di Padova, con cui è organizzato il convegno, sulla "Storia della fotografia a Venezia" (che vede coinvolti tra gli altri storici come Mario Isnenghi e studiosi di fotografia come Alberto Prandi, Carlo Alberto Zotti Minici e Carlo Montanaro), ma che da Venezia si allargherà all'Italia ("La fotografia nella Storia d'Italia") ed al mondo: tra gli interventi più attesi quello di Pierre Sorlin, quasi ottuagenario maestro di queste contaminazioni tra storia e immagini, docente alla Sorbona, che mostrerà "Quello che i fotografi non vedono".

Perché oltre alla certificazione dell'esistente, il convegno si occuperà anche di mostrare i criteri e i poteri della falsificazione: ma ad aprire il simposio sarà un altro celebre studioso, Carlo Arturo Quintavalle, che ha avuto un ruolo pionieristico nel trovare la connessione tra la storia dell'arte e la fotografia, contribuendo a salvare la memoria con la creazione di un archivio che oggi conserva più di otto milioni di pezzi. Cinque i panel: oltre ai tre sulla fotografia come fonte di storia in generale, sulla storia di Venezia e d'Italia, ve ne sono altri due dedicati rispettivamente agli archivi pubblici e alle collezioni private ("Collezionare e conservare") e alla fotografia nella realtà extraeuropee ("Testimoniare la storia del mondo"), con un'attenzione trasversale alla fotografia didattica.

Il convegno (l'apertura è alle 9 di domani) prevede una tavola rotonda finale nella mattinata di sabato con l'intervento di cinque fotografi doc - Isabella Balena, Letizia Battaglia, Nino Migliori, George Tatge, Giovanni Chiaramonte - a portare la testimonianza diretta del loro lavoro.

Ma le immagini di un altro fotografo veneziano e della sua collezione saranno visibili a palazzo Franchetti solo nei giorni del convegno, raccolte nella mostra "Venetians", nella quale saranno esposte quarantа opere. Sono quelle tratte dall'Archivio di Graziano Arici, attivo a Venezia da quasi quarant'anni: un patrimonio vastissimo che nella prossima primavera potrebbe finire ad Arles. Davvero non c'è nessuno a Venezia che se ne voglia occupare?

Venezia, sciopero dei lavoratori ospedalieri, 1961. Archivio Graziano Arici

- Coupure de presse : « Le storie e la storia raccontate con la fotografia », *La Nuova di Venezia,* 3 octobre 2012, p. 42.

Plusieurs dizaines de photographies provenant de cet ensemble ont été sélectionnées et présentées au public lors de l'exposition *L'Acqua e la Luce. La Fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*[177]*,* à l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, en 2011, à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de l'unité de l'Italie. Dans le même institut, en 2012, un montage vidéo rassemblant un millier de photographies issues de l'Archivio Graziano Arici, intitulé « Venetians », proposait une heure et demie de projection sur écran d'une sélection des archives réunies (Venise au XIXe siècle, Cameraphoto, réalisations diverses de Graziano Arici). Dans un ouvrage consacré aux photographies de Venise, daté de 2014, *La Fotografia come fonte di storia*[178] Sara Filippin, historienne d'art, consacre un article[179] à la recension des archives vénitiennes, et fait brève mention, en conclusion, de l'Archivio Graziano Arici[180], de l'ampleur et de l'intérêt de la récolte photographique qu'il propose au chercheur. Réunir des photographies du XIXe siècle a permis au photographe, comme il le dit lui-même, d'étendre la tranche chronologique, une nouvelle fois, de son archive, d'en accroître l'emprise temporelle et d'en préciser l'ancrage. Ajouter un siècle à un autre *via* le fonds d'archive acquis de

[177] Exposition du 3 mars au 15 mai 2011 au Palazzo Loredan, à Venise. Voir Sara Filippin, *L'Acqua e la Luce. La Fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011. Les photographies provenant de l'Archivio Graziano Arici représentaient quarante pour cent de l'ensemble des photographies exposées. Voir également, de la même, « L'archivio Graziano Arici : un progetto per Venezia ? », *RSF, Rivista di studi di fotografia* n° 7, août 2018, p. 102-118. En ligne : < http://dx.doi.org/10.14601/RSF-23702> (consulté le 15 août 2018).

[178] Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici dir., *La Fotografia come fonte di storia*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014 (publication des actes du colloque qui a eu lieu du 4 au 6 octobre 2012 à l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti).

[179] Sara Filippin, « Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane », *in* Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici dir., *La Fotografia come fonte di storia*, *op. cit.,* p. 355-357.

[180] *Ibid.,* p. 347-348.

CameraphotoEpoche (lequel se trouve en position d'assurer une transition entre ces deux grands pans, ces deux blocs couvrant chacun une cinquantaine d'années, soit Venise à la seconde moitié du XIXe siècle et la production de Graziano Arici, à partir de 1979), réunir des photographies sur la ville de Venise courant sur deux et même trois siècles de production, c'est forger (par soudures, par constructions venant s'assembler) une somme historique, une récolte qui dépasse la simple collection pour viser une forme panoramique.

En effet, les photographies réunies au cours d'une dizaine d'années permettent par le choix qui en a été fait, de proposer autant une histoire de Venise (de son architecture, de l'évolution de son paysage, de sa société), qu'une « petite histoire » de la photographie (l'évolution des techniques ; l'apparition des studios, et la rivalité naissante des grands photographes : Carlo Naya, Carlo Ponti, etc. ; les débuts et les développements d'une industrie photographique, et ses liens avec les *vedute* peintes ; l'essor d'un tourisme moderne, l'apparition d'une pratique amateur). Elles fondent une étude iconologique de la reconduction des vues pittoresques, et de l'émergence de nouvelles constructions visuelles, photographiques, de la ville. Les choix du photographe, dans sa recherche et sélection de photographies, ont été guidés par sa connaissance de la ville et par les travaux qu'il y a réalisés : ainsi qu'il le répète[181], ses acquisitions ont été dirigées par des critères tout à la fois esthétiques et historiques. Achetées en fonction des propres réalisations du photographe, ces images récoltées, ajoutées aux siennes, tracent une ligne continue, dessinée à travers l'évolution d'une ville et la multiplicité des regards qui y ont été portés. Le but visé par la constitution de cette collection de photographies du XIXe siècle, créée « de toutes pièces », n'est pas éloigné de la volonté de réhabilitation de ces photographies défendue avec vigueur par l'historien de la photographie Alberto Prandi :

> La certitude selon laquelle la production photographique de Venise serait dominée par la fabrication et la réitération de stéréotypes renvoie, certes, à un phénomène qui a bien eu lieu et qui est vérifiable, mais que cette pratique implique nécessairement une production d'images uniformes, et que, surtout, ce phénomène touche l'ensemble de la production photographique de Venise, c'est une réduction naïve qui porte un coup à l'ensemble de la chaîne de la recherche, de la sauvegarde et de la valorisation du patrimoine photographique vénitien. La conséquence d'une telle certitude se reflète dans l'état des recherches historiographiques relatives à la photographie à Venise[182].

[181] Voir la brochure de présentation de l'Archivio Graziano Arici, réalisée par le photographe en 2010 : « Il criterio di scelta di queste immagini è stato da un lato la qualità e la bellezza dell'immagine stessa, dall'altro l'epoca a cui esse risalgono, dall'altro ancora il livello di informazione che queste fotografie forniscono. » (« Le critère adopté pour le choix de ces photographies a été, d'une part, celui de la qualité et de la beauté des images elles-mêmes, d'autre part l'époque à laquelle elles avaient été faites, et, aussi, la quantité d'information que ces photographies donnent. »)

[182] Alberto Prandi, « Venezia : le fotografie e le loro storie », *in* Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici dir., *La Fotografia come fonte di storia*, *op. cit.,* p. 402 : « La convinzione che la produzione fotografica riferita a Venezia sia stata dominata dalla pratica di replicare stereotipi, fa riferimento a un fenomeno esistito e

Découvrir une histoire de la ville en images et, partant, des débuts de la photographie vénitienne, pour le photographe, revient à (re)constituer un patrimoine visuel, et à trouver une richesse iconographique qui démente (partiellement) une idée reçue, un cliché, ou qui du moins puisse, par son existence même, contribuer à les déjouer.

Le *Fondo Comune di Parigi*

Le fonds consacré à la Commune de Paris, que l'on pourrait voir, délié de tout lien archivistique (le *vincolo archivistico*), comme le « caprice » du photographe (formant une collection à part, vue à la manière d'une construction ornementale), s'est constitué en même temps que celui de Venise au XIXe siècle. L'idée de cette collection est certes, indéniablement, à mettre en relation avec l'histoire personnelle et les engagements politiques du photographe ; mais l'élément moteur à l'origine de sa constitution réside dans la découverte, au hasard d'une fouille menée dans une brocante, en 2002, d'une photographie légendée « Paris, hôtel incendié ». Cet « hôtel » n'était autre que l'Hôtel de Ville de Paris. Et cette forme de sérendipité (qui veut que ce que l'on cherche soit débordé par une autre découverte : révélation inattendue, « déception » positive, trouvaille plus fructueuse encore que l'objet premier que l'on cherchait, et qui a, heureusement, manqué) a été la cause de recherches ultérieures, qui ont amené Graziano Arici à développer encore son intérêt pour la Commune de Paris, et à constituer une collection de photographies et d'objets autour de cet événement et de cette période. L'exemple donné de cette « connaissance accidentelle[183] » montre comment l'archive peut aussi s'incrémenter d'éléments qui, a priori, n'ont pas de rapports directs avec le reste de ce qu'elle contient. Mais ce lien est, justement, à découvrir à un autre niveau : comme le rappelle, encore une fois, Costanza Caraffa[184], le lien archivistique est, dans les archives photographiques constituées par un seul auteur (qu'on l'entende comme « augmentateur », comme compilateur

riscontrabile, ma che questa pratica implichi necessariamente une produzione di immagini fotografiche monocordi e sopratutto che questo fenomeno riguardi l'intera produzione riferita a Venezia, è una riduzione ingenua che colpisce l'intera filiera della ricerca, della tutela e della promozione del patrimonio fotografico veneziano. Una conseguenza di tale convinzione si riflette nello stato delle ricerche storiografiche relative alle vicende fotografiche che riguardano Venezia. »

[183] Voir le livre de Georges Didi-Huberman, *Phasmes*. *Essais sur l'apparition,* Paris, Éditions de Minuit, 2008, traduit en italien sous le titre *La Conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione degli immagini* (Milan, Bollati Boringhieri, 2011).

[184] Costanza Caraffa, « Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico », *op. cit.,* p. 48 : « COSA SI FA IN UN ARCHIVIO FOTOGRAFICO ? Torniamo quindi alla dimensione degli archivi fotografici, anch'essi – come abbiamo visto – strutture materiali, dottate di una o più biografie, non neutrali, come non neutrali sono le attività che vi sono svolte dagli archivisti. » (« QUE FAIT-ON DANS UNE ARCHIVE DE PHOTOGRAPHIE ? Retournons donc à la dimension des archives photographiques, elles aussi – comme nous avons pu le voir – structures matérielles, dotées d'une ou plusieurs biographies, tout sauf neutres, de même que les activités qu'y accomplissent les archivistes. »)

ou comme producteur) à trouver moins dans le rapport des divers éléments entre eux (qui sont presque toujours nécessairement hétérogènes) que dans une vue d'ensemble se rapportant, en dernier lieu, à la décision et à la vie de l'auteur même.

- Le Fort d'Issy, par Eugène Disdéri, 1871. Tirage sur papier albuminé, 20 × 28 cm (GA10999473).

Les acquisitions se font sur un rythme progressif mais inégal : commencées dans les années 2002-2004, elles se raréfient peu à peu, puis cessent totalement au tournant de l'année 2015. Cette collection autour de la Commune de Paris s'augmente au gré des recherches, non systématiquement menées, de Graziano Arici. Ce fonds peu à peu fabriqué contient, entre séries photographiques et de journaux, et éléments épars, environ trois cents tirages à l'albumine (dont plusieurs photomontages d'Eugène Appert), des vues des monuments de Paris avant et après la Commune, et aussi des vues de la destruction en cours de la colonne Vendôme, de la construction des barricades, des destructions de la ville après les combats... Figurent également des portraits de communards (Louise Michel, Paula Minsk...), dont certains signés Appert, Nadar, Disdéri, Petit. Sont également rassemblés des journaux, des affiches, des lettres et divers objets.

Graziano Arici, dans sa collecte menée sur plus de dix ans, a cherché à constituer une collection « de qualité », dans laquelle les photographies acquises, les journaux, les affiches, les lettres, les objets auraient contribué à former un fonds méritant reconnaissance, digne d'une collection muséale ; l'attention s'est portée sur le choix de pièces rares, voire jugées, par leur découvreur, inédites. Les journaux ont été acquis par séries : un souci d'exhaustivité, même dans une petite récolte, se retrouve toujours au principe de la constitution méthodique d'un fonds dans l'Archivio Graziano Arici : une logique d'ensemble est recherchée, au-delà du disparate ou de la fluctuation du simple bon plaisir. La collection ainsi créée, dans sa réalisation et dans l'ambition affichée de sa mise en œuvre (toujours dictée par un goût, un dilettantisme, l'exercice d'une forme de *connoisseurship*), dans sa « forme transitoire entre le trésor et le musée[185] », a pleinement valeur de « lieu de constitution de la culture ». Elle reste, bien que marginale (en proportion, et dans son sujet même) par rapport à l'ensemble de l'Archivio Graziano Arici, le second portrait d'une ville (après celui de Venise) présent dans l'archive ; elle peut aussi être lue comme une histoire compilée des techniques et des usages photographiques, et un enseignement sur le rôle de la photographie dans une ville assiégée – thématique qui traverse de part en part l'archive, de la République de Venise sous domination autrichienne (de 1814 à 1866) à la ville de Sarajevo prise au piège de la guerre (1992-1995), sous le feu des tireurs embusqués. Comme le relève Krzysztof Pomian, si les objets de collection jouissent d'un statut paradoxal (ils « ont une valeur d'échange sans avoir une valeur d'usage[186] »), à la fois mobiles et immobilisés, cette collection enclavée constitue aussi, de manière très pragmatique, pour le photographe, une réserve, un capital, un « placement » ; elle pourrait être démembrée, et revendue, sans pour autant que ce geste porte atteinte à l'intégrité de l'archive dans son ensemble – même si, contre toute attente, elle se trouve néanmoins « enrichie » par la présence de ces photographies d'origine française.

[185] Yann Potin, « Collections et trésors. Représentations sociales et politiques de l'accumulation », *Hypothèses* n° 7, 2004, p. 17.
[186] Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 19.

d. Photographies (re)trouvées

À la fabrication d'« archives rapportées » vient se joindre une autre pratique de glane d'image, concurrente et contemporaine : ce ne sont plus des fragments d'ensembles provenant de créateurs ou d'entités identifiables, ni même des photographies se rapportant à une époque ou à un thème donnés : ce sont des « images[187] », qui servent de matériel de départ, de base à des travaux personnels.

S'il est ici fait mention, d'entrée de jeu, de ces découvertes photographiques, alors même que ces photographies relèvent (à la différence des fonds collectés, des fonds acquis, des photographies chinées) du travail personnel, de création, de Graziano Arici, c'est bien dans la stricte mesure où elles sont des pièces d'abord extérieures (et même exogènes), manifestement (ré)intégrées à l'archive : en tant que telles, elles peuvent aider à comprendre, dans les microcosmes qu'elles forment à l'intérieur des milliers de photographies composant les travaux personnels, un mode de fonctionnement, d'acquisition, qui se trouverait déjà mis en pratique, à plus vaste échelle, dans l'archive et les travaux alimentaires : il s'agirait de voir si ces photographies « réfléchissent » un système d'appropriation qui se retrouve dans le versant opposé, celui du travail alimentaire. Fermement distinguées, par le photographe[188], du reste de ses acquisitions venant grossir l'archive (lesquelles restent des photographies malgré tout secondes, ou « secondées », tandis que ces trouvailles, prises en vue de l'élaboration d'un travail créatif, sont, elles, mises au service d'une expression[189] personnelle), elles n'en restent pas moins des photographies « reprises » : il pourrait s'avérer intéressant, une fois ces limitations posées, d'en dresser une rapide liste. Comment une même pratique d'appropriation peut-elle, selon qu'elle s'applique au travail alimentaire ou au travail de création (pour ne retenir ici, dans un temps d'examen premier, que les distinctions posées, réalisées, par le photographe lui-même), changer de statut, en passant d'un phénomène de récupération à la découverte d'un moyen essentiel (primordial, primaire) d'expression ? Les ruptures ne seraient pas, dans l'archive, à rechercher dans la diversité des provenances des photographies, dans leur caractère allographe ou autographe, mais dans les utilisations qui en sont faites ; dans cette

[187] Voir l'article de Michel Poivert, qui rend compte de ce glissement de vocable, passage témoignant, *in fine*, d'une redéfinition des images par la photographie. Michel Poivert, « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques* n° 34, printemps 2016.
En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594> (consulté le 19 septembre 2016). Comme le relève Marco Belpoliti (dans le cadre du colloque « Seuils du visible. Intersections entre littérature et photographie », Turin, novembre 2017), l'on pourrait dire que la photographie est « l'interprète maximale » de l'image ; elle contient l'image, mais ne lui est pas réductible ; l'image est issue d'un processus métaphysique, tandis que la photographie est issue, d'abord, d'un processus technique.
[188] Entretien du 9 avril 2017, non retranscrit.
[189] *Ibid.*

optique, toute photographie serait, alors, déjà, par définition, « reprise ». Cette idée d'une reprise serait la continuité, trouvée, entre chacune des photographies, et le lien qu'elles auraient, toutes origines confondues, entre elles. Apparaît peu à peu une autre espèce d'archive, jouant des liens défaits et renoués.

À la question de l'assemblage d'assemblages dans l'Archivio Graziano Arici vient donc s'ajouter un phénomène de reprise photographique ; comme si, dans l'élaboration progressive d'une syntaxe, venaient faire apparition, par incises discrètes, des éléments singuliers et autonomes. Recomposés, repris et remis, dans la majeure partie des cas, dans des séries (les images glanées sont acquises par petits lots : on voit que la sérialité est, à petite comme à grande échelle, dans l'archive entière comme dans ses diverses composantes, une solution et un mode de structuration : assurance, à la fois, d'un lien et d'une cohérence entre les photographies), ces éléments exogènes sont aussi des désaxements progressifs, qui viennent perturber le mode traditionnel d'acquisition des photographies par l' « archiviste » Graziano Arici, et remettre en cause un cloisonnement ou du moins brouiller (ou achever d'unir) recherches historiques et travail personnel. Entre expropriation et appropriation, prélèvement et ajout, ces séries « toutes faites » donnent à penser, au sein de l'archive, leur mode de fonctionnement : comment comprendre l'apparition (relativement tardive dans la pratique du photographe : la création d'une première série « récupérée » remonte à 2009) d'images ou de séries orphelines, délivrées de tout contexte, dans une archive à vocation historique ? Tout semble se passer, à première vue, comme si les récupérations photographiques plastiques venaient apporter un jeu à l'intérieur d'un ensemble construit et dense, ou former, même, un espace de recréation.

Il ne s'agit plus d'un travail de collecte orienté vers un but précis, mais d'un choix artistique opéré dans une masse, possiblement infinie, d'images : dès lors, le geste de la reprise photographique n'est plus le même, entre la sélection archivistique (visant à augmenter une production, à assembler, à créer ou à retrouver une unité, à fondre dans un même ensemble des éléments divers) et la glane et la reprise artistiques (tirant profit du hasard, s'appropriant des éléments variés, et les laissant tels quels, irréductibles et résolument déconnectés les uns des autres). À un mouvement, centripète, de concentration, de fabrique d'unité, s'opposerait un autre, centrifuge, rassemblant et laissant ouverts des éléments disparates et délibérément dispersés. Le choix, historiquement, scientifiquement, motivé, de photographies laisse place à la survenue de photographies sans motif ni motivation précisément assignables. Entre la recherche de la construction progressive d'un corpus d'images mémorables et une pratique personnelle partiellement orientée vers l'élection de formes vacantes, tout se passe aussi comme si un certain équilibre, par ces jeux de contrepoint, était recherché. Comme s'il s'agissait de former des lacunes pour réussir à faire jouer les trop-pleins de la mémoire.

« Voilà deux choses intéressantes dans une vie : l'amnésie et l'hypermnésie[190] », note Gilles Deleuze : deux formes extrêmes de la mémoire, deux intensités qui, toutes deux, bornent son exercice, et, en entravant son bon fonctionnement, la rendent tout aussi impuissante. Dans sa recherche d'une reconstruction historique, en photographie, d'une époque ou d'un territoire donnés et d'une vision totale, Graziano Arici s'approprie des pans ou des pièces d'archives ; dans son travail personnel, il s'approprie, également, des pièces, des séries de photographies tirées d'albums d'amateurs et dépareillées, de boîtes remisées et vendues à l'encan : mais ces formes de récupération photographique sont moins opposées (il n'y pas, d'un côté, tout uniment, une artification[191] des images d'agence, à laquelle viendrait répondre un désœuvrement et un remploi de séries photographiques « toutes faites » et d'origine inconnue – ou même l'inverse) que solidaires. Elles participent d'une semblable remise en œuvre photographique. Le geste d'appropriation, qui les tient liées, est à comprendre dans une dialectique qui vise et pulvérise l'idée d'unité, d'ensemble totalisant.

Deux formes d'appropriation, correspondant chacune à deux temps, à deux gestes (se saisir d'une occasion, ou la provoquer), peuvent être distinguées : d'une part, la transformation de séries trouvées (2009), et, d'autre part, la re-présentation de séries achetées. Même si un semblable travail d'élaboration les unit, et les fond dans une pratique plus globale, il n'est pas indifférent de faire le constat, d'emblée, que la pratique consistant à puiser dans une source existante trouve son point de départ dans un album de famille appartenant au photographe – comme si le travail d'archive se trouvait élaboré, revisité, au sein d'une pratique plastique personnelle, déconstruisant une biographie, déclassifiant et reconstruisant les documents donnés. Le lien apparent, le point de passage, de transition, entre les deux aspects de l'Archivio Graziano Arici (constitution, d'un côté, d'un ensemble formé de divers fonds, et, de l'autre, création de séries « personnelles ») est trouvé dans des photographies « intransitives », qui se prêtent à une révélation, ou, du moins, à la création d'une ouverture.

[190] Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990* [1990], Paris, Éditions de Minuit, « Reprise », 2003, p. 189.

[191] Voir Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquête sur les passages à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 17 à 20. Roberta Shapiro a forgé ce néologisme en 2003, et définit l'artification comme « le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. » Elle précise que « l'ensemble de ces processus entraîne un déplacement durable de la frontière entre art et non-art, *et non pas d'abord une élévation sur l'échelle hiérarchique interne aux différents domaines artistiques* ».

Premier temps, donc : la récupération fortuite d'images trouvées. C'est une trouvaille (une boîte de photographies sur plaque de verre) qui donne suite à un premier geste de reprise déjà esquissé quelques années auparavant : les sujets mêmes (des patients d'un asile, dont le portrait est tiré pour des cartes d'identité) entrent en résonance avec certains des reportages auparavant menés par Graziano Arici, Mark E. Smith et Pier Luigi Olivi (qui ont enquêté sur l'évolution des conditions de vie dans les asiles de San Servolo et de San Clemente, notamment). À ce *kaïros* photographique succède un travail de reprise qui a, cette fois, recours à des photographies achetées (le plus généralement par lots, sous forme de séries qui, dans leur état restitué, sont à nouveau « complètes »). La série « Venice Oil Field », de 2010, formant une étape intermédiaire (un interlude ?) dans cette chronologie et dans ce processus de recherche et de retravail de l'image déjà-là[192], participe encore cependant de l'heureuse trouvaille, réalisée par pur hasard, ou par étonnante coïncidence : alors que le photographe menait des recherches sur Internet en vue d'acquérir des photographies de Venise au XIXe siècle, son attention est attirée par des images de Venice, ville d'exploitation pétrolière en Californie. L'on voit que ce « principe du bon voisin[193] », ces glissements, ces lapsus, ou la découverte fortuite de ces mélectures inscrites à même la légende des images, ou encore la polysémie de leur déchiffrement (hôtel incendié à Paris / Hôtel de Ville de Paris ; Venice / Venise) forment tout autant, sinon plus, le prétexte (voire la matière) des séries à venir que les photographies elles-mêmes : le « gisement » que représentent ces images est d'abord, pour le photographe, une matière à décrypter, une mine à exploiter, une manne à recueillir.

Deuxième temps : les photographies achetées dans le dessein de leur réemploi. Le processus archivistique semble, dans ces cas de figure récents (en 2014, les séries « Monochrome », « The Line », en 2016 la série-panorama « The Winter of our Discontent »), être suivi, ou relu, comme un possible mode de désaffectation, de désemploi, venant mettre en évidence les échappées de l'image.

[192] Voir *L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique*, Jean-Pierre Criqui dir., Carnets du BAL # 2, Paris, Images en Manoeuvre Éditions, 2011.
[193] Qui était celui que prône Aby Warburg, et à sa suite François Le Lionnais et Jacques Roubaud, entre autres.

Des trouvailles : les séries « Angels » et « Als das Kind Kind war »

- Extraits de la série « Angels », 2009.

En 2009, Graziano Arici fait la découverte, près de l'asile de San Servolo, d'une boîte contenant des photographies sur plaque de verre. Ce sont les portraits d'une dizaine de patients, sans indication de date ni mention d'identité. De ces archives abandonnées des laissés-pour-compte, qu'il récupère, il tire une série intitulée « Angels ». Ce qui a ainsi subsisté, par accident, par perte, de la mémoire d'un lieu et de ses occupants offre au photographe la matière d'une réflexion sur les photographies « orphelines » et anonymes. « Angels » : si l'on saisit ce que le titre (ap)porte, de manière symbolique, à ces portraits sans noms, en visant, peut-être, une réhabilitation, ne serait-ce pas, aussi, le début d'une réflexion en actes sur la part des anges, ce qui s'échappe, par le travail du temps, d'un contenu en cours d'évolution ? L'analogie, guidée par le titre donné à la série, est certes facile, et pourtant se joue là, dans cette appropriation, l'idée d'un ready-made rédimé : les portraits sont recueillis, retravaillés par ordinateur sur un logiciel de retouche. La photographie, épuisée, se retrouve transposée en des sortes d'images gravées, ne semblant que très lointainement s'inspirer de leur matrice photographique, plus qu'en émaner directement. La remise en circuit, public, de ces images vraisemblablement réservées, à l'origine, à un usage privé, administratif, provoque un changement de statut de ces photographies, changement déjà amorcé ou manifesté par la « traduction » graphique qui est faite de ces portraits photographiques.

o Extraits de la série « Als das Kind Kind war », 2009.

La même année, un même exercice de relecture, et de passage de l'intime au public, se joue à travers le remploi d'images issues de l'album familial du photographe. « Als das Kind Kind war » est une série d'une douzaine de photographies, ayant toutes pour sujet principal le photographe enfant. Le titre est à l'origine une citation d'un vers de Peter Handke[194], « Als das Kind Kind war », repris par Wim Wenders dans son film *Der Himmel über Berlin* en 1987. On peut constater qu'au phénomène de l'extraction d'images d'archives vient correspondre celui d'un prélèvement littéraire effectué – comme pour mieux signifier ou accompagner l'emprunt, visuel et scriptural, réalisé, comme si la légende devait se redoubler, ou se reverser, se jouer dans le rapport créé par l'assemblage de deux empiècements retaillés *ad hoc*, soutenus dans leur correspondance.

La plongée dans les maigres reliefs des archives familiales est pour le photographe plus qu'une trouvaille, des retrouvailles : d'un point de vue rétrospectif, il s'envisage dans ces images à la distance d'une cinquantaine d'années. Cette vérification, ou ce manifeste photographique distancié, est une projection, et, également, un creusement de l'écart : Graziano Arici prend ces banales photos d'album comme les points de départ d'un travail de retouche minimal, lequel consiste à occulter, légèrement, une partie de leur contenu. Entre le fond et les figures, c'est le fond et toutes les figures qui connaissent un même traitement, à l'exception d'une seule : l'estompage général ne laisse subsister, intouché, que le personnage du futur photographe enfant, vivant dans un monde désormais peuplé de vagues silhouettes, fondues dans l'indistinction progressive d'un environnement flou.

[194] Vers libre extrait du récit *Kindergeschichte* (« Histoire d'enfant »), paru en 1981.

Ces deux séries, « Angels » et « Als das Kind Kind war », en prenant pour matière et pour prétexte deux ensembles de photographies d'archives (celles d'un asile, celles d'une famille), semblent travailler à brouiller les repères entre photographie et œuvre dessinée, graphique (gravure, *sfumato* pictural, par exemple), entre forme achevée, classée et œuvre ouverte, affranchie de tout poids, de toute contingence historique. Le document d'archive est réinterprété, déclassé, dans un mouvement qui irait de la pièce enregistrée, finie, obsolète, au *non finito* : il s'agirait, en somme, de proposer une autre vie, une autre vision des photographies reprises, rétives à un déchiffrement définitif : d'inachever les images. Creuser l'écart, par le retravail du document d'archive, entre la photographie, le document, et l'archivage : il s'agit de comprendre le passage qui s'effectue des uns aux autres, le processus circulaire, qui peut être repris à rebours, ou même enrayé. Ces deux séries d'images reprises sont aussi, parmi toutes celles qui ont fait l'objet, par le photographe, d'une (ré)appropriation, les seules séries « animées », étant des portraits (et des autoportraits) : les séries suivantes, à une apparition près, ne compteront plus (sur) aucune présence humaine – comme si le processus d'extraction des images d'un contexte donné se doublait d'une abstraction croissante des sujets et de leurs représentations : les séries « Monochrome » et « The Line », en effet (leur titre même suffirait à en donner l'indice), tendent vers une dissolution de tout sujet ; rien ne subsiste plus d'autre, dans ces séries de 2014, que l'évocation d'un paysage, imagé ou imaginaire.

Raymond Bellour[195] relève qu' « il y a deux sortes d'archives, bien que la réalité qui les sépare soit poreuse, et que des glissements s'opèrent selon la façon dont l'archive se trouve appelée à telle ou telle fin : d'un côté, l'archive privée [...], de l'autre l'archive publique, d'emblée historique » : les photographies glanées, trouvées ou achetées par Graziano Arici permettent d'entretenir cette confusion entre plusieurs types d'archives, de mêler documents personnels de provenances diverses, et ne renvoyant parfois plus à aucune forme de mémoire, images amateur, images touristiques... Comme si l'archive s'enfuyait, et qu'il s'agît d'en manifester les défauts, les failles ou l'absence, en faisant œuvre de la récupération de rebuts, de pièces laissées de côté. Les documents, pour administratifs ou familiaux qu'ils soient, sont retournés ; la distinction entre histoire et histoire privée ne tient plus : ces « reliques » profanes sont prises, à la lettre, pour ce qu'elles sont : des restes.

[195] Raymond Bellour, « Douleur de l'archive », *Trafic* n°82, été 2012, p. 39-45.

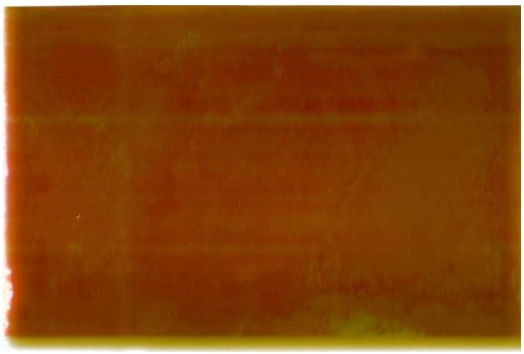
L'invention d'une concordance : la série « Venice Oil Field »

- Extrait de la série « Venice Oil Field », 2010.

« Venice Oil Field » est une brève série, ou mieux encore une suite de six photographies que Graziano Arici a partiellement retravaillées. Après sa découverte, sur Internet, en 2010, de ce lot de négatifs grand format, illustrant le complexe industriel pétrolier de la ville de Venice, en Californie, il décide de les acheter et de s'en servir, en jouant sur l'homographie et l'homologie des deux toponymes. *Venice,* c'est aussi « Venise », en langue anglaise. Et *Venezia* peut se refléter dans le miroir plastifié de ces photographies. L'analogie entre les deux lieux commence par leurs noms, mais, comme le démontre par cette série le photographe, elle pourrait ne pas s'arrêter à cette simple coïncidence d'un même nom échu en partage. Dans cette forme d'archéologie industrielle, la Venise italienne se retrouve, par une troublante analogie, réfléchie par un site pétrolier, comme si le port de Marghera et les usines de Mestre avaient fini par avoir eu raison du centre historique, retrouvé englouti par la pollution provenant de la terre ferme. Le recyclage de ces photographies remontant aux années trente est ainsi solidaire d'une réflexion écologique, qui tire parti de la dégradation des négatifs ; les images, retravaillées par le photographe de manière à accuser plus encore leur état déchu, comme mangées de taches d'huile, servent de supports à la fabrication de *memento mori,* d'avertissements présentant la face obscure de « Venice ». La terre gâchée, le « waste land » est un thème ainsi repris, relevé, dans le montage, par la superposition mentale de deux lieux, pour réaliser un portrait-charge, et celui par procuration de la ville de Venise.

Des séries achetées, et « prêtes à l'emploi » : « Monochromes », « The Line » et « The Winter of our discontent »

À l'achat de photographies sur Internet pour l'élaboration de « Venice Oil Field » succède une pratique de « repêchage », ainsi que la nomme le photographe. Les photographies écartées, ou, c'est selon, rescapées, et présentées sur les étals, sont, par lui, reprises, dans une sorte de pêche plus hasardeuse que miraculeuse, comme l'emploi ironique de ce substantif le laisse entendre. Des photographies de seconde main – passées de main en main – sont à nouveau réintroduites dans une forme d'économie des images, sauvées de l'indistinction – alors même que, paradoxalement, c'est précisément en fonction de leur banalité, de leur insignifiance même qu'elles semblent avoir été choisies. Graziano Arici achète, au cours de prospections dans des brocantes, des ensembles de photographies, qu'il ne modifie que très peu. Ces formes de ready-made « aidés », « rectifiés », voire « réciproques » – selon le mot de Marcel Duchamp –, consistent en la présentation du résultat des extractions, laissées quasi intactes, que le photographe a réalisées.



- Extrait de la série « Monochromes », 2014.

« Monochromes », série de cinq photographies datant de 2014, pourrait être compris comme le prélude bouffon à un emploi plus généralisé de l'« image déjà faite », et à une réflexion (certes teintée d'ironie) plus aboutie, sur la pratique du remploi en photographie. Cinq monochromes, ou, plutôt, cinq variations de camaïeux de jaune et d'orange, ne montrent rien d'autre que la possibilité d'émergence d'un motif : le photographe a choisi d'acheter une boîte contenant des plaques de verre photographiques, sans réussir à comprendre si celles-ci avaient été déjà exposées, et, le cas échéant, mal développées, mal fixées ou si, vierges, elles avaient simplement pris la lumière. C'est le phénomène de voilage (lequel provoque sur chaque plaque de verre des variations d'intensité lumineuse, et l'apparition de vagues ébauches de formes) et le titre de la série qui laissent en suspens l'interprétation, dans un (second) développement photographique, oscillant entre révélation et disparition, représentation d'une absence et suggestion d'une figuration résiduelle.

- Extrait de la série « The Line », 2014.

Toujours en 2014, « The Line » file le même principe d'une série découverte et triée : quelques photographies sur plaque de verre sont choisies, par le photographe, parmi un lot acheté de vues touristiques. Sans légendes, ni indication d'auteur, les plaques de verre sont scannées, puis les valeurs positives et négatives basculées, par retravail des images sur un logiciel de retouche ; les vues côtières, à l'origine en noir et blanc, sont aussi teintées en bleu : l'effet obtenu ressemble à celui d'une solarisation colorisée. Le jeu d'inversion des valeurs, l'ajout d'une couleur (laquelle contamine tout le paysage maritime en outremer – ce qui peut aussi rappeler certaines vues amateur du début du vingtième siècle, des tirages réalisés selon le procédé du cyanotype), le vignettage fortement accentué dépaysent ces vues a priori quelconques, en forçant le trait, en tirant vers une forme d'étrange radicalité plastique de simples photographies panoramiques. L'exercice semble, par ses outrances mêmes, rester volontairement approximatif, quitte à recréer des espèces de « chromos ». Le titre redresse et tient, littéralement, l'ensemble, pointant ce que ces photographies ont en commun : une même ligne d'horizon, qui, ainsi désignée par le titre, devient l'élément de continuité de cette série, et son point d'intérêt majeur : un point focal, métamorphosé, étalé en ligne continue.

- « The Winter of our discontent », 2016.

La bascule, le changement du point de vue, le renversement du panorama en expérience plastique (ce n'est plus tant le format photographique qui s'adapte à un paysage choisi, que l'inverse : la forme photographique permet la découverte, la vue renouvelée d'un lieu ; l'importance de la fenêtre découpée, enfin, prime sur la vue à laquelle elle donne accès) sont

prolongés par la série-image unique « The Winter of our discontent », en 2016. Issue d'une série de photographies sur plaque de verre, achetées dans une brocante, elle lie les photographies entre elles, pour ne plus faire, dans ce montage, qu'une seule vaste ligne d'horizon à partir de vues disjointes d'un même paysage. L'addition des vues forme une continuité travaillée – ce montage d'une unité trouvée après coup rappelle la construction d'une archive « recréée », qui serait, elle aussi, le résultat final d'une somme d'images rendues solidaires.

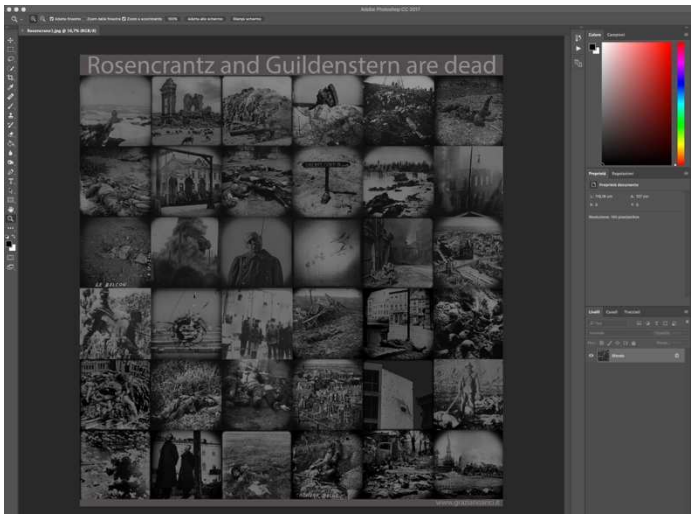
Cet aspect des démultiplications de l'archive, principe retrouvé au cœur même du travail personnel du photographe, laisse entrevoir la circulation, la réversibilité et permutabilité du statut des photographies acquises : l'usage qui en est fait, tantôt historique, tantôt « artiste », est remis en jeu, de part et d'autre, par ces gestes d'appropriation. Dans ces opérations d'intégration et de glissements, la « photographie d'archive » ou les images trouvées deviennent, littéralement, métaphores : à l'urgence d'une contextualisation, d'une explication, vient parfois se substituer une licence, une autre forme de déploiement : une invitation ou un prétexte au déplacement.

Entre le rôle de l'archiviste et la pratique du photographe, le travail de commande et le travail personnel, ces dernières séries permettent de ne plus concevoir les différentes réalisations du photographe comme des formes opposées, mais des miroirs réciproques. L'archive est à la fois le lieu de la création, le point de départ, et l'ensemble commun de toutes les photographies réunies, qui tirent leur solidarité de ce lieu d'entrepôt et de consignation unique. Mais ces séries, quand bien même elles sembleraient sacrifier à la mode de l'appropriation, de la collection et de la sublimation des « images trouvées », constituent aussi un point de fuite par lequel comprendre la construction de l'Archivio Graziano Arici dans sa totalité évolutive : le stade de l'archive ne constitue pas nécessairement un point d'achèvement ou de non-retour pour les photographies qui y font leur entrée.

Une mosaïque infinie ? « Rosencrantz and Guildenstern are dead »

En 2017, Graziano Arici entame la réalisation d'une autre série photographique. Partant de la découverte de quelques photographies ayant trait à la guerre de 1914-1918, il poursuit son exploration sur des sites de vente aux enchères en ligne. La constitution d'un corpus a lieu en même temps que l'idée va se précisant ; chaque trouvaille photographique alimente la réflexion en cours et vient consolider (à la manière d'une nouvelle pierre apportée à l'édifice) le projet de la réalisation à venir. Les photographies achetées sont scannées, retravaillées, mises ensemble dans une vaste mosaïque d'images ; on y retrouve pêle-mêle des photographies prises

par Graziano Arici (lors de reportages sur des conflits : Sarajevo par exemple), des photographies tirées de son archive, et d'autres récemment acquises pour ce projet. C'est, selon l'auteur, une illustration des « désastres de la guerre » (cette expression était d'ailleurs le premier titre retenu pour cette réalisation) que propose cette mosaïque. L'indistinction de la provenance des images, le renvoi à des époques, des lieux, des conflits différents, dans un mélange kaléidoscopique des formes, fait osciller l'ensemble entre vue éclatée, planche anatomique, répertoire de formes assemblées de façon apparemment chaotique. De ce désordre mosaïque surgissent des vues de villes dévastées, l'enregistrement de tortures et d'exécutions en train de s'accomplir, des charniers. Cet assemblage photographique fonctionne selon le principe d'une vue en coupe des guerres passées et présentes, et de leur enregistrement.



- Capture d'écran par Graziano Arici : « Rosencrantz and Guildenstern are dead » en cours de travail, juin 2017.

Ce passage en revue photographique, cette mise en mosaïque, montage à vif et planche des « tortures mortes », plus encore qu'un cabinet de curiosités des clichés de guerre, pourrait constituer un autoportrait du monde contemporain. Ces photographies font appel aux archives du temps présent, utilisant les bases de données en ligne comme un inépuisable répertoire de formes tératologiques et guerrières. Cette dernière forme de « reprise » photographique ainsi que le retravail des images récoltées permet à leur (second) producteur d'entamer une réflexion sur la fabrication, la circulation et le contrôle des images, et sur le rôle du photographe qui, en repreneur de vues, devient stratégiquement le premier des spectateurs, à une époque où le flux, l'abondance et la disponibilité des photographies de guerre (sur Internet, notamment) provoque leur relative banalisation.

B. L'ARCHIVE, UN TRAVAIL EN PROGRÈS

L'Archivio Graziano Arici s'augmente des réalisations du photographe, qui y verse progressivement ses propres photographies ; mais c'est aussi l'archive elle-même qui évolue, en passant par différentes formes, différentes versions, témoignant tout autant de remises en question que d'une pensée en cours d'élaboration. Son évolution, au fil du temps, ses ajustements et ses avatars successifs tendent à démontrer la façon de réussir à « sortir par un projet du domaine du projet[196] » et de reconduire, porter plus avant une forme (un contenant) et une pensée plastique.

La question de l'agencement est centrale : si, dès le départ, le photographe vise la constitution d'une archive « destinée à durer », celle-ci connaît, dans cette recherche de stabilité et de pérennité, plusieurs étapes dans sa construction ; de la constitution d'un index sommaire à la création d'une base de données, du classement papier au registre géré par ordinateur, et du passage de la photographie argentique à la photographie numérique, ses pas suivent l'évolution d'une époque et s'y adaptent, permettant à l'archive en cours de constitution de rester à la poursuite de l'actualité. Mais la question de l'agencement est aussi essentielle, car c'est bien cette phase qui permet de donner forme à l'archive, et de s'y frayer un chemin. Comme le rappelle Sophie Cœuré[197], l'utilisateur de l'archive, c'est d'abord en premier lieu le producteur lui-même. La numérisation, la transformation d'une grande partie des photographies en fichiers change partiellement la donne, dans la mesure où l'archive évolue, peu à peu, vers des usages multiples, et autorise une consultation immédiate, ainsi qu'une utilisation en flux tendu. Cette progression et cette transformation, par de nouvelles techniques et de nouveaux outils, change également le rapport du photographe et de ses réalisations archivées vis-à-vis d'un public qui n'est plus seulement visé ou envisagé de manière lointaine, mais rejoint, déjà atteint. La version numérique de l'Archivio Graziano Arici et sa consultation facilitée, pour ses utilisateurs, pose aussi la question des choix réalisés lors du passage du support matériel des photographies à leur version digitale : que reste-t-il, à quoi peut-on directement accéder dans cette nouvelle forme ? Comment la sélection des fichiers a-t-elle été faite, quels ont été les critères de sélection ? Par ce changement et cette partielle reconversion, l'Archivio, dans l'ampleur de son exposition, semble bientôt devenir une agence photographique personnelle, ou une vaste banque de données.

[196] Voir Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.
[197] Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *Les Archives*, *op. cit.,* p. 79.

Si le virage du *digital turn* est rapidement pris par le photographe, l'adaptation de la réalisation et de la conservation des photographies aux nouveaux enjeux numériques s'accompagne d'un intérêt renouvelé pour la préservation de la photographie en tant qu'objet. Les pans d'archives acquis par Graziano Arici sont, tous, constitués par des négatifs. À cette forme d'archéologie de sauvetage d'un matériel photographique désormais délaissé, d'archives entières en déshérence et n'attirant encore, dans les années 2000, que peu ou pas l'intérêt des conservateurs, des musées et des fondations, s'adjoint la recherche, par le photographe, de la garantie absolue d'une propriété de l'image qu'il acquiert. Posséder la matrice de l'image reviendrait ainsi à s'assurer la pleine jouissance de son utilisation. Reprendre des photographies équivaudrait aussi, dans une stratégie d'appropriation et d'assimilation totales, à les avoir prises. Leur acquéreur deviendrait, par la possession des négatifs et d'un contrat de cession des droits, leur auteur second : une « nouvelle » origine des photographies, par cette cession et leur reprise en main, débute alors. Le choix, l'élection et la préservation des matrices photographiques équivaudrait à leur réalisation. Cette conception entraîne avec elle la définition et l'évaluation de l'archive ainsi reconstituée : qui en est l'auteur, en droit et en fait ? Quelle est sa valeur commerciale ? Quel est son intérêt patrimonial ? Quelles sont les modalités d'utilisation, de diffusion des images ainsi remises en circulation ? Il resterait à voir, également, ce que leur acquisition apporte à l'Archivio Graziano Arici. Cette conception, cette appropriation exclusive posent aussi la question de la redéfinition du statut d'auteur-photographe, et, plus largement encore, de la définition de l'image photographique – comme si sa précarité, son incertitude ontologique emportaient, avec elles, la relativité de son origine.

Dans une élaboration continuelle, cette archive connaît des phases de transformation et d'hybridation successives, prise qu'elle est entre rétrospection et prospections, créations et fabrique d'information, réaménagements internes et publicité. Mais l'archivage, ou la constitution d'une archive photographique, s'il se définit d'abord par un processus de sélection, est aussi caractérisé par ce qu'il laisse de côté : il faudrait examiner plus avant les modalités d'augmentation de l'archive, depuis le tri des photographies jusqu'à leur réapparition sur écran : autant de filtres qui induisent la défintion des choix réalisés par le photographe, la compréhension de l'architecture en cours de réalisation de l'ensemble, mais aussi, paradoxalement, la « raréfaction » les contenus disponibles, en ne proposant qu'une version abrégée d'un corpus bien plus vaste.

Les apports, directs ou indirects, doivent aussi, pour maintenir l'ensemble créé, lui assurer la sûreté d'une forme de cohésion, obéir à une nécessité interne, qui va, elle aussi, peu à peu se précisant. L'« archiviste » et le photographe veillent ensemble à la formation d'un tout organique. Mais cette figure *bifrons* (qui est celle d'un photographe archivant ses réalisations

– et, partant, celles des autres qu'il fait siennes –, et celle d'un archiviste produisant ses propres documents et s'« autorisant ») est menacée par l'irruption d'une tierce personne, celle du collectionneur : comment envisager la coprésence de ces trois rôles, de ces trois fonctions, qui, dans une certaine mesure, ont des visions et des visées opposées ? C'est à ce possible et précoce danger de « muséification » de l'archive qu'il faudra répondre. Entre la collecte d'images et leur collection, la transition, la transitivité et l'intransitivité, la marge de manœuvre semble quelquefois étroite : comme si la figure du collectionneur était, parfois, visible, et comme si la collection formait l'espace du dehors, le hors-jeu de l'archive, la menace et le signal de sa fin. Si le processus de la collection peut être vu dans un premier temps comme étant à l'origine d'une partie des composantes de l'Archivio Graziano Arici, il faudra comprendre comment l'archive se détache peu à peu de ce principe premier de réunion, et comment la collection peut arriver à être définie, dans ce jeu d'oppositions et de confrontations, comme l'envers de l'archive, et le collectionneur, comme le double, inavoué, refoulé, de l'archiviste.

Si la vision renouvelée que propose, de l'Archivio Graziano Arici, le site Internet du photographe, en autorisant une appréhension du dynamisme de l'archive, il en met aussi en évidence un aspect qui, de la création de l'archive à sa progressive évolution vers un usage interactif, vers une plus grande plasticité, subsiste : l'inscription, l'énumération des noms et des choses. La liste, le catalogue, l'inventaire ne seraient peut-être ainsi pas tant à comprendre comme les nécessaires translations, transcriptions d'une production donnée, comme l'après-coup, ou les reflets de l'archive, leurs versions papier ou numérique, mais comme une forme *princeps,* une idée première ayant ensuite, au gré de diverses fortunes, trouvé à se réaliser. Moins transcription d'un progrès, forme de traduction de l'enrichissement d'une base de données, la liste serait alors à voir non plus comme le point d'aboutissement, sans cesse remanié, d'une réalisation en cours, mais comme l'origine possible d'un projet de création. Et l'archive serait, d'abord, le rêve d'une liste et un récit de papier.

1. CONSTRUCTIONS, AGENCEMENTS ET PASSAGES

« Le sens archivable se laisse aussi et d'avance co-déterminer par la structure archivante. Il commence à l'imprimante[198] » : Jacques Derrida souligne ainsi que la forme archivante conditionne son contenu, en en déterminant la formule, le relief, la tenue – tout en définissant au préalable la matière même de ce qui est archivé et le sera. L'archive prévoit ce qu'elle peut recevoir, et ordonnancerait par avance son discours (lui donnerait ordre, et lui imposerait ses exigences propres). Michel Foucault, Arlette Farge définissent une semblable loi du cadre (ou de l'encadrement) à l'œuvre dans les documents que l'archive retient.

Il y aura, certes, des différences de degré et de nature à identifier entre ce qui est de l'ordre d'une archive historique, publique, constituée par des organismes et des collectivités, et d'une archive photographique, courante, réalisée pour, et par, un seul et même producteur. Les deux enjeux pourraient sembler sans commune mesure. Mais l'analogie – en changeant ce qui est à changer dans cette forme de comparaison, qui reste fragile (et qui pourrait elle-même s'avérer, passé le moment de la fausse découverte, une impasse) permet, malgré tout, de démont(r)er certains des mécanismes communs aux deux formes de constitution de l'archive et de l'archive photographique. Voir l'Archivio Graziano Arici en fonction d'une définition historiographique de l'archive permet de mettre en perspective la réalisation du photographe, vue depuis le point qu'il semble chercher à atteindre : une constitution, une fabrique de patrimoine visuel. Cette comparaison peut se trouver en partie justifiée par le propos, et la tâche que se donne le photographe : n'être pas seulement l'ordonnateur de ses propres photographies, mais sauvegarder, compiler, mettre en valeur un ensemble photographique partiellement issu de collectes.

Le « sens » de ce qui est archivé est ainsi pré-établi, orienté par la définition et la matière que se donne l'archivage ; mais c'est aussi, dans le cas de l'archive photographique, intégrant des productions par définition disparates, variées, sa définition et son rôle même qui peuvent être changés par son contenu à venir. Ainsi, c'est le jeu d'une dialectique entre l'archivage et ce qu'il vise qu'il faudra, plus tard, examiner. Le rapport de l'archive à ce qu'elle contient peut aussi être compris de manière quasiment inversée, en miroir : Wolfgang Ernst relève ainsi que « ce n'est pas tant [le fait] que l'on tradui[se] la réalité dans une sorte de classement, que la forme du classement, en elle-même, qui nous donne des informations sur la structure archivante de la réalité même[199] ». La matière de l'information que recueille l'archive serait ainsi déjà en

[198] Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.,* p. 37.

[199] Wolfgang Ernst, *Stirrings in the Archives. Order from Disorder*, [*Das Rumoren der Archive*, 2002] (trad. Adam Siegel), New York, Rowman & Littlefield, 2015, chapitre 3 : « Writing the Archive transitively ? », p. 5 : « It is less

elle-même partiellement formée ; réaliser une archive photographique reviendrait à prendre en compte ces pré-formations (ces semi-perforations, pourrait-on aussi bien dire : le point aveugle de l'archive serait, précisément, dans ces formes de percées du – ou dans le – réel, que constituent chaque document, chaque pièce conservée, sans prendre en compte le double fond, parfois non découvert, sur quoi ils reposent), ces classifications qui échappent partiellement à la perception, en conditionnant son exercice. Il s'agirait, alors, de faire émerger des schèmes, de mettre au jour des manières de voir : l'archive photographique pourrait devenir un dispositif heuristique, à partir duquel réfléchir le monde et la fabrique des images.

a. Fabrications : un fichier pour s'orienter

L'on pourrait évoquer une forme d'*ars classificatoria* pour rendre compte des diverses étapes de répertoriage qui ont permis de suivre, voire de devancer, la progression de l'archive. Répertorier, c'est aussi se ménager des chemins pour pouvoir retrouver son sujet, le découvrir à nouveau. L'archivage, en photographie, consiste non seulement à produire des images, mais, ensuite, pour le photographe versant sa production dans son archive, à l'indexer, pour la rendre immédiatement exploitable (même si cet archivage est aussi réalisé en prévision d'un état d'urgence à venir, réponse anticipée à une requête qui pourrait survenir). Si le « temps de l'archive » se retrouve en jeu dans toute création, dans toute apparition photographique, dans la mesure où la photographie est une création instantanée d'archive[200], ce temps est, au moins, pour le producteur, et dans sa réalisation même, toujours à double détente : « faire » des photographies n'est ainsi que le premier moment d'une production qui ne s'achève réellement que dans son dépassement consistant en une phase de post-production, d'un travail de l'image, dans lequel on pourrait aussi inclure l'étape de sa transcription en mots-clefs : l'achèvement est toujours à venir, repoussé, relancé.

L'indexation conditionne, à terme, l'existence des photographies : leur utilisation est fonction de leur degré de repérabilité dans une sédimentation de matière, qui va s'accumulant toujours plus. Mais l'évolution d'une base de données ne suit pas toujours les progrès de l'augmentation de la production photographique, il s'en faut même de beaucoup. Les solutions adoptées pour définir et classer un contenu croissant en disparate et en quantité peuvent être

---

the case that we translate reality into a kind of classification than the classificatory form itself gives us information about the archival structure of reality. »

[200] Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques* n° 34, printemps 2016. En ligne : < http://etudesphotographiques.revues.org/3593 > (consulté le 16 septembre 2016).

dépassées par cela même qu'elles tentent inlassablement d'ordonner. Georges Perec note, dans *Penser/classer* : « Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai- je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc[201]. » L'invention photographique est à comprendre au sens littéral du terme ; c'est son archivage qui en permet la découverte. Autrement dit, pour pouvoir retrouver une photographie, la découvrir à nouveau, il faut avoir su mettre en place un classement, un répertoire, un inventaire[202] lui assurant une vie durable. L'archive photographique n'autorise pas, pour qui souhaite s'y retrouver et s'en sortir, une navigation à vue. Une archive non décrite est une archive perdue. Comme le relève Georges Perec, les adjuvants de la consultation et de la distribution, du rangement des documents sont éphémères, d'une durée d'existence largement excédée par ce qu'ils sont censés contenir : la recherche de « critères vraiment satisfaisants[203] » serait-elle sans cesse menacée par le probable, l'inéluctable retour de l'« anarchie initiale[204] » ?...

Établir des critères de classification durables reviendrait, d'abord, à ausculter la matière même de l'archive, prévoir son accroissement, sa diversification, ses ramifications, ses recoupements : l'étendue du dictionnaire des mots-clefs à disposition des descriptions est fonction de cela. Entre les photographies et leur indexation, leur répertoire, qui permettent d'assurer leur utilisation, leur circulation, se jouerait presque une réversion (un juste retour des choses ?), ou une réversibilité, comme si la matière des photographies, une fois transcrites en un nombre restreint de mots, formait pur pré-texte. Comme si les mots descripteurs, en retour, pouvaient donner du contenu auquel ils se refèrent une image encore plus réelle, parce qu'abstraite de tout référent donné. Dans cette inversion, tout pourrait se passer, encore, comme si ce qui n'était qu'une étape seconde (mais néanmoins essentielle à l'existence même de l'archive en tant qu'archive utilitaire, utilisable) devenait le(s) mot(s) d'ordre, une liste de départ. Comme si (pour reprendre les mots de Jean-Christophe Bailly commentant l'œuvre de Cy Twombly) « le texte de l'œuvre consist[ait] en sa propre genèse[205] » : les mots, anodins,

[201] Georges Perec, *Penser/classer*, *op. cit.,* p. 161.

[202] Ainsi que le souligne Marion Perceval (secrétaire de la Société française de photographie) l'étape de l'inventaire est primordiale : « L'inventaire, c'est la base de la mise en valeur d'un fonds. C'est un travail de longue haleine, qui n'est, lui, pas valorisé. La base, c'est-à-dire que si on ne sait pas ce que l'on a, on ne peut pas le mettre en valeur ! C'est un travail de l'ombre, mais plus que nécessaire. » (D'après une conversation, non retranscrite, à la SFP, Paris, le 24 octobre 2016). C'est aussi pour cette raison que Monica Di Giacinto (auteur du guide *Fotografia digitale, catalogazione per professionisti*, Milan, Apogeo editore, 2006) insiste sur l'adoption d'un « vocabolario controllato » (un vocabulaire normé) pour indexer les photographies : une méthode est à suivre, pour qui souhaite retrouver avec rapidité des photographies dans une archive. L'enjeu est de pouvoir repérer immédiatement non pas la « belle » photographie, mais celle qui conviendra au *picture editor*.

[203] *Ibid.*

[204] *Ibid.*

[205] Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini*, Paris, Hazan, 2007, « Apollon et l'artiste », p. 403.

constituant une sorte de (para)texte, servant à décrire les photographies, à les classer et à les retrouver, sont aussi ceux qui ont contribué à formuler le texte à venir de l'archive.

Au début de sa carrière, Graziano Arici établit une forme de répertoire sommaire de sa production. Sur papier, il note, dès leur rangement, le ou les sujets de chaque photographie de chaque planche-contact. Dans un premier temps, les images sont triées de façon empirique. Peu nombreuses au départ, la mémoire du photographe supplée, durant quelques mois, au classement. Mais rapidement, dès l'année 1979, après avoir réalisé une cinquantaine de planches-contacts, Graziano Arici met sur pied une première tentative de classification qui, pour sommaire qu'elle puisse à présent paraître, est à la base de la construction de ses futurs logiciels, relativement complexes, de recherche d'images. Il invente le cas d'école – au demeurant amusant – d'une photographie qui correspondrait à plusieurs thèmes ; Graziano Arici, au cours d'entretiens, pour tenter d'expliquer son idée d'un projet qui puisse lui permettre de rechercher « n'importe quelle photo », convoque invariablement la même image : « imagine une photographie qui représente un enfant avec une bicyclette près d'une fontaine en train de pisser, pendant la marée haute » (on voit au passage, à travers cet exemple, que l'idée d'un possible débordement est prise en compte à tous niveaux, physique, organique, comme numérique : la hantise de la submersion, transposée de la manière la plus réaliste et prosaïque qui soit, se trouve endiguée par son évocation comique et sa description même...). Il met en place un système de fichiers croisés, qui lui permet de faciliter la recherche de n'importe quelle photographie. Chaque photographie est ainsi décrite en fonction de ses thèmes (Venise / petit garçon / bicyclette / marée haute...) et reportée, en autant d'occurrences, sur des fiches papier thématiques. Un numéro identique, reporté sur chaque fiche thématique, renvoie à l'image : il reste donc encore à relever, pour celui qui cherche à recouper les sujets, la récurrence d'un même numéro, pour retrouver l'image aux multiples concordances désirées.

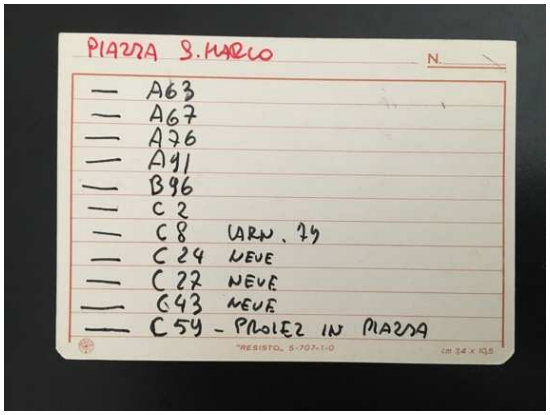
Cette forme d'auto-archivage, moyens mnémotechniques reportés en fiches classées dans deux grands fichiers, permet au photographe d'avoir le contrôle de l'ensemble de l'archive (moyennant, cependant, qu'il ait en mémoire l'existence de telle ou telle image pouvant exactement correspondre à une requête quelconque) : les photographies, utilisées ou non, publiées ou non, sont systématiquement répertoriées par ce système de fichage croisé, et peuvent être retrouvées avec plus de facilité et de rapidité que si elles n'étaient consignées qu'en une simple liste sommairement descriptive. La méthode d'archivage des données photographiques, chez Graziano Arici, s'éloigne rapidement de la forme-inventaire pour aller vers le catalogue.

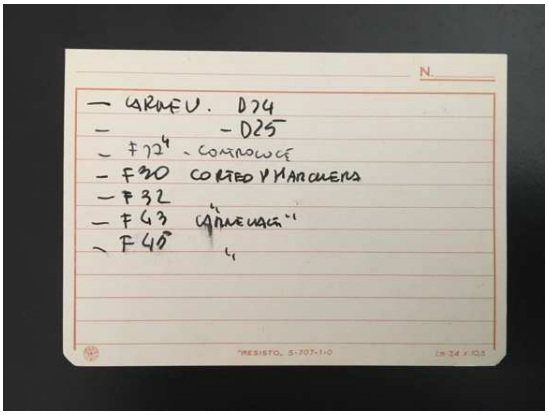
Comme le souligne Patricia Falguières, ces deux mises en liste sont à distinguer : si l'une poursuit, par écrit, une promenade à travers une collection, en en tirant un portrait changeant, l'on pourrait dire que l'autre la raisonne, l'arraisonne et la dresse en une machine de fer :

> Mettant en œuvre des catégories là où l'inventaire se fie à l'assentiment aux objets donnés, supposant un principe d'ordre, de classement, et un principe de désignation, une déictique, le catalogue témoigne de cette intelligence « mécanicienne » qui est apte à mettre en place des procédures, à édifier des dispositifs, à décliner les agencements du montrer-classer-s'orienter[206].

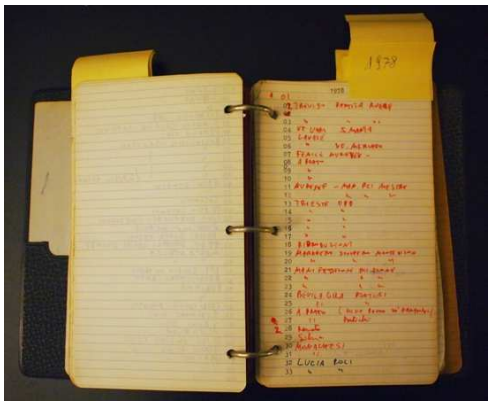
L'on peut, à ce titre, comparer les deux méthodes employées par Graziano Arici et Mark E. Smith à une même époque : tandis que l'un « convertit » rapidement ses productions dans un système qui prévoit son augmentation et autorise sa mise à jour de manière quasi instantanée, l'autre conserve la liste de ses réalisations sur des carnets, pellicule par pellicule (chaque numéro de pellicule renvoie à tel reportage). À un processus de sédimentation (le carnet est à feuilleter à rebours, la dernière page est la plus ancienne, bientôt recouverte par celles à venir), – et qui mime le processus même de constitution de l'archive –, de stockage référencé, pour Mark E. Smith, vient répondre, chez Graziano Arici, une mise en œuvre « pré-dynamique » de l'archive (dans un mouvement allant de la liste au catalogue, en passant par la réalisation d'un inventaire et de fiches), qui cherche à prévoir et son augmentation, et son utilisation rationnelle : l'agencement général tient compte des applications diverses des images, et des liens qui peuvent se créer, au fur et à mesure, entre les photographies. Opérer par recoupements systématiques permet également d'avoir plusieurs lectures, en diagonale, de l'archive et de son contenu : de multiples passages la « comprennent » ainsi mieux qu'une simple consignation écrite, trop univoque ou trop implicite, et qui nécessite pour chaque recherche une fouille d'ordre quasi archéologique, secondée par l'exact souvenir du moment et du lieu de la prise de vue.

[206] Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *Cahiers du Musée national d'Art moderne* n° 56, été/automne 1996, p. 6-8.





- Fichier utilisé par Graziano Arici dans les années 1980. Exemple d'une fiche, recto-verso : « P. Piazza San Marco ».



- Répertoire des prises de vue réalisées par Marc E. Smith, 1973-1985.

Doubler l'archive photographique d'un fichier papier modulaire est un avantage certain ; en offrant une vision quasi panoptique de l'archive, ce système est un gain de temps, mais s'avère aussi un précieux atout commercial : le photographe note ainsi que les journaux ou les agences (qui, au début des années 80, n'avaient pas encore recours à une mise en fiche, même minimale, des photographies mises en archive) apprécient la promptitude de ses réponses à leurs requêtes iconographiques. L'indexation des photographies est un moyen d'orientation dans la masse de la production qui va s'accumulant, et ce moyen d'accès à vue exhaustive est aussi une stratégie permettant d'exploiter avec la plus grande efficacité, et rentabilité, les fonds

que contient l'archive[207]. L'établissement d'une *database* photographique, dans son versant écrit, est une étape délicate, mais essentielle ; Lev Manovich remarque que « les ordinateurs peuvent nous aider. Mais seulement après qu'on leur a transmis les descriptions des images[208] » ; et cet art de la description, pour austère et fastidieux qu'il puisse sembler, s'avère un moment crucial pour l'utilisation à venir des photographies concernées.

La réalisation d'une description des photographies du contenu de l'Archivio Graziano Arici relève cependant plus de la méthode personnelle que de l'application d'un modèle pré-établi. Les mots-clefs sont inventés selon les besoins, en fonction des photographies nouvelles versées dans l'archive, sans obéir à une liste préformée ni même à une logique absolue (des mots descripteurs se font parfois concurrence entre eux : on trouvera ainsi indifféremment, mais non pas en même temps pour telle ou telle photographie, ou *scrittore*, ou *scrittrice*, ou *scrittori* – écrivain, écrivaine, écrivains) : tout comme l'archive, la liste des mots cherchant à la mettre en ordre est, elle aussi, en progrès – et sujette à rectifications et amélioration. Ces relatives maladresses, ce frayage empirique, approximatif, ce manque de concordance dans les descriptions sont, dans le passage de l'index papier au catalogue réalisé sur logiciel, progressivement rattrapés.

Il n'en reste pas moins que, si logique qu'il puisse paraître, ce classement est idiomatique et reflète, plus qu'un fonctionnement archivistique classique[209], une formule, une réponse élaborée à la fois *a priori* et à mesure par le photographe. On pourrait parler en ce sens de cet auto-archivage comme d'une forme d'autoscopie (il s'agit d'ausculter, de regarder, par le biais des mots décrivant son contenu, l'archive) ou, pourquoi pas, d'une « phautoscopie », d'une réflexion, d'un regard portés sur les images faites. Comme le relève Sophie Cœuré (citant les mots de Jean-Claude Passeron), dans une archive privée, « le choix des catégories de classement et l'interprétation des informations contenues [...] ne sont pas d'ordre scientifique et restent liés au " raisonnement naturel " de celui qui les tisse en récit[210] » : toute structuration est, déjà, lecture personnelle, interprétation – et la mise en ordre, le classement de l'Archivio

[207] Voir Luce Lebart, « Histoire des tiroirs, les premières bases de données photographiques : quelques jalons pour une histoire de la documentation iconographique », *in* Christophe Brandt, Valérie Sierro et Jean-Christophe Blaser, *Traces. Cent ans de patrimoine iconographique en Suisse*, Neuchâtel, Institut suisse pour la conservation de la photographie, 2004, p. 103-107. Dans cet article, Luce Lebart revient sur la naissance des classements photographiques : elle montre combien un mauvais classement peut être la cause du délaissement historique de certains fonds de premier ordre (les milliers d'études d'arbres prises par Eugène Atget, par exemple, redécouvertes par Sylvie Aubenas à la BNF en 2003) qui ne seront, dans le meilleur des cas, découverts que par hasard, des dizaines d'années après leur mise en attente dans les « limbes » des archives !

[208] Lev Manovich, *Making Art of Databases,* Rotterdam, V2 Publishing Books, 2003, p. 3.

[209] Que l'on songe, par exemple, à la « scheda F » en Italie pour les photographies, ou, en France, aux normes fournies par la BnF en matière d'indexation. En ligne :
http://www.bnf.fr/fr/professionnels/catalogage_indexation.html (consulté le 14 mars 2017).

[210] Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *Les Archives, op. cit.,* p. 83.

Graziano Arici pourraient alors se comprendre comme la révélation progressive d'une légende peut-être déjà présente à l'état latent. Toute « mise en archive » est, d'une certaine manière, mise en intrigue.

La liste même des mots-clefs employés n'est, à ce jour, pas directement consultable ; le photographe, interrogé à ce sujet, ne saurait dire à quoi elle peut ressembler. Dictionnaire tacite, à géométrie variable, et le plus souvent improvisé en fonction de l'arrivée des photographies, cette liste reste encore à « inventer ». Les descriptions sommaires des photographies de l'archive ont fait l'objet d'un petit annuaire papier, édité annuellement par le photographe, depuis la fin des années 1980 jusqu'au début des années 1990 : catalogue exhaustif du contenu de l'archive (reporté, par la suite, sur le logiciel Filemaker), il fait tout à la fois office de vitrine et de doublon papier, sommaire, des photographies. L'établissement d'un registre particulier – à tous points de vue – pose la question de l'étendue et des limites de ce que peuvent atteindre et comprendre l'archive et l'archivage : la classification peut-elle réussir à suivre, indéfiniment, la totalité des nouvelles entrées photographiques ? Que peuvent saisir, et que peuvent laisser de côté le catalogue et l'inventaire ? Le reflet et la vérification du projet initial ne sont-il pas à retrouver, d'abord, dans la mise en œuvre de la structure d'« accueil » des photographies ? Qu'en est-il, ensuite, de sa redéfinition par l'épreuve du temps ?

C'est précisément cette possibilité de fluctuation, d'échappée future du sens, qu'observe Tiziana Serena dans son analyse du fonctionnement de l'archive photographique (dont la description tend à le rapprocher d'un œkoumène... parallèle au nôtre) ; elle note ainsi que ce qui a été défini, décrit une fois, ne fixe pas nécessairement pour toujours une photographie et son interprétation, qui est amenée à évoluer avec le temps. Les mots-clefs, les légendes assortis aux photographies, pour capitaux qu'ils soient, sont aussi toujours provisoires, formant des marqueurs, des témoins d'une labilité de l'interprétation :

> [...] la sédimentation se présente comme un système clos, avec des seuils établis, mais opérants, où les pratiques et les connaissances se matérialisent, donnant forme et signification à des agrégats de photographies. Avec le passage du temps, et la succession des ordres discursifs, à cause du hiatus existant entre le langage de la description écrite, parlée, et le langage iconique, les photographies se regroupent et groupent les savoirs qui leur sont liés, dans un mouvement lent et continu caractérisé par une fluidité qui traverse l'ensemble du système, reconfigurant petit à petit l'équilibre général de l'archive, ouvrant des voies et des articulations nouvelles qui permettent la formation de nouveaux concepts et connaissances[211].

[211] Tiziana Serena, « Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria" », art. cité, p. 27-28 : « [...] la sedimentazione si presenta come un sistema chiuso, con soglie programmate, non per questo ininfluenti, dove pratiche e conoscenze si concretizzano dando forma e significato alle aggregazioni di fotografie. Nel trascorrere del tempo e nell'avvicendarsi degli ordini discorsivi, a causa dello iato esistente fra il linguaggio della descrizione scritto e parlato e quello iconico, le fotografie aggregano e riaggregano se stesse e i saperi ad essi collegate, in un lento e continuo movimento caratterizzato da una fluidità che permea il sistema, riconfigurendo via via l'equilibrio generale dell'archivio, aprendo così a varchi e cerniere che permettono la formazione di nuovi concetti e conoscenze ».

b. Transition : fin du support papier, vers des données numériques

Vers le milieu des années 1980, le photographe acquiert un des premiers ordinateurs proposés sur le marché, un AST, d'une capacité de stockage de 40 méga-octets. Le système des fiches papier est aussitôt transposé en fichiers numériques : chaque photographie dispose désormais d'un référencement sur ordinateur (permis par la création d'un modèle de fiche profilé sur les instructions du photographe, par l'utilisation du logiciel), indiquant ses mots-clefs associés, sa date de réalisation, son numéro d'inventaire. Ces fiches sont ensuite imprimées et, entre autres exemples d'utilisation, collées sur les enveloppes contenant les négatifs du fonds Cameraphoto. Ce fonds a longtemps été conservé dans le caveau d'une banque, à Venise même. Les quinze mille négatifs sont classés dans leur ordre de numérisation ; il n'y pas d'unité thématique dans les boîtes qui contiennent les pochettes en pergamine (issues de l'ancienne méthode d'archivage de l'agence, méthode conservée par Vittorio Pavan), mais les photographies sont une à une répertoriées, laissées par lots, ou à l'unité, selon leurs regroupements d'origine, qu'elles aient fait l'objet d'une numérisation ou non, dans un catalogue (en double version : papier et numérique) séparé de l'ensemble indexé de l'Archivio Graziano Arici.

Ce statut d'exception réservé au traitement du Fondo Cameraphoto permet d'observer, une nouvelle fois, la complexité du déploiement (et une répartition physique, géographique, intriquée) de l'archive et de sa conservation, concentrés en des points spécifiques. Le Fondo Cameraphoto fait partie de ces points de fixation (ou d'ancrage) : comme si l'Archivio Graziano Arici avait fini par trouver, vingt années après son début, une réplique de son projet, laquelle en est venue à former le noyau dur, ou le socle, de l'ensemble de ses réalisations. Point de fixation, de cristallisation, de mire : ce qui revêt une telle importance doit être protégé. Si ces quinze mille photographies sont à la fois un repère fixe trouvé pour l'archive (une référence finalement trouvée, et aussitôt « incorporée », comme si le modèle se trouvait participer à, ou, même, n'exister qu'à travers l'œuvre seconde qui lui assure son passage), elles sont aussi des repères dans la mesure où Graziano Arici les utilise parfois à la manière de moyens de communication[212]. Elles seraient les « phares[213] » de l'archive : lumières venues des références du passé, fanaux qui attirent et éclairent l'ensemble des photographies composant l'archive (lueur qui aveugle tout autant qu'elle éclaire ?), bénéficiant d'un classement à part et d'une

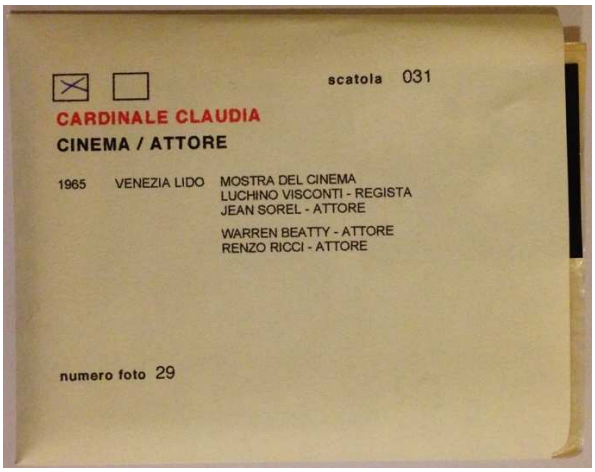
[212] À la manière, précisément, d'une banque de données.

[213] Mot que l'on peut bien évidemment entendre au sens baudelairien : ces figures du passé, ces génies qui illuminent le chemin et la marche de ceux qui leur succèdent – et qui suivent leurs pas.

pièce qui leur est réservée. Ces photographies jugées les plus fragiles[214], et, peut-être, les plus précieuses – étant celles qui sont déjà, aux yeux de l'archiviste, et du photographe, de valeur historique, ou même des « vraies » reliques : les vestiges d'une époque, dont il convient d'assurer la sauvegarde – sont ainsi remisées dans un lieu externe. Jusqu'en septembre 2017, les vraies « boîtes noires » de l'archive, ces témoignages sans témoin, sont remisées dans un endroit protégé : il s'agit, en somme, d'un capital photographique qui, compris comme tel, trouve logiquement sa place dans une mise en dépôt à la banque. La part et le reste : cette géographie morcelée de l'Archivio (présent en plusieurs lieux de Venise) dans la distribution éclatée de ses entrepôts, forme une archive en archipel, et semble imiter en creux cette « légende dispersée » qu'elle cherche à recomposer.

- Ancien lieu d'entrepôt du fonds Cameraphoto (caveau d'une banque, Venise) en 2016.

[214] De 1948 à 1986 (certains de ces négatifs seraient en diacétate de cellulose) ; mais, curieusement laissés dans leurs pochettes d'origine, en pergamine (elles-mêmes classées dans des pochettes d'archivage en papier sans acide destinées à la conservation muséale : peine perdue), ils risquent de se détériorer, au contact de ce matériau composite qui se dégrade rapidement, et peut coller à la gélatine des négatifs. Monica Di Barbora insiste sur la particulière fragilité des objets photographiques produits par les agences et les journaux, qui, se dégradant encore plus vite que d'autres productions, devraient bénéficier de mesures de protection prioritaires : « De par sa nature même, la photographie de journal, qui n'est pas produite pour être conservée mais au contraire pour être consommée rapidement, se trouve très rarement être de bonne qualité du point de vue des matériaux qui la composent, ou de la réalisation des tirages. Ce qui entraîne une faible survie dans le temps, et, donc, la nécessité d'un fort investissement économique et professionnel de la part des centres de conservation. » (« Per sua natura, insomma, la fotografia di giornale, non prodotta per essere conservata ma, piuttosto, per essere consumata rapidamente, raramente è di alta qualità sotto il profilo dei materiali che la compongono e dei procedimenti di stampa. Ciò implica una bassa sopravvivenza nel tempo, e, quindi, la nescessità di un forte investimento economico e professionale da parte dei centri di conservazione. ») Voir Monica Di Barbora, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », art. cité, p. 35.



- Exemple du reconditionnement du fonds Cameraphoto réalisé par Graziano Arici : dossier « Cardinale Claudia 1965 (scatola 031), 29 [négatifs], contenant quatre pochettes d'origine de l'agence, réparties en fonction des séances de prise de vue.

Dans le studio du photographe, l'archive argentique, photographies (diapositives, négatifs couleur et noir et blanc) et planches-contacts[215], reste classée par grands ensembles (« Personnages », « Venise », « Biennale », « Voyages », etc.), et, à l'intérieur de chaque ensemble, par ordre alphabétique. Les subdivisions sont également conservées, correspondant aux spécialisations du photographe, suivant les travaux ou les commandes qu'il réalise sur de longues périodes : portraits d'artistes (cinéma, théâtre, musique, écriture), spectacle (théâtre, ballets, opéra), chantiers (archéologie, constructions). Un code couleurs permet de repérer du premier coup d'œil les diverses composantes de l'archive : les « Personnages » (entrés au fur et à mesure des reportages, par ordre alphabétique) sont rangés dans des conteneurs rouges, « Venise », dans des conteneurs verts, la « Biennale » des jaunes, et les « Voyages » des bleus.

- Studio et appartement (de 2002 à 2011) de Graziano Arici ; archive du photographe, Venise, Cannaregio 1502.

Le classement alphabétique est conservé pour les personnages (ces photographies ne sont pas rentrées par reportages successifs, par années ou selon les occurrences des événements) : la présentation sur le site de Graziano Arici est le reflet de ce classement, à la fois basique, intuitif, et, pourrait-on dire, presque familier. Classer les photographies des personnages par ordre alphabétique permet plus encore que la formation d'une liste, celle d'un album qui va se complétant au fil des années. Pour une même personne, plusieurs de ses apparences sont ainsi

[215] Les planches-contacts, brièvement légendées, avec pour toute indication les noms des sujets, mais la plupart du temps sans indication de date, sont classées par ordre chronologique dans des boîtes de rangement « Dox » (chaque boîte contient approximativement entre soixante-dix et cent feuilles) ; les feuillets de négatifs (sans indication de date) sont rangés à part (comme il se doit : planches-contacts et négatifs sont rangés séparément, pour éviter les réactions entre la gélatine des négatifs et le papier développé, parfois trop rapidement, gardant des traces de chimies, des planches-contacts) dans des classeurs numérotés. Un système, classique, de renvois par numéros entre les planches-contacts et les classeurs contenant les négatifs permet d'établir la correspondance, et facilite l'utilisation rapide de l'une et l'autre moitié, même si les indications sur les quelque trois mille planches-contacts sont extrêmement succinctes ; des renseignements plus complets figurent sur les métadonnées des fichiers, versions numériques de ces négatifs. Il est parfois nécessaire de prendre l'archive numérique comme un vade-mecum pour réussir à s'orienter dans l'archive des négatifs, qui présente, étonnamment, un « versant graphique » beaucoup moins élaboré.

consignées, dans des pochettes plastiques de classeur. Les annotations sur les diapositives sont succinctes, et le plus souvent inexistantes. Ces pages de classement, parfois privées de toute indication concernant la date des prises de vue, donnent à voir un mélange des temporalités, comme si l'on retrouvait des fragments recollés d'un album dispersé puis réassemblé ensuite au sein d'une gigantesque encyclopédie.

Cet agencement flottant des diapositives, sans dates (faisant de chaque personnage un thème[216] en soi, dont il s'agit de suivre, d'épouser les variations), pourrait mettre à jour la tension qui se joue entre le catalogue (une forme de démonstration et de consignation commerciale, visant la rentabilité, une exploitation facilitée) et ce qui pourrait être de l'ordre d'un répertoire personnel (qui pourtant sert cette même forme, première, de classement). Entre le registre tenu, compté, des activités de prise de vue, indexées, et leur classement lâche, une forme de vacance, de force de l'usage et de l'habitude (« aménageuse habile, mais bien lente », comme la définit Marcel Proust) unit, sans achoppement, l'ordre au désordre apparent. Comme le note Jean-Christophe Bailly, « la forme-catalogue s'oppose à un régime buissonnier de la réalité des associations[217][...] ». Plusieurs classements contemporains sont à l'œuvre dans l'archive en formation, et une accumulation progressive, bien qu'escomptée, travaille de l'intérieur, si ce n'est à déformer son réceptacle, du moins à le réformer, laissant apparaître, sous la forme du classement alphabétique, des résistances, ou d'autres possibilités, concurrentes, de disposition.

Ce sont encore, jusqu'en 1996, les seules descriptions des photographies qui sont transcrites sous forme numérique, et non les photographies elles-mêmes. Les fiches permettent d'identifier et de répertorier plus rapidement les diapositives, étiquetées en lots (et non plus, dans le meilleur des cas, annotées une à une) et envoyées aux diverses agences (Sygma à Paris, Grazia Neri à Milan[218]).

---

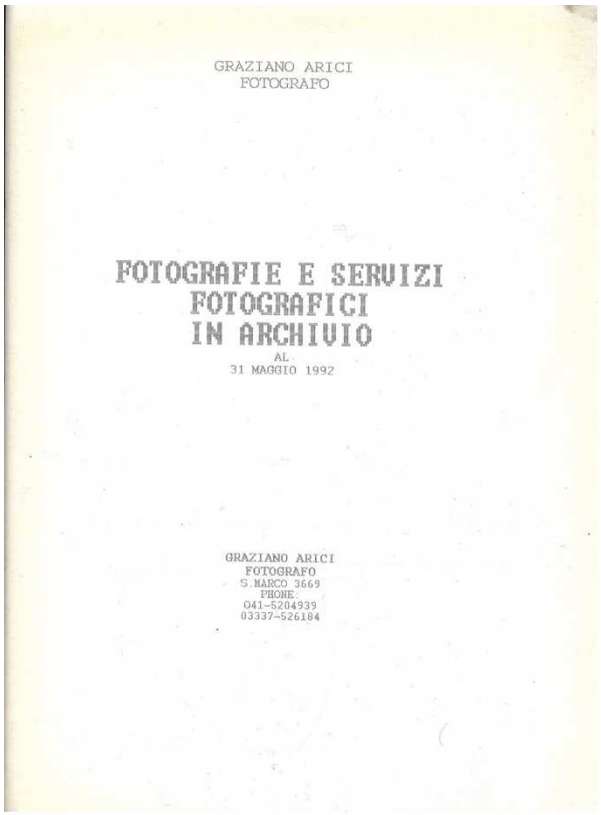
[216] Le classement des diapositives, dans les agences photographiques, était réalisé par grands thèmes (et non par événements, dossiers ou photographes), seul moyen de former des familles iconographiques stables et des repères fixes. Voir sur ce sujet les notes n° 26 et 33 de l'article d'Audrey Leblanc, « Fixer l'événement. Le Mai 1968 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations* n° 32, 2011, p. 57-76.

[217] Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 2013, p. 226.

[218] Ce qui constitue un gain de temps non négligeable. Graziano Arici rappelle que, pour chaque *Mostra* du cinéma, par exemple, il fallait, pour les photographes, une fois qu'ils avaient effectué leurs reportages, faire développer leurs pellicules par un laboratoire. Graziano Arici se rendait, de nuit, à Mestre, pour déposer au laboratoire photo ses pellicules, qu'il récupérait le lendemain, développées. Le photographe les portait ensuite à la gare de Venise, les confiait à un agent du train de nuit pour Paris, qui les remettait, une fois le train arrivé à destination, à un coursier dépêché par l'agence. Graziano Arici estime à un million de lires le montant déboursé par un photographe pour acheter le matériel nécessaire pendant les dix jours de la Biennale cinéma (à l'époque, un million de lires est l'équivalent de cinq cents euros) ; chaque diapositive coûte, entre l'achat et le développement, cinq cents lires, le train de nuit, cinquante mille lires (les courses étaient payées par le photographe entre cinquante et cent euros), sans compter l'espace loué sur place pendant la Biennale, par Grazia Neri, qui était payé par les photographes (Entretien du 23 mars 2017, non retranscrit).

Ces données peuvent être importées et tirées sur papier, et permettent l'édition, ajournée chaque année, d'un catalogue, qui est l'« état des lieux », le compte-rendu de l'Archivio Graziano Arici, à la fois schématisé en grandes thématiques, mais présentant les listes exhaustives, à un moment donné, des lieux et des noms qu'il réunit. Comme le relève Audrey Leblanc d'après son analyse de l'organisation de l'équipe des photographes, et du fonctionnement du service iconographique de l'hebdomadaire *Paris Match,* la photothèque est avant toute chose « un outil de travail soumis aux exigences d'une entreprise : l'investissement économique, technologique et humain qu'il suppose n'a de sens que dans la rentabilité qu'on lui trouve[219] » ; elle ajoute que cet outil « traduit l'anticipation de l'exploitation du potentiel commercial des images : réutilisations ; vente d'une image d'actualité à d'autres rédactions et ventes, a posteriori, pour d'autres usages illustratifs et des rétrospectives[220] ». Le catalogage est ainsi l'étape primordiale et principale de la mise en archive des photographies, garantissant la possibilité de leur utilisation et de leur mise en valeur dans le temps. Il constitue aussi, pour l'utilisateur extérieur, un des points d'entrée dans l'archive, et il peut s'avérer décisif, en donnant par avance l'idée de ce qu'elle recèle.

[219] Audrey Leblanc, « Commémorer Mai 68. L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique », *in* Daniel Dubuisson et Sophie Raulx dir., *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Les Presses du réel, 2015, p. 189.
[220] *Ibid.,* p. 189.



GRAZIANO ARICI
FOTOGRAFO

FOTOGRAFIE E SERVIZI FOTOGRAFICI IN ARCHIVIO

AL
31 MAGGIO 1992

GRAZIANO ARICI
FOTOGRAFO
S.MARCO 3669
PHONE:
041-5204939
03337-526184

AEREOPORTO "MARCO POLO"

-TRASFORMAZIONE E AMPLIAMENTO DELL'A.
-VEDUTE GENERALI

ALBERGHI

-HOTEL CIPRIANI
-HOTEL DANIELI
-HOTEL DES BAINS
-HOTEL EXCELSIOR
-HOTEL GRITTI
-HOTEL HUNGARIA
-HOTEL MONACO
-LOCANDA CIPRIANI DI TORCELLO

ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE

-AREA EX-SAFFA
-CAPANNONI OTTOCENTESCHI DEL PORTO
-EX-BIRRERIA DELLA GIUDECCA
-EX-CANTIERI NAVALI DELLA GIUDECCA
-EX-MACELLO DI S.GIOBBE
-FABBRICA DI CORDE
-FABBRICA HERION
-FABBRICA JUNGHANS
-IL MULINO STUKI

ARCHIVIO DI STATO

-INTERNO

ARREDO URBANO

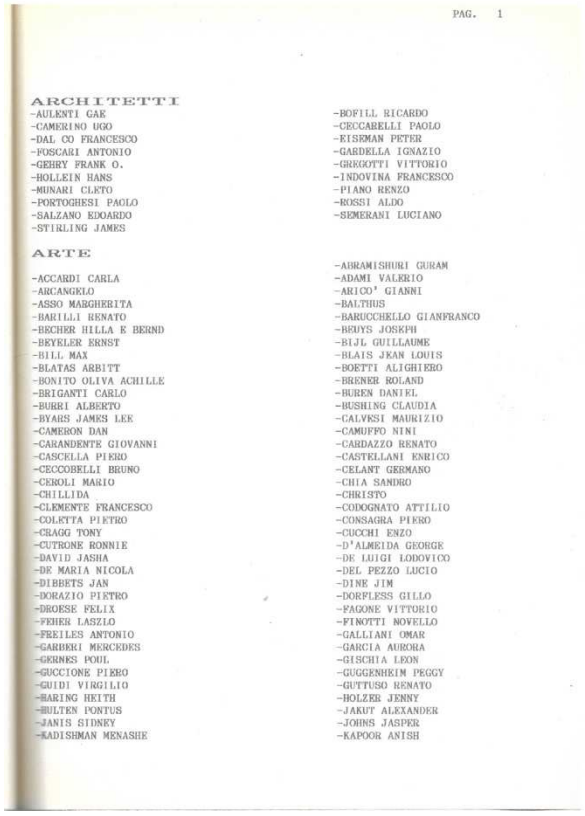
-INSEGNE DI NEGOZI E RISTORANTI
-SEGNALETICA DEI CANALI
-VARIE

ARSENALE

-INGRESSO MONUMENTALE D'ACQUA
-INTERNI:CANTIERI DELLE GAGGIANDRE
-INTERNI:DARSENA ARSENALE VECCHIO
-INTERNI:DARSENA DELL'ARSENALE NUOVISSIMO
-INTERNI:DARSENA DELL'ARSENALE NUOVO
-INTERNI:FREGI,DECORAZIONI E LAPIDI
-INTERNI:LA RIMESSA DEL BUCINTORO
-INTERNI:PALAZZO DEL COMANDO DELL'A.
-INTERNO:LE CORDERIE
-INTERNO:PORTA DELL'ARTIGLIERIA
-PORTALE DI INGRESSO DI TERRA

ARTIGIANATO

-ARROTINO:"EL GUA"

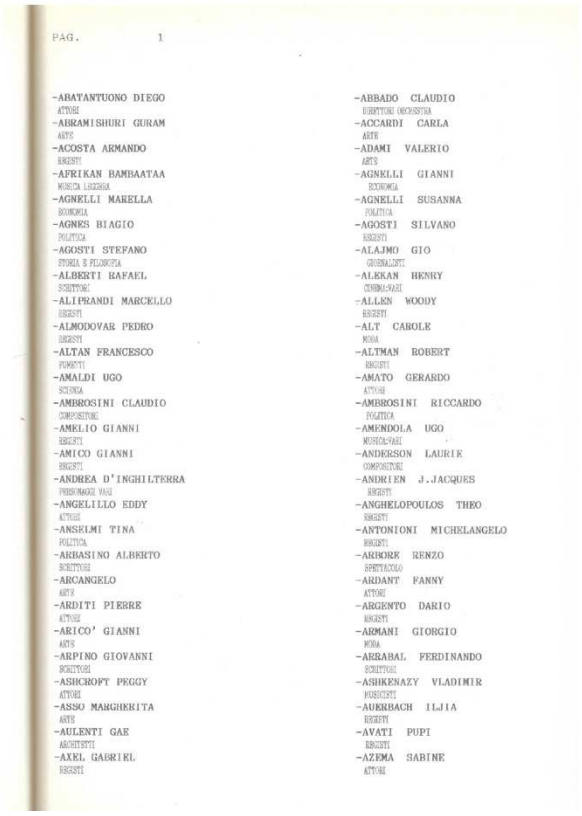


ARCHITETTI

-AULENTI GAE
-CAMERINO UGO
-DAL CO FRANCESCO
-FOSCARI ANTONIO
-GEHRY FRANK O.
-HOLLEIN HANS
-MUNARI CLETO
-PORTOGHESI PAOLO
-SALZANO EDOARDO
-STIRLING JAMES
-BOFILL RICARDO
-CECCARELLI PAOLO
-EISEMAN PETER
-GARDELLA IGNAZIO
-GREGOTTI VITTORIO
-INDOVINA FRANCESCO
-PIANO RENZO
-ROSSI ALDO
-SEMERANI LUCIANO

ARTE

-ACCARDI CARLA
-ARCANGELO
-ASSO MARGHERITA
-BARILLI RENATO
-BECHER HILLA E BERND
-BEYELER ERNST
-BILL MAX
-BLATAS ARBITT
-BONITO OLIVA ACHILLE
-BRIGANTI CARLO
-BURRI ALBERTO
-BYARS JAMES LEE
-CAMERON DAN
-CARANDENTE GIOVANNI
-CASCELLA PIERO
-CECCOBELLI BRUNO
-CEROLI MARIO
-CHILLIDA
-CLEMENTE FRANCESCO
-COLETTA PIETRO
-CRAGG TONY
-CUTRONE RONNIE
-DAVID JASHA
-DE MARIA NICOLA
-DIBBETS JAN
-DORAZIO PIETRO
-DROESE FELIX
-FEHER LASZLO
-FREILES ANTONIO
-GARIBERI MERCEDES
-GRUNES POUL
-GUCCIONE PIERO
-GUIDI VIRGILIO
-HARING HEITH
-HULTEN PONTUS
-JANIS SIDNEY
-KADISHMAN MENASHE
-ABRAMISHURI GURAM
-ADAMI VALERIO
-ARICO' GIANNI
-BALTHUS
-BARUCCHELLO GIANFRANCO
-BEUYS JOSKPH
-BIJL GUILLAUME
-BLAIS JEAN LOUIS
-BOETTI ALIGHIERO
-BRENER ROLAND
-BUREN DANIEL
-BUSHING CLAUDIA
-CALVESI MAURIZIO
-CAMUFFO NINI
-CARDAZZO RENATO
-CASTELLANI ENRICO
-CELANT GERMANO
-CHIA SANDRO
-CHRISTO
-CODOGNATO ATTILIO
-CONSAGRA PIERO
-CUCCHI ENZO
-D'ALMEIDA GEORGE
-DE LUIGI LODOVICO
-DEL PEZZO LUCIO
-DINE JIM
-DORFLESS GILLO
-FAGONE VITTORIO
-FINOTTI NOVELLO
-GALLIANI OMAR
-GARCIA AURORA
-GISCHIA LEON
-GUGGENHEIM PEGGY
-GUTTUSO RENATO
-HOLZER JENNY
-JAKUT ALEXANDER
-JOHNS JASPER
-KAPOOR ANISH



-ABATANTUONO DIEGO
ATTORI
-ABRAMISHURI GURAM
ARTE
-ACOSTA ARMANDO
REGISTI
-AFRIKAN BAMBAATAA
MUSICA LEGGERA
-AGNELLI MARELLA
ECONOMIA
-AGNES BIAGIO
POLITICA
-AGOSTI STEFANO
STORIA E FILOSOFIA
-ALBERTI RAFAEL
SCRITTORI
-ALIPRANDI MARCELLO
REGISTI
-ALMODOVAR PEDRO
REGISTI
-ALTAN FRANCESCO
FUMETTI
-AMALDI UGO
SCIENZA
-AMBROSINI CLAUDIO
COMPOSITORI
-AMELIO GIANNI
REGISTI
-AMICO GIANNI
REGISTI
-ANDREA D'INGHILTERRA
PERSONAGGI VARI
-ANGELILLO EDDY
ATTORI
-ANSELMI TINA
POLITICA
-ARBASINO ALBERTO
SCRITTORI
-ARCANGELO
ARTE
-ARDITI PIERRE
ATTORI
-ARICO' GIANNI
ARTE
-ARPINO GIOVANNI
SCRITTORI
-ASHCROFT PEGGY
ATTORI
-ASSO MARGHERITA
ARTE
-AULENTI GAE
ARCHITETTI
-AXEL GABRIEL
REGISTI
-ABBADO CLAUDIO
DIRETTORI ORCHESTRA
-ACCARDI CARLA
ARTE
-ADAMI VALERIO
ARTE
-AGNELLI GIANNI
ECONOMIA
-AGNELLI SUSANNA
POLITICA
-AGOSTI SILVANO
REGISTI
-ALAJMO GIO
GIORNALISTI
-ALEKAN HENRY
CINEMA/VARI
-ALLEN WOODY
REGISTI
-ALT CAROLE
MODA
-ALTMAN ROBERT
REGISTI
-AMATO GERARDO
ATTORI
-AMBROSINI RICCARDO
POLITICA
-AMENDOLA UGO
MUSICA/VARI
-ANDERSON LAURIE
COMPOSITORI
-ANDRIEN J.JACQUES
REGISTI
-ANGHELOPOULOS THEO
REGISTI
-ANTONIONI MICHELANGELO
REGISTI
-ARBORE RENZO
SPETTACOLO
-ARDANT FANNY
ATTORI
-ARGENTO DARIO
REGISTI
-ARMANI GIORGIO
MODA
-ARRABAL FERDINANDO
SCRITTORI
-ASHKENAZY VLADIMIR
MUSICISTI
-AUERBACH ILLIA
REGISTI
-AVATI PUPI
REGISTI
-AZEMA SABINE
ATTORI

- Répertoire du contenu de l'Archivio Graziano Arici, 31 mai 1992.

Le premier ordinateur acquis par le photographe n'est utilisé que pour la gestion administrative de l'archive ; cette longue phase de transition prend fin dans la seconde moitié des années 1990, quand apparaissent les premiers scanners, permettant la reproduction, le traitement et l'envoi des photographies sous leur forme dématérialisée.

- Icônes informatiques déclinant les grandes thématiques de l'Archivio Graziano Arici, 1990.

Ces révolutions informatiques provoquent une mutation dans la pratique photographique, mais également dans l'organisation et la pensée de l'archive ; toutes deux entrent, de plus en plus, dans l'ère de la consommation et du débordement de l'instant, de la circulation, de la banalisation des formes, de leur renouvellement rapide et de l'épuisement des documents en données. Comme l'écrit Jacques Derrida, « les mutations technologiques ne changent pas seulement le processus d'archivage, mais aussi ce qui est archivable [221]» : ce qui se trouve affecté dans ce changement d'outils n'a pas seulement pour conséquence d'« ouvrir » l'archive, de rendre son contenu plus facilement repérable, accessible, maniable, mais aussi de provoquer d'autres formes de changement. C'est peut-être bien, même, l'utilité et l'intérêt de continuer à constituer une archive photographique qui sont tout ensemble confortés, facilités par l'apparition de nouveaux moyens, mais aussi remis en question. La singularité d'une expérience et d'un dispositif pourraient-ils se retrouver banalisés par les techniques mêmes qui assurent leur diffusion, leur visibilité et leur continuation ?...

La phase de transition, qui permet de mettre en place, durant quelques années, une gestion informatisée du catalogue de l'archive, est suivie par la progressive conversion au numérique. Si les services photographiques sont assurés par Graziano Arici, jusque dans les années 2000, à la fois en argentique et en numérique, la numérisation des diapositives, des négatifs et des tirages s'amorce dès l'apparition sur le marché des premiers scanners. Cette conversion (qui suit la qualité, au départ mauvaise, puis médiocre, du matériel) connaît, cependant, des phases d'adaptation, de retour en arrière, de multiples reprises. La numérisation des diapositives, des négatifs et des tirages, tout en semblant faciliter une préservation des images dans le temps, impose aussi, dans l'instant même, des choix au photographe qui dirige ces opérations : que sélectionner, que décider de mettre de côté ?

[221] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 10. Voir également Eric Ketelaar, « Archives in the digital Age : New Uses for an Old Science», *Archives & Social Studies : A Journal of Interdisciplinary Research* vol. 1, n° 0, mars 2007, p. 173.

Deux archives, de taille et de contenus inégaux, en qualité comme en quantité, commencent ainsi à se côtoyer – et la photographie numérique, par la création de fichiers « nativement numériques », vient brouiller et aviver cette forme de bipartition primaire : en se superposant aux deux contenus, elle augmente l'Archivio Graziano Arici de manière exponentielle, tout en renforçant cette impression d'un déséquilibre (voire d'une compétition) entre une version et une autre de l'archive. Il n'y a plus, d'un côté, une archive d'objets photographiques, et de l'autre sa « traduction » numérisée, mais plusieurs archives, qui ne se recoupent que partiellement, se doublonnent parfois et, le plus souvent, se complètent. La question de la répartition (que numériser ? combien d'images convertir, de chaque fonds ?) est, dès lors, redoublée, ou hantée, par celle de la probable partition en cours. Cette « partition » est à comprendre dans sa polysémie : l'ensemble des fonds se retrouve coupé, séparé en deux parties inégales (ce qui sera numérisé et restera visible, sur écran ; ce qui ne restera que sous la forme d'objet, non consultable) et, de fait, relu, ou revu, remis en scène. L'étape, longue, coûteuse, laborieuse, de la numérisation, donne à voir, à terme, une archive réinterprétée par le photographe même, qui y opère des coupes sombres ou claires, pour y ménager une forme nouvelle de visibilité.

La grande quantité des photographies argentiques, les moyens financiers et le temps à disposition imposent (non moins que l'état de dégradation des supports premiers), de trier parmi l'archive, au fur et à mesure des productions et aussi de l'amélioration du matériel. Un mouvement contemporain de prospection et de rétrospection est à l'œuvre, et va, de part et d'autre, s'amplifiant, durant les années de numérisation : l'avancée du présent des productions croise et côtoie, dans sa phase de numérisation, les passages en revue des réalisations des décennies passées, comme si la sélection se réalisait précisément dans cet entrecroisement, le regard retourné vers le passé et son actualisation (il s'agit de numériser, d'abord, les photographies qui seront les plus rentables, celles que les agences peuvent vendre facilement et que la presse peut vouloir – c'est donc, aussi, dans cette remise à jour d'un passé, une forme possible de canon, d'image « perpétuelle » qui est visée) et un regard tourné vers le présent et le passage au crible, à vif, sur-le-champ, de l'actualité qui est à (en) retenir, à garder, prélevée.

Il s'agit moins, dans les toutes premières campagnes de numérisation, de réaliser une réplique numérique de l'archive de départ que d'extraire rapidement ce qui peut en être exploité ; mais le souci de la sauvegarde d'un matériel fragile, d'une durée de vie limitée, est néanmoins déjà présent. Le pas, l'étape de la numérisation (puis de la conversion au numérique du photographe, et de son studio) constitue, à tous points de vue, un moment de bascule.

- Réaménagement de la chambre noire du studio de Graziano Arici en cuisine, Calle della Mandorla, Venise, 2000.

c. Conversions : des campagnes de numérisation

Les premiers scanners apparaissent sur le marché en 1996. Graziano Arici, au sein de son agence, Rosebud, cofondée avec Marcello Mencarini, entreprend alors une première campagne de numérisation des archives des photographes de l'agence. Rosebud est ainsi la première agence en Italie, et l'une des premières à l'échelle internationale, à proposer à la presse l'envoi de photographies sous forme de fichiers numériques. Même si les premiers scanners sont d'une performance extrêmement réduite, leur apparition transforme radicalement la chaîne des opérations, et signe la disparition de figures intermédiaires. Rosebud crée, à petite échelle, une agence qui est aussi un collectif de photographes, lesquels prennent en charge la promotion et la diffusion de leurs travaux.

Mais dans ces premières années d'une conversion au numérique, on assiste, plutôt, à une adaptation (d'une pratique argentique à une découverte numérique) qui tient du bricolage : les développements en diapositives, au coût trop élevé, et surtout au temps de réalisation trop long, sont remplacés, par les photographes, par des développements en négatifs couleur. Cette astuce trouvée pour gagner du temps, conjointe aux piètres résultats des premiers scans, provoque une grande perte de qualité des images produites[222]. Durant deux ou trois années, ce système perdure, permettant d'envoyer des fichiers de très petit format (environ huit méga-octets) directement aux journaux (l'envoi des photographies ne dure, via Internet, que quelques minutes, contre naguère vingt-quatre heures de développement et une nuit d'acheminement).

[222] Graziano Arici rapporte ainsi qu'il n'était pas possible, avec la piètre définition des premières images scannées, de faire une double page dans une revue. (Entretien du 23 mars 2017, non retranscrit.)

La « révolution obligée[223] » de la pratique des photographes commence par des débuts bien lents, et par une phase de régression de la qualité des documents produits.

Une sélection de photographies des archives appartenant aux membres de l'agence Rosebud est faite, la numérisation de l'assemblage général concerne près de trente mille photographies, en 1998. Cette archive collective en formation est dispersée, après la fermeture de l'agence. À partir de 2001, Graziano Arici continue seul la campagne de numérisation, en engageant des assistants, salariés, chargés de scanner les divers fonds de son archive. C'est un travail de longue haleine : comme le rappelle le photographe, les premières quinze mille photographies de son archive ont dû être re-scannées au moins trois fois, entre 1996 et 2000. La numérisation est refaite en fonction de la qualité croissante des scanners[224] – ce travail de reprise explique pourquoi l'Archivio présente parfois, dans sa consultation sur écran, des doublons, des triplets, de petites séries de mêmes photographies avec des numéros d'inventaire différents. Sur plus d'une dizaine d'années, entre 2001 et 2012, l'Archivio est numérisé, quotidiennement, par les assistants du photographe[225]. Après la reprise de la base que constitue une partie des photographies de Graziano Arici (uniquement en couleurs : portraits, biennales, Venise, événements divers), ce sont, d'abord, les sélections issues des fonds de Pier Luigi Olivi, de Corrado Marella, qui sont scannées. Viennent ensuite les négatifs issus du fonds Cameraphoto qui sont à nouveau triés, puis, pour une moitié d'entre eux (soit sept mille cinq cents), scannés. Puis les photographies en noir et blanc de Graziano Arici, et, en 2009, une partie du fonds M. E. Smith.

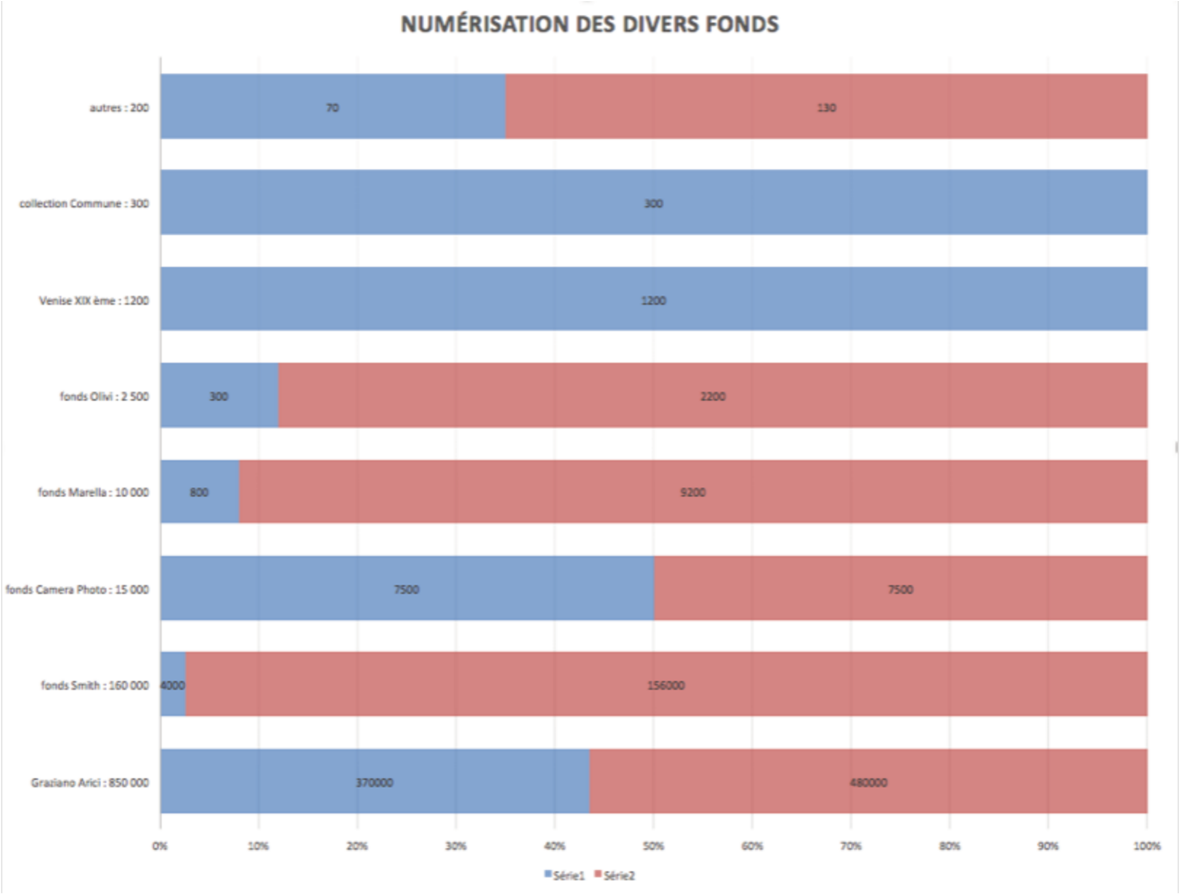
Les passages en revue de l'Archivio sont réalisés par ordre d'utilité, c'est-à-dire d'importance attribuée en fonction d'une possibilité d'exploitation immédiate des fichiers – Graziano Arici se trouve, selon lui, parmi les premiers photographes à avoir, à Venise, dès la fin des années soixante-dix, travaillé en couleurs : c'est donc en priorité ces photographies (qui vont précisément à rebours d'une certaine conception de l' « image d'archive », en donnant une image vive du passé) qui seront d'abord mises en valeur par les campagnes de numérisation. Les proportions de photographies scannées, d'un fonds à l'autre, sont, par ailleurs, extrêmement variables : la version numérisée de l'archive ne semble ainsi donner qu'une vue en anamorphose de l'ensemble.

---

[223] Selon l'expression de Sylvain Maresca. Voir à ce propos, et de ce même auteur, *Basculer dans le numérique. Les mutations du métier de photographe*, Presses universitaires de Rennes, « Le sens social », 2014, notamment les pages 29 à 69.

[224] À titre d'exemple, les premiers scanners ne disposaient pas de filtre anti-poussière : après avoir numérisé la photographie, il fallait retravailler et « dépétouiller » (enlever les poussières, les éventuels plus gros défauts) le fichier obtenu pendant parfois une demi-heure.

[225] Graziano Arici estime à plus de 300 000 euros les frais de numérisation, par lui assumés, lors de cette campagne de numérisation qui aura duré plus de quinze ans (achat de scanners, salaire des assistants).



- Schéma représentant la numérisation des divers fonds de l'Archivio Graziano Arici (bleu = numérisé ; rose = non numérisé) en 2015.

Dès lors, plusieurs archives apparaissent et disparaissent, simultanément, au sein de l'Archivio Graziano Arici : certaines seront exposées, tandis que d'autres deviendront, dans l'avènement d'un nouveau régime médiatique et d'une visibilité nouvelle des images, des archives latentes. Cet effet d'anamorphoses, de « perspectives dépravées » ne donne donc qu'une image parfois très partielle, et partiale, de l'ensemble des photographies, et de chacun des divers aspects de l'archive : un travail de recherche dans les fonds et de nouvelles campagnes de numérisation resteraient donc encore à faire – l'archive ménage ainsi des « rétro-effets » en chaîne... Si certains fonds, qui ne contenaient que peu de photographies, ont été numérisés dans leur intégralité (mais peut-être est-ce précisément dans la mesure où ils avaient déjà été choisis, reconstitués pièce par pièce, et parce que leur aspect de « collection », d'objets collectés et rares, engageait, dès le départ de leur constitution, à une restitution intégrale), d'autres sont peu présents. Le photographe aurait tiré parti de la substantifique moelle trouvée dans chacun des fonds, retaillant à son gré une archive digitalisée qui semble lier dans un même reflet (numérique) les déviations engendrées par l'aspect kaléidoscopique des ensembles réunis, et non encore rendus publics.

Comme l'écrit Monica Di Barbora[226], l'entreprise de numérisation (dans la perspective d'un sauvetage d'archives photographiques récupérées, tout particulièrement quand il s'agit de celles d'agences de presse) à vaste échelle d'un fonds ne consiste pas en sa reproduction intégrale (exhaustivité le plus souvent impossible à rejoindre), non plus qu'en son indexation image par image ; tout au contraire, le travail de manutention et de minutie technique s'associe constamment à une réflexion menée sur les objets à l'étude, la raison de leur sélection et, surtout, l'efficacité de leur description, laissée le plus ouverte possible.

On peut ainsi se demander dans quelle mesure l'archive numérisée est représentative de l'archive « physique » (mot que l'on emploie ici par facilité : les photographies, même encodées, n'en sont pas moins dépendantes d'un support matériel, qui a lui aussi une durée de vie limitée). Qu'a pu filtrer l'archive « seconde » ? Comment, de plus, les photographies « nativement numériques » viennent-elles s'intégrer au reste de l'archive, en creusant la non-coïncidence entre l'une et l'autre archive (« le contenu d'un nouveau média, c'est un ancien média[227] » : cette assertion de Marshall MacLuhan est-elle partiellement invalidée par la pratique du numérique) ? Sont-elles, elles aussi, sélectionnées, certaines sont-elles mises de côté, stockées dans des lieux qui formeraient les satellites de l'archive, ou bien son extension « hors les murs[228] » ?...

Il faudra, dans un second temps, examiner aussi la question que pose un principe d'indistinction « à l'œuvre »: quelle est la valeur comparée de l'original et de sa copie, dès lors que des fichiers se réfèrent parfois à des originaux physiques encore existants ou à d'autres en cours de dégradation (et dont les numérisations premières sont plus fidèles encore que l'original même, qui a évolué dans le temps), et d'autres disparus, et quelle est la valeur des photographies numériques, qui semblent quant à elles, détachées de tout support physique, former une « documentation invisible[229] » ?

[226] Voir Monica Di Barbora, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », art. cité, p. 28.
[227] Voir Peter Lunenfeld, *The Digital Dialectic : new essays on new media,* Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 130.
[228] L'on peut ainsi songer aux reportages réalisés par Graziano Arici pour le *Consorzio Nuova Venezia* : vues de chantiers, de fouilles, vues aériennes de la lagune, qui ne sont conservées que dans un disque dur, et non pas intégrées au reste des disques de sauvegarde, ni recensées sur le site Internet de l'Archivio Graziano Arici : la profusion des vues numériques entraîne aussi des opérations de catégorisation et de fracturation des données. La version numérique de l'archive, bien loin de favoriser son rassemblement, provoque donc aussi sa parcellarisation et sa dispersion.
[229] Voir Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 167 : « Autant dire que certains documents sont désormais invisibles, tout en restant des documents : l'œil ne saisit pas la différence entre une cassette enregistrée et une cassette vierge ; d'où l'importance croissante des étiquettes et autres marques visibles indiquant que l'objet qui les porte porte aussi un enregistrement et doit être traité en conséquence. »

Le passage à la photographie numérique se produit, pour Graziano Arici, en 1999. Il continue, cependant, de doubler ses vues, lors des reportages les plus importants, par des photographies réalisées avec un appareil argentique. La rivalité entre ces deux types de productions photographiques se retrouve donc jusque sur le terrain de la prise de vue, les photographies numériques permettant de couvrir l'actualité avec le plus de réactivité possible, et les traditionnelles diapositives apportant, quant à elles, l'assurance d'une continuité dans l'archive « physique » et le gage d'un bon rendu, en compensant la faible qualité des images numériques. En même temps que débute la numérisation des objets photographiques, au sein de Rosebud, une nouvelle indexation est mise en place. Une liste des mots-clefs, qui décrit et permet, surtout, de retrouver les photographies dans une masse de données grandissante, est établie par Monica Di Giacinto, archiviste de l'agence[230]. Cette liste servira de base à l'établissement du répertoire de l'Archivio Graziano Arici, repris à zéro lors du passage du photographe au numérique. Il s'agit, dans cette transcription, dans cet exercice d'*ekphrasis* minimal, de ne pas enclore ni restreindre le sens ; ce qui rejoint l'avertissement d'Italo Zannier :

> L'image photographique est, en effet, une œuvre ouverte, caractérisée par un code de communication spécifique, dont les aspects techniques sont partie intégrante, et qui nécessite donc un instrument qui puisse tenir compte de cette spécificité[231].

C'est bien la constitution d'un vocabulaire adapté, ainsi que l'attention portée aux mots choisis lors de l'indexation des photographies, qui conditionne l'entier (bon) fonctionnement de l'entreprise. Les mots-clefs, comme le note encore Zannier, permettent de « cibler l'image[232] » – et de l'insérer dans un contexte, un « village global » de photographies (des « sociétés d'images ») cataloguées de manière similaire. Avec ce travail de description et de décryptage, uniforme, des constituants de l'archive, de nouvelles sous-unités plastiques ou thématiques se dégagent, favorisant de nouvelles lectures de l'archive ainsi répertoriée. À travers l'identification et l'inventaire, il s'agit de passer en revue les composantes de l'archive, de les reconnaître et de lutter contre leur dispersion[233]. La finalité ultime de ce travail d'indexation, c'est la récupération de l'information, mais il vise aussi à préserver un lien, à maintenir une forme de correspondance entre l'archive « physique » et l'archive numérique, par un jeu de renvois. Même si les archives argentique et numérique ne se substituent pas l'une à l'autre (on

---

[230] Et notamment auteur de *Fotografia digitale, catalogazione per professionisti*, *op. cit.*

[231] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. 104 : « L'immagine fotografica è, infatti, un'opera aperta, caratterizzata da uno suo specifico codice communicativo, di cui gli aspetti tecnici sono parte integrante e necessita, quindi, di uno strumento che tenga conto di questa sua specificità. »

[232] *Ibid.,* p. 100.

[233] Comme le rappelle Thomas de Lattre, « une base de données n'est pas une compilation ». Elle est, précisément, en effet, censée en être l'exact inverse ! Voir Thomas de Lattre, « Les archives photographiques et le droit d'auteur », mémoire de DEA (Droit de la propriété littéraire, artistique et industrielle), Paris II, 1998-1999, p. 19.

ne peut pas considérer que l'une ne serait que la version numérique d'une autre, première, et ne servirait qu'à constituer une base de données en réplique, à l'échelle un, à un ensemble préexistant), elles se recoupent, et se croisent dans l'accroissement des données[234]. La consultation de l'une n'épuise donc pas totalement l'autre, toutes deux situées, chacune différemment, dans ce dépli, ce coude que représente le passage progressif au tout-numérique.

Comme le rappelle Italo Zannier[235], l'un des enjeux corollaires de cette conversion est de ne pas dissocier radicalement l'une de l'autre : archive papier et archive numérique doivent rester en liaison. C'est également ce même risque de rupture entre l'une et l'autre, ou d'oubli de l'une à la faveur exclusive de l'autre que pointe déjà, en 1990, James M. Reilly (au détour d'un entretien[236] accordé sur la conservation et la valorisation des photographies au Rochester Institute of Technology et au sein du laboratoire, à l'enseigne en forme de programme : le Permanent Image Institute, qu'il dirige). S'il reconnaît que la numérisation des photographies ouvre des perspectives inédites en matière de recherche, et pour la diffusion d'images fragiles, devenues « uniques », il ajoute que ces nouvelles technologies ne répondent qu'en partie au désir d'obtenir des images pouvant faire face à l'épreuve du temps. En effet, les problèmes de conservation des photographies en tant qu'objets, supports précaires, se trouvent reportés sur d'autres médiums, dont la longévité n'est pas connue ; de plus, « on doit se rendre compte, cependant, que réaliser un disque électronique ne préserve en rien la photographie originale, il la rend simplement plus accessible[237] ». La question du possible recouvrement d'un archivage par un autre (d'une archive par une autre) est à prendre en compte ; il semble que l'Archivio Graziano Arici et son auteur partent, précisément, du postulat inverse, selon lequel la visibilité d'objets photographiques ne vient pas se substituer à leur présence, mais, en permettant une nouvelle circulation d'images, serait, dans le même temps, le lieu révélateur d'une condition photographique en mutation et en redéfinition – que le passage par différentes technologies de l'image met en évidence.

---

[234] Voir encore, à ce sujet, l'article de Françoise Banat-Berger et Christine Nougaret, « Faut-il garder le terme archives ? Des "archives" aux "données" », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014 : « Les archives, aujourd'hui et demain… Forum des archivistes, 20-22 mars 2013, Angers », p. 7-18. Bertrand Müller, enquêtant sur ce glissement de l'archive à la banque de données, évoque quant à lui le passage d'un « régime documentaire » à un « régime informationnel ». Voir Bertrand Müller, « Archives, documents, données : problèmes et définitions », *La Gazette des archives*, n° 212, 2008 : « Richesse et diversité : à la découverte des archives des sciences humaines et sociales », p. 35-44.

[235] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. 100.

[236] Laura Gasparini, « Interview with James M. Reilly », *Fotologia,* n° 13, printemps-été 1991, Florence, Fratelli Alinari Editrice, p. 82-83.

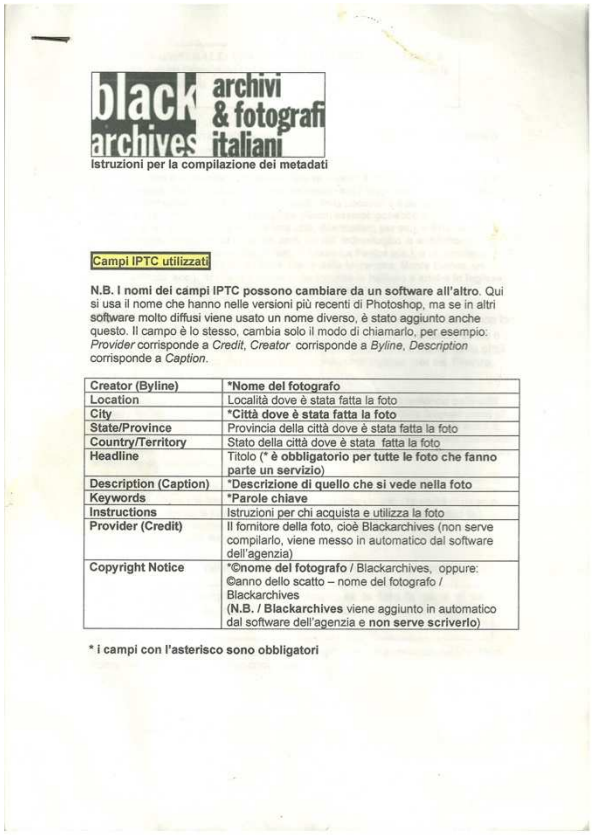
[237] *Ibid.,* p. 83 : « People should realize, though, that making an optical disk does not preserve the original photograph, only makes it easier to access and use. »

La base de données, dans sa nouvelle version numérique, permet de fédérer, indifféremment et indépendamment de leurs supports d'origine, l'ensemble des photographies, qui se retrouvent unies par un même vocabulaire[238] et « brassées » par le moteur de recherche du logiciel permettant de gérer l'archive et son site[239]. Cette nouvelle façon de classer l'archive, et de la donner à voir (le premier site Internet est créé en 1998) permet de rejoindre, partiellement, la définition, lapidaire et essentielle, que donne de l'archive Arturo Carlo Quintavalle : « Archive. Lieu où les sources sont considérées sur un mode paritaire, et non pas hiérarchique[240]. »

[238] Comme le relève Monica Di Giacinto dans son ouvrage *Fotografia digitale, catalogazione per professionisti* (*op. cit.*) à propos du « Keywording », p. 84 : « In generale le parole chiave devono consentire che il risultato della ricerca sia preciso, cioè che soddisfi esattamente le esigenze di chi la compie, e nello stesso tempo esauriente, cioè che permetta di rintracciare il maggior numero di foto attinenti a quella ricerca. » (« De manière générale, les mots-clefs doivent garantir la précision du résultat de la recherche, c'est-à-dire qu'il puisse satisfaire aux exigences de la requête de celui qui l'a formulée, d'une façon à la fois exacte et exhaustive, c'est-à-dire qu'il permette de retrouver le plus grand nombre de photographies qui correspondent à cette recherche. ») Il reste des coquilles, dans certains des mots-clefs utilisés pour décrire les photographies de l'Archivio Graziano Arici ; les indications de dates sont parfois fluctuantes : ces quelques erreurs montrent le caractère artisanal de ce qui reste avant toute chose... une entreprise privée, et dont la dimension est d'abord utilitaire. Un stock d'images conçu pour la vente, et un espace pour conserver des photographies, et non pas des dossiers pour l'histoire des temps ? Comme le note avec un rude pragmatisme Graziano Arici, interrogé à ce sujet : « Nous, on faisait pas ça pour la science. Et on voit comment la science nous donne rien. Si les données en plus étaient parfaites... » (extrait d'un entretien avec Graziano Arici le 14 avril 2016, non retranscrit). Monica Di Giacinto préconise de veiller au respect de l'établissement d'un « vocabolario controllato » (p. 85) – il existe, en Italie, la « scheda F » qui permet de l'établir – et met en garde (p. 113) contre les fautes d'attention et les imprécisions lors de l'étape cruciale de l'indexation (lignes « description » et « mots-clefs » dans les champs IPTC) : « Attenti agli errori di ortografia ! Una keyword sbagliata è inutile. » : « Faites attention aux fautes d'orthographe ! Un mot-clef erroné est sans utilité » (et pour cause, pourrait-on ajouter : sa mauvaise frappe entraîne dans l'oubli les images auxquelles il se trouve lié). Dans l'exemplier distribué aux photographes de Black Archives, qui contient en une demi-douzaine de pages les consignes de renseignement des métadonnées, le choix des mots-clefs est laissé aux photographes, lesquels doivent faire preuve de bon sens et de rigueur, en « transcrivant » leurs photographies ; il y est ainsi relevé que cette étape est cruciale (« la phase la plus difficile et la plus utile du catalogage »). Le champ libre quant au choix des mots-clefs se double d'un effort d'imagination (ou d'imagement !) demandé, et d'un contrechamp : « Il faut mettre dans ce champ tous les mots qu'un *photo editor* pourrait employer pour chercher sur un moteur de recherche ce qui est représenté dans l'image. »

[239] Momapix, pour le site Internet, et Canto pour la gestion de l'archive, avec le logiciel « Canto Single User ». Voir « Search Database », sur une des pages du site <http://grazianoarici.momapix.com/home>

[240] Arturo Carlo Quintavalle, « Fotografia : figure dei significati », *in* Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici dir., *La Fotografia come fonte di storia*, *op. cit.,* p. 30 : « ARCHIVIO. Luogo dove si considerano in modo paritetico, non gerarchico, le fonti. »



black archives archivi & fotografi italiani

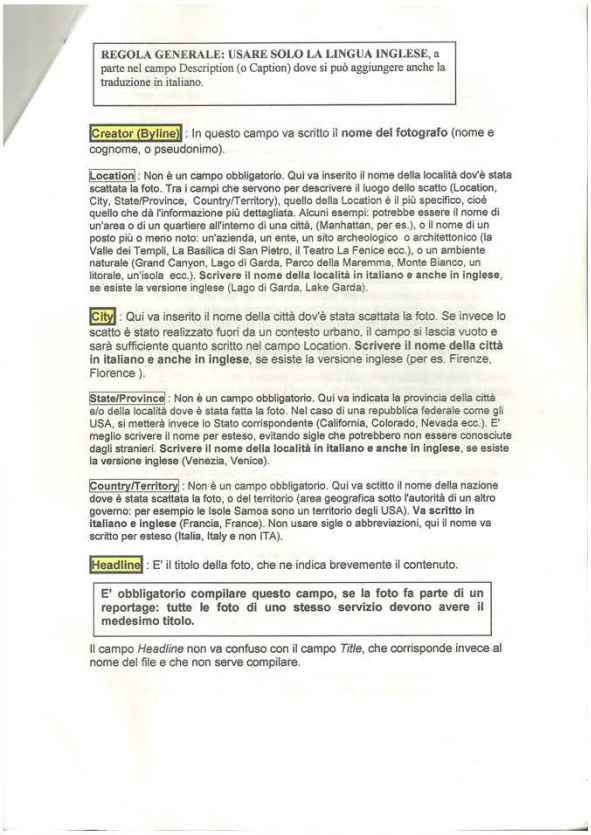
Istruzioni per la compilazione dei metadati

Campi IPTC utilizzati

N.B. I nomi dei campi IPTC possono cambiare da un software all'altro. Qui si usa il nome che hanno nelle versioni più recenti di Photoshop, ma se in altri software molto diffusi viene usato un nome diverso, è stato aggiunto anche questo. Il campo è lo stesso, cambia solo il modo di chiamarlo, per esempio: *Provider* corrisponde a *Credit*, *Creator* corrisponde a *Byline*, *Description* corrisponde a *Caption*.

Creator (Byline)	***Nome del fotografo**
Location	Località dove è stata fatta la foto
City	***Città dove è stata fatta la foto**
State/Province	Provincia della città dove è stata fatta la foto
Country/Territory	Stato della città dove è stata fatta la foto
Headline	Titolo (*** è obbligatorio per tutte le foto che fanno parte un servizio**)
Description (Caption)	***Descrizione di quello che si vede nella foto**
Keywords	***Parole chiave**
Instructions	Istruzioni per chi acquista e utilizza la foto
Provider (Credit)	Il fornitore della foto, cioè Blackarchives (non serve compilarlo, viene messo in automatico dal software dell'agenzia)
Copyright Notice	***©nome del fotografo** / Blackarchives, oppure: ©anno dello scatto – nome del fotografo / Blackarchives (**N.B. / Blackarchives** viene aggiunto in automatico dal software dell'agenzia e **non serve scriverlo**)

*** i campi con l'asterisco sono obbligatori**



REGOLA GENERALE: USARE SOLO LA LINGUA INGLESE, a parte nel campo Description (o Caption) dove si può aggiungere anche la traduzione in italiano.

Creator (Byline) : In questo campo va scritto il **nome del fotografo** (nome e cognome, o pseudonimo).

Location : Non è un campo obbligatorio. Qui va inserito il nome della località dov'è stata scattata la foto. Tra i campi che servono per descrivere il luogo dello scatto (Location, City, State/Province, Country/Territory), quello della Location è il più specifico, cioè quello che dà l'informazione più dettagliata. Alcuni esempi: potrebbe essere il nome di un'area o di un quartiere all'interno di una città, (Manhattan, per es.), o il nome di un posto più o meno noto: un'azienda, un ente, un sito archeologico o architettonico (la Valle dei Templi, La Basilica di San Pietro, il Teatro La Fenice ecc.), o un ambiente naturale (Grand Canyon, Lago di Garda, Parco della Maremma, Monte Bianco, un litorale, un'isola ecc.). **Scrivere il nome della località in italiano e anche in inglese**, se esiste la versione inglese (Lago di Garda, Lake Garda).

City : Qui va inserito il nome della città dov'è stata scattata la foto. Se invece lo scatto è stato realizzato fuori da un contesto urbano, il campo si lascia vuoto e sarà sufficiente quanto scritto nel campo Location. **Scrivere il nome della città in italiano e anche in inglese**, se esiste la versione inglese (per es. Firenze, Florence).

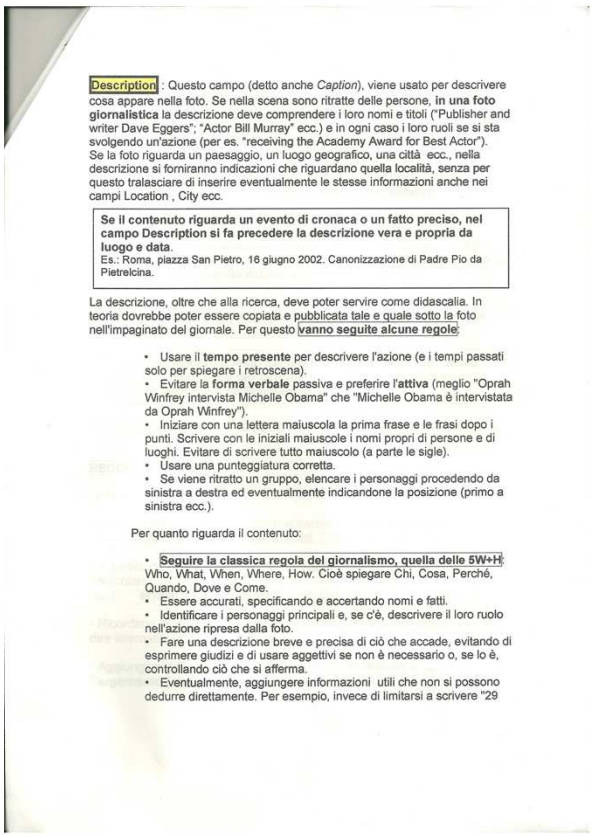
State/Province : Non è un campo obbligatorio. Qui va indicata la provincia della città e/o della località dove è stata fatta la foto. Nel caso di una repubblica federale come gli USA, si metterà invece lo Stato corrispondente (California, Colorado, Nevada ecc.). E' meglio scrivere il nome per esteso, evitando sigle che potrebbero non essere conosciute dagli stranieri. **Scrivere il nome della località in italiano e anche in inglese**, se esiste **la versione inglese** (Venezia, Venice).

Country/Territory : Non è un campo obbligatorio. Qui va scritto il nome della nazione dove è stata scattata la foto, o del territorio (area geografica sotto l'autorità di un altro governo: per esempio le Isole Samoa sono un territorio degli USA). **Va scritto in italiano e inglese** (Francia, France). Non usare sigle o abbreviazioni, qui il nome va scritto per esteso (Italia, Italy e non ITA).

Headline : E' il titolo della foto, che ne indica brevemente il contenuto.

E' obbligatorio compilare questo campo, se la foto fa parte di un reportage: tutte le foto di uno stesso servizio devono avere il medesimo titolo.

Il campo *Headline* non va confuso con il campo *Title*, che corrisponde invece al nome del file e che non serve compilare.



Description : Questo campo (detto anche *Caption*), viene usato per descrivere cosa appare nella foto. Se nella scena sono ritratte delle persone, **in una foto giornalistica** la descrizione deve comprendere i loro nomi e titoli ("Publisher and writer Dave Eggers"; "Actor Bill Murray" ecc.) e in ogni caso i loro ruoli se si sta svolgendo un'azione (per es. "receiving the Academy Award for Best Actor"). Se la foto riguarda un paesaggio, un luogo geografico, una città ecc., nella descrizione si forniranno indicazioni che riguardano quella località, senza per questo tralasciare di inserire eventualmente le stesse informazioni anche nei campi Location , City ecc.

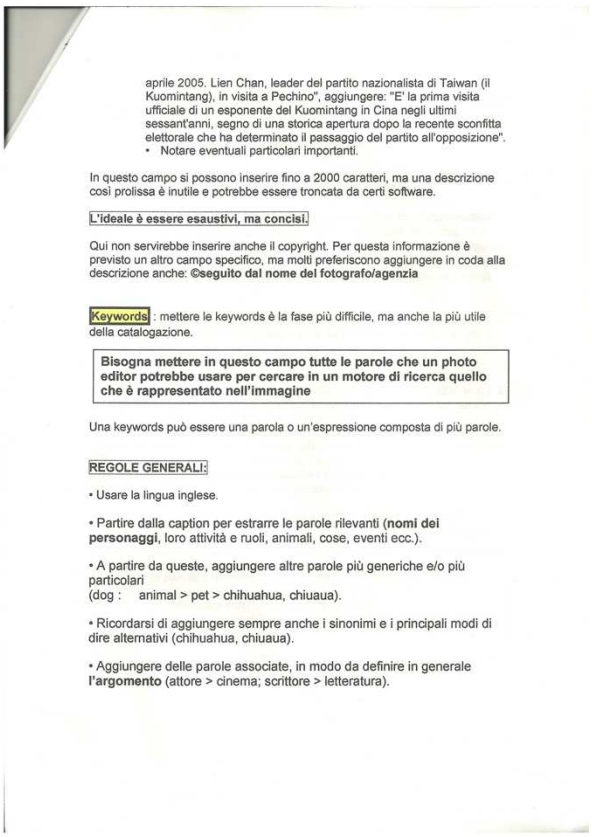
Se il contenuto riguarda un evento di cronaca o un fatto preciso, nel campo Description si fa precedere la descrizione vera e propria da luogo e data.
Es.: Roma, piazza San Pietro, 16 giugno 2002. Canonizzazione di Padre Pio da Pietrelcina.

La descrizione, oltre che alla ricerca, deve poter servire come didascalia. In teoria dovrebbe poter essere copiata e pubblicata tale e quale sotto la foto nell'impaginato del giornale. Per questo **vanno seguite alcune regole**:

- Usare il **tempo presente** per descrivere l'azione (e i tempi passati solo per spiegare i retroscena).
- Evitare la **forma verbale** passiva e preferire l'**attiva** (meglio "Oprah Winfrey intervista Michelle Obama" che "Michelle Obama è intervistata da Oprah Winfrey").
- Iniziare con una lettera maiuscola la prima frase e le frasi dopo i punti. Scrivere con le iniziali maiuscole i nomi propri di persone e di luoghi. Evitare di scrivere tutto maiuscolo (a parte le sigle).
- Usare una punteggiatura corretta.
- Se viene ritratto un gruppo, elencare i personaggi procedendo da sinistra a destra ed eventualmente indicandone la posizione (primo a sinistra ecc.).

Per quanto riguarda il contenuto:

- **Seguire la classica regola del giornalismo, quella delle 5W+H**: Who, What, When, Where, How. Cioè spiegare Chi, Cosa, Perché, Quando, Dove e Come.
- Essere accurati, specificando e accertando nomi e fatti.
- Identificare i personaggi principali e, se c'è, descrivere il loro ruolo nell'azione ripresa dalla foto.
- Fare una descrizione breve e precisa di ciò che accade, evitando di esprimere giudizi e di usare aggettivi se non è necessario o, se lo è, controllando ciò che si afferma.
- Eventualmente, aggiungere informazioni utili che non si possono dedurre direttamente. Per esempio, invece di limitarsi a scrivere "29 aprile 2005. Lien Chan, leader del partito nazionalista di Taiwan (il Kuomintang), in visita a Pechino", aggiungere: "E' la prima visita ufficiale di un esponente del Kuomintang in Cina negli ultimi sessant'anni, segno di una storica apertura dopo la recente sconfitta elettorale che ha determinato il passaggio del partito all'opposizione".
- Notare eventuali particolari importanti.



In questo campo si possono inserire fino a 2000 caratteri, ma una descrizione così prolissa è inutile e potrebbe essere troncata da certi software.

L'ideale è essere esaustivi, ma concisi.

Qui non servirebbe inserire anche il copyright. Per questa informazione è previsto un altro campo specifico, ma molti preferiscono aggiungere in coda alla descrizione anche: **©seguito dal nome del fotografo/agenzia**

Keywords : mettere le keywords è la fase più difficile, ma anche la più utile della catalogazione.

Bisogna mettere in questo campo tutte le parole che un photo editor potrebbe usare per cercare in un motore di ricerca quello che è rappresentato nell'immagine

Una keywords può essere una parola o un'espressione composta di più parole.

REGOLE GENERALI:

- Usare la lingua inglese.
- Partire dalla caption per estrarre le parole rilevanti (**nomi dei personaggi**, loro attività e ruoli, animali, cose, eventi ecc.).
- A partire da queste, aggiungere altre parole più generiche e/o più particolari
(dog : animal > pet > chihuahua, chiuaua).
- Ricordarsi di aggiungere sempre anche i sinonimi e i principali modi di dire alternativi (chihuahua, chiuaua).
- Aggiungere delle parole associate, in modo da definire in generale **l'argomento** (attore > cinema; scrittore > letteratura).

- Documentation interne de l'agence Blackarchives relative au renseignement des métadonnées des photographies, par Monica Di Giacinto.

d. Redéfinitions : de nouveaux choix

La conversion au format et à la diffusion numériques réserve toutefois un traitement différent aux multiples fonds de l'archive ; cette opération, forcée, de réduction, réussit néanmoins à donner un aperçu de la diversité des images contenues dans l'Archivio Graziano Arici. Car si toutes les photographies, considérées dans l'absolu, comme le pointe Italo Zannier, ne présentent évidemment pas le même niveau de difficulté d'interprétation (ni même d'intérêt) « toutes, cependant, méritent un égal traitement, le plus grand professionnalisme[241] » dans l'attention qui leur est portée, car il est impossible « de séparer, de façon manichéenne, les " belles " images des documents, les images d'auteur [...] de celles qui sont considérées mineures parce qu'entièrement dirigées par l'accomplissement d'une commande à visée documentaire[242] ».

Ce qu'engrange l'archive courante, ce sont des pièces – ou des données – dont l'actualité est encore récente, ou peut être rapidement réactivée. Dans cette forme de miscellanée (pourtant extensive), on perçoit le fonctionnement double de l'Archivio, qui ne cesse d'être tendu entre utilisation ou un intérêt futurs, et une démonstration et une exploitation immédiates. Les différentes époques auxquelles appartiennent les photographies de l'ensemble de l'Archivio Graziano Arici, coulées dans la dynamique d'une archive courante, ainsi mêlées, se prêtent-elles à la nouvelle modalité, contemporaine, d'utilisation fluide des images ? Comment comprendre l'intérêt de ce télescopage entre des fonds historiques, a priori clos, et une production en cours ? Le choix de l'inactuel, serait-ce, pour reprendre la formule de Nietzsche, la meilleure manière d'être actuel et de percer le contemporain ? En quoi la sélection et la mise au jour de pièces de ces époques passées, en convoquant et en bousculant aussi les différents temps de l'archive, pourraient-elles participer d'une stratégie à l'œuvre ? Et, le cas échéant, de quel type serait cette (ou même, ces) stratégie(s) ?

Comme l'assure encore Italo Zannier, « entre les mains d'un historien ou d'un écrivain attentifs, même les photographies industrielles ou les anonymes photographies de famille peuvent devenir des sources inépuisables d'informations[243] ». Les photographies répertoriées (et qui, dans l'idéal, pourraient l'être toutes) à l'aide de mots-clefs, parmi un ensemble dont rien n'est écarté a priori, peuvent ainsi, dans leur effet de masse et une à une, « constituer des

[241] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La fotografia in archivio, op. cit.*, « Consigli utili per la catalogazione delle fotografie », p. 107 : « [...] tutte, communque, meritano un trattamento equo, teso alla massima professionalità [...] ».
[242] *Ibid.* : « [...] di dividere, in maniera manichea, le " belle " immagini dai documenti, [...] da quelle considerate minori perché provenienti da una committenza tesa ad esaudire esigenze pratique di documentazione ».
[243] *Ibid.,* p. 107-108 : « Nelle mani di uno storico o di un redattore attento anche le fotografie industriali o le anonime fotografie di famiglia possono diventare fonte inesauribile di informazioni. »

outils pour évaluer le rôle de la photographie dans la représentation et la détermination des processus historiques[244] ». C'est précisément pour la capacité de la photographie à témoigner simultanément de plusieurs aspects – jusqu'à devenir au fil du temps, et selon des contextes différents, possible objet d'intérêt historique –, pour son instabilité, physique comme sémantique, qu'il importerait de la tenir en réserve.

Le moment de la mise en archive ne serait ainsi d'abord rien d'autre qu'une consignation « par provision » pour des usages présents et d'autres, futurs, que l'on ignore encore ; dans cette phase, qui semble bénigne et qui se révèle capitale, il s'agirait finalement de « préparer le document », en renseignant, dans la mesure du possible, ce qui peut l'être, pour permettre une recherche, une navigation (l'on pourrait presque dire : une vision flottante) et une utilisation à venir, qui permettront sa découverte et sa réinvention. L'archive, plus encore qu'un lieu où se collectent les reliques d'un passé, est l'indicateur d'une manière d'envisager la réalité d'un présent donné, celui-là même qui préside à la formation de cette archive, et en préserve le devenir. Wolfgang Ernst écrit ainsi que « l'archive n'est pas tant ce qui " est laissé " que ce qui constitue, dès le départ, une grille de lecture ou un écran, pour une réalité indexée[245] ». La pratique, en professionnel, de la photographie, jointe à la formation d'un programme et à la conception d'une base de données articulée, tend ainsi à faire de l'archive photographique une forme-laboratoire, un lieu possible d'expérimentations et de reconfigurations.

L'Archivio Graziano Arici se développe par sédimentation, et par ajouts annexes et le restant parfois : dans cette formation spécifique, l'augmentation est un processus qui se traduit à la fois par un feuilletage, des couches d'images rassemblées, et une forme dont les stratifications mêmes bâillent, ou semblent se fondre, se confondre les unes à l'intérieur des autres. Italo Zannier évoque les ensembles photographiques préservés comme on pourrait le faire, quasiment, d'un biotope ; ainsi qu'il le préconise, il faudrait être attentif à pouvoir reconstituer « la micro-histoire du fonds et du document photographique, son appartenance et son habitat[246] ». Mais chaque photographie, dans l'Archivio, a, de fait, une ou plusieurs histoires, de même qu'elle peut y faire plusieurs apparitions, sous des avatars ou des numéros d'inventaire différents. Le contexte, complexe et singulier, auquel elle appartient, permet de comprendre ces jeux de miroirs et d'échos, d'amplifications et de réductions – comme si l'archive ne connaissait pas qu'un parcours linéaire et lisible de part en part, mais aussi une

[244] *Ibid.,* p. 108 : « [...] per indagare il ruolo della fotografia nella rappresentazione e nella determinazione dei processi storici ».
[245] Wolfgang Ernst, *Stirrings in the Archives, Order from Disorder*, *op. cit.,* chapitre 6 : « The Gaps are The Archive », p. 14 : « The archive, therefore, is not so much what is left behind so much as it is already extent screen for an indexed reality. »
[246] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. 109 : « la microstoria del fondo o del documento fotografico, la sua appartenenza e il suo habitat ».

évolution spiralée, et des espèces d'involutions, qui semblent parfois ordonnées par les images remises en mouvement.

Cette possible interaction serait à examiner plus avant ; dans le passage d'une forme archivée à une autre, du rassemblement des planches-contacts au carnet-compilation, du catalogue à la base de données, de l'indexation au site Internet, les inventaires de ce que l'archive contient sont aussi fonction des montages qui y sont produits, et, dans une certaine mesure, provoqués par l'arrivée des apports nouveaux. Mais ces montages sont, aussi bien, partiellement fonction de leurs lieux d'inscription : l'encodage n'est pas sans incidence sur la forme qu'il contribue, discrètement, à produire[247]. Comme le note Jacques Derrida, « comment parler d'une "communication des archives" sans traiter d'abord de l'archive des "moyens de communication[248]" ? »

Les éléments nouveaux versés dans l'archive favorisent son expansion, mais aussi sa constante redéfinition. La translation ou la transaction numérique des images, permet de voir ce qui est mis en valeur dans l'Archivio et voir, par comparaison de l'un et de l'autre visage de l'archive (l'archive argentique, matériellement compulsable, et l'archive numérique, stockée dans des disques durs, partiellement consultable à distance), leurs différences, par-delà leur aspect complémentaire ou superposé. Par déduction, on pourrait tenter de dresser un portrait en creux de l'un et de l'autre, voir ce qui est laissé de côté, ce qui est répété. L'examen de l'Archivio pourrait ainsi se prolonger en analyses (internes) comparées, pour amener au jour d'autres travaux (qui seraient tout autant ceux du photographe, que ceux réalisés par un chercheur pour les mettre en évidence). La démultiplication de l'Archivio se poursuit dans ses versions, qui, dans leurs échos imparfaits, leur absence d'isomorphisme, leurs faces dissymétriques, pourraient être le sujet de relectures dans les temps et les analyses à venir.

Si l'on a pu voir que la numérisation des photographies de l'Archivio contribuait à former, d'abord, une version restreinte, « sélectionnée », du contenu de l'archive, l'on a pu

[247] Et à faire apparaître, ainsi qu'à lui assurer une légende. Le photographe Thierry Dehesdin remarque, dans un de ses commentaires écrits à la suite de l'article publié par André Gunthert sur son blog (« De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité, commentaire n° 8), que l'on pourrait imaginer des champs IPTC, espèces de légendes solidaires, incorporées au fichier, qui « pourraient jouer ce rôle de conservation de l'exploitation commerciale de l'œuvre photographique et permettre la reconstitution "archéologique" de la vie de l'œuvre », en répertoriant les étapes qui ont constitué ses sélections et ses divers usages. À la disparition de toute explication, de toute information, due à une possible désolidarisation de l'image et de sa légende « papier », cette solution semble offrir un remède certain : la photographie sera, dans les meilleurs des cas, accompagnée d'un champ descriptif ; encore faudrait-il que celui-ci ne soit pas sujet, au gré de ses passages, des transitions qu'il pourra connaître, à être modifié ou « écrasé » au fil du temps : les données, changées, en évolution, traduiraient moins dès lors une origine, une provenance et une intention qu'une lecture réactualisée d'un contenu considéré comme ouvert à toute relecture, et incessamment décrypté. En d'autres termes, comment faire pour que la mobilité, le transport des photographies ne s'accompagne pas d'une versatilité, voire d'une forme d'absolue contingence de leur « part écrite », quand elles en sont assorties ?...

[248] Jacques Derrida, « Prière d'insérer », *Mal d'archive*, *op. cit.,* p. 2.

aussi observer que cette sélection, bientôt mélangée à l'arrivée des nouvelles productions les plus courantes, réalisées à l'appareil numérique, s'avère complexe, et non pas unanime, ni monolithique. L'Archivio, qui, dans ses diverses thématiques, opère une relecture de ses composantes pour les couler dans des thèmes, des sujets donnés, réalise une nouvelle fusion des fonds, pris dans le regroupement qu'impose une même base de données. Mais cette archive courante, sous cette forme de fédération, que retient-elle de toute la production contemporaine du photographe ? Comment les nouvelles entrées sont-elles triées ? La sélection des photographies, qui s'opérait autrefois sur planche-contact, et préservait l'intégralité des négatifs (à de rares exceptions près[249]), où se réalise-t-elle, et de quelle façon ? Les images « écartées » sont-elles jetées, irrémédiablement – et, en ce cas, n'empêchent-elles pas le « travail » de l'archive, en lui ôtant par avance des éléments ? –, ou viennent-elles, en masse[250], l'abonder – et, dans ce cas, présentes en nombre, ne contribuent-elles pas à diluer fortement son contenu, son intensité ? Car l'effet de montage archivistique de fonds divers peut également se retrouver, dans ces masses d'images assemblées, inaperçu : comme si les fonds acquis ne devenaient que des productions machinalement intégrées au reste de l'archive courante, absorbées par le poids du nombre.

Comme le relève André Gunthert dans un article (ayant trait à la sélection éditoriale ; mais une partie de ces réflexions est transposable en amont, dans la constitution même d'une archive), si le résultat d'une sélection iconographique est par définition donné à voir, il « efface toutes [les photographies] qui n'ont pas été retenues », et dont l'auteur aura (peut-être) souvenir. Il ajoute que, dans le contexte de la presse, « anonyme, l'opération de sélection disparaît comme choix individuel et acquiert l'évidence de la chose publiée[251] ». Invisible – dans la fabrique de l'archive –, l'« archive fantôme » des images qui, pour de multiples raisons, ont été laissées de côté, ne doit pas pour autant à son tour oblitérer le reste de ce qui s'y trouve, de ce qui est resté.

[249] Voir, par exemple, les négatifs 6 x 6 issus de l'archive de Cameraphoto, qui sont, eux, sélectionnés et isolés les uns des autres, les bandes découpées, et les négatifs jugés non utilisables, écartés d'office.

[250] C'est un des aspects de cette acquisition massive, qui peut se dégager de l'observance des critères motivés par une nécessité de place, et redéfinit ce que l'on peut garder – maintenant que l'espace mis à disposition semble lui-même « indéfini ». Cette propension à la rétention, à la volonté de tout conserver (par ailleurs férocement analysée par Michel Melot, qui considère l'archive comme une « substance hallucinogène » – voir « Des archives considérées comme une substance hallucinogène », *Traverses* n° 36 : « L'Archive », janvier 1986, p. 14-19) se voit relayer par des outils nouveaux, qui semblent encourager la paresse du tri, reporté, ajourné à des temps ultérieurs : c'est cette nouvelle donne que pointe Richard Cox, en citant David Gracy et la comparaison qu'il propose en 1975 : l'archive n'est pas un « aspirateur » qui pourrait tout conserver, et devrait, éventuellement, tout pouvoir restituer. La question du stockage, de l'enregistrement, de la sauvegarde devient celle de la place (cette fois-ci entendue comme la valeur que l'on donne) accordée au document, et des enjeux imposés par une sélection et un jugement qui doivent être repensés. Voir Richard J. Cox, « Appraisal and future of archives in digital area », *in* Jennie Hill dir., *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader,* Londres, Facet Publishing, 2011, p. 220.

[251] André Gunthert, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité.

De photothèque d'un propriétaire unique, l'archive se mue, dans son utilisation courante, en *record management* et, sur le site Internet, en *open data* ; l'accroissement des données (toujours plus nombreuses, grâce aux prises de vue numériques, qui permettent sans coût supplémentaire de multiplier et de stocker les images) provoque une précipitation des temps, un battement entre les étapes qui n'est plus le même, devenu rapide voire instantané, ou qui n'est même plus possible ; rendre les « données » immédiatement exploitables implique d'entrer sur ordinateur les acquisitions par lots[252] ; (les photographies, pour un même sujet, sont accumulées, importées par dizaines ou par centaines, en une seule fois) ; l'*editing* se fait non plus « définitivement » et dans un temps second, mais « à chaud » (en supprimant, au besoin, sur le lieu même de la prise de vue, les photos jugées sur le moment ratées), ou dès l'archivage, qui est lui-même une étape devenue quasi contemporaine de la prise de vue (la prise de vue étant, elle-même, comme on pourra le voir plus loin, une forme d'archive instantanée). L'archive devient alors un lieu gigantesque et indéterminé de stockage ; elle ne comprend plus de parties distinctes présentant des œuvres achevées, et le brouillard (ou le brouillon) de l'œuvre, mais une hiérarchie à géométrie variable, changeant au gré des utilisations.

L'étape de la numérisation est donc à comprendre comme un nouveau travail de sélection, un travail de révision, de « remontage des temps », pour emprunter cette expression à Georges Didi-Huberman. Cette sélection n'est qu'un regard porté (à un moment donné) sur l'archive en cours, par son propre producteur. La préservation de l'archive n'est donc que partielle. Mais ce « passage » par un tamis (qui n'est autre, à en juger par l'étroite solidarité étymologique des termes, que l'opération d'un jugement[253]) fait de l'archive en métamorphose le lieu et l'objet d'une appréciation critique, elle-même sujette à évolution. Les phases de sélection supplémentaire, en imposant des choix (iconographiques, économiques, matériels), eux-mêmes dictés par une forme de nécessité absolue (des ressources financières limitées), en reformant l'archive, la font osciller, dans son fonctionnement, dans son utilisation (non moins que dans sa réception, dans son appréciation), entre la collection et la banque d'images, entre l'intensité d'une sélection et le caractère extensif d'une production contemporaine : l'on pourrait se demander, une fois toutes deux présentes en ligne (l'une amenant, avec elle, l'autre :

[252] Voir les Actes du colloque international « Quand l'archivage devient électronique », Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, 5 et 6 février 2013. En ligne :
<http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/documents/10157/11361/Acte+du+colloque+Archives+%C3%A9lectronique+2013/c65904c8-8f10-46e8-8341-d7d11faa9aa5> (consulté le 17 avril 2017).

[253] Le verbe grec *krinein* signifie « passer au crible, trier, séparer, juger ». L'archive ne serait-elle que le lieu d'une « crise » aussi manifeste que silencieuse, interminablement suspendue, et à résoudre incessamment ?...

chacune amenant son cortège d'images), ce que l'archive « fait » à la photographie, et ce que la photographie « fait » à l'archive.

Quels enrichissements, et quelles formes aussi de banalisation engendrent ces nouveaux dispositifs de visibilité ? La transposition au format numérique des photographies, ou la présentation des données « nativement numériques » des fichiers-images permet-elle de conférer une valeur ajoutée à l'archive, ou bien la présentation en ligne de ces dernières ne ferait-elle pas de ces possibles documents, réévalués, et possiblement dévalués, des « objets en moins[254] » ?

- Disques durs contenant une partie de l'Archivio Graziano Arici, classée par ensembles : « My Little Archive », « Mostre » (expositions), « H1 », Arles, 2016.

L'archive photographique « courante » fonctionne, *a minima*, comme un réservoir[255] d'images, soumis à une nécessité permanente de réactualisation, à un constant rebrassage des données déposées : mais peut-elle, pour autant, se trouver résumée à cela ? Si l'image d'une archive comme « gisement du passé » est, précisément, dynamisée, dynamitée, mise en mouvement, le « réservoir » d'images n'en serait-il pas la reconduction, éclats d'un gisement

[254] Pour reprendre ici l'expression de Michelangelo Pistoletto, définissant ainsi les objets « che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata ». (« qui portent en eux une expérience perceptive résolument tournée vers l'extérieur »). Voir *Gli oggetti in meno,* « Intervista con Germano Celant », catalogue d'exposition, *Michelangelo Pistoletto,* Milan, Einaudi, 1966, p. 31.

[255] C'est ainsi que peut être comprise l'actualité, ou l'usage contemporain, des archives photographiques, selon Francesco Zanot qui constate (dans sa courte présentation d'un séminaire organisé avec Claudio Marra en novembre 2016 au musée d'art contemporain MAXXI de Rome) que : « L'archive est devenue un réservoir fondamental pour le développement d'œuvres qui se basent sur des images préexistantes : prélevées, recontextualisées, et, souvent, manipulées. Le résultat, c'est une écologie des images, qui permet un détachement total de la photographie vis-à-vis de la réalité, et se traduit par des œuvres qui sont, le plus souvent, des installations. » (« L'archivio è diventato un fondamentale serbatoio per lo sviluppo di opere fondate su immagini preesistenti : prelevate, ricontestualizzate e, spesso, manipolate. Il risultato è un'ecologia delle immagini, che procura il distacco definitivo della fotografia dalla realtà e conduce a opere di natura prevalentemente installativa. ») En ligne : <http://www.fondazionemaxxi.it/events/gli-anni-duemila-post-fotografia-dallarchivio-allinstallazione-con-francesco-zanot> (consulté le 30 octobre 2016)

simplement remonté à la surface ? Mais, contrairement à la vision de l'archive et de l'archiviste par Hilary Jenkinson (pour lequel le tableau est sans appel, l'archiviste n'étant qu'un « gardien passif de choses mortes[256] »), l'on pourrait observer que l'archive est maintenant d'abord pensée sur le modèle centrifuge de la dispersion, de la propagation – de la dissémination –, tandis que la figure de l'archiviste se voit, quant à elle, à nouveau créditer d'une vision positive : elle devient, surgie d'entre les limbes poussiéreux, une forme opérante de modèle[257], inconscient ou non. Entre ces phénomènes de revitalisation et de réanimation, il s'agit de comprendre quels phénomènes d'« accommodation » et de reconnaissance, ou de projection, sont en jeu. Quelles nouvelles figures, quels nouveaux paradigmes sont créés ?

L'archive photographique dans sa forme numérique, si elle favorise assurément une meilleure diffusion de son contenu, ou du moins le conforte en visibilité, et offre les possibilités d'un partage et d'une valorisation futurs, accompagne-t-elle également une pensée des images qui pourrait se traduire sous forme de flux et de réseaux, plutôt qu'en carton et en papier ? Que provoque son ouverture ? Si sa transcription et son passage sous une forme numérique autorisent la « gestion de l'infini[258] » et son spectacle, c'est peut-être au prix du désintérêt relatif accordé à son contenu, pris dans l'indistinction grandissante des propositions. Du fonds photographique à la banque d'images, comme le relève Estelle Blaschke[259], le glissement est subtil, et l'absorption et l'assimilation proches.

---

[256] Nicole Convery, « Information management, records management, knowledge management : the place of archives in a digital age », *in* Jennie Hill dir., *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*, Londres, Facet Publishing, 2011, p. 198 : « the Jenkinsonian view of archivists as passive custodians of dead records ».

[257] Ainsi que le relève Kenneth Goldsmith, qui préfère remplacer le terme « collectionneur » par celui, plus gratifiant (et parfois plus adéquat ?), d'« archiviste »: « The act of acquisition on a massive scale – which is what we all do in the digital age – and the management of that information has turned us all into unwitting archivists. Archiving is the new folk art. » (« Le recours massif au téléchargement – ce que nous pratiquons tous, à l'heure du numérique – et le traitement de ces informations ont fait de nous tous des archivistes involontaires. Archiver, c'est le nouvel art populaire. ») Conversation et enregistrement webradiophoniques, ràdio web macba, musée MACB de Barcelone, en 2002 : « Kenneth Goldsmith. Escenes eliminades ». Voir la transcription de l'entretien avec Kenneth Goldsmith. En ligne :
<http://rwm.macba.cat/uploads/20120425/memorabilia_kenneth_goldsmith_conversation_eng.pdf)>
(consulté le 13 mars 2017). Mais c'est ce que relevait déjà, au début des années quatre-vingt-dix, Krzysztof Pomian : « Tous, même sans le savoir, nous sommes des archivistes. Archivistes amateurs mais archivistes quand même. » (« Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 221). Sophie Cœuré prend pour point de départ de son analyse le même constat : d'évidence, « le champ des producteurs d'archives est devenu considérable ». Voir *Les Archives, op. cit.,* p. 6. Il sera question plus en détail de cette « mode » et de ce topos artistique contemporain : l'archivage photographique, dans la seconde partie de cette étude.

[258] Laurent Gervereau*, Vous avez dit musées ?,* Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 28 : « Accumulation monomaniaque et disneylandisation ».

[259] Estelle Blaschke, « Du fonds photographique à la banque d'images », *Études photographiques,* n° 24, novembre 2009. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/2828> Voir également sa thèse de doctorat en Histoire et civilisations, intitulée « Photography and the Commodification of Images : From the Bettman Archives to Corbis [ca. 1924 – 2010] » (« La photographie et l'industrialisation des images : du Fonds Bettman à Corbis [ca. 1924-2010] »), sous la direction d'André Gunthert et de Michel Poivert, EHESS, 2011. En ligne : <https://issuu.com/lhivic/docs/blaschke>

De plus, la bascule de l'archive dans sa représentation (dans la stricte mesure où le site Internet qui la supporte pourrait être considéré comme sa vitrine, ou sa recension lacunaire) entraîne la redéfinition du statut des photographies qu'elle présente – comme si la disponibilité, la figuration immédiate amenaient, avec elles, l'évanouissement (ou plutôt l'abolition) de toutes normes et définitions établies, au profit d'une relation immédiate et de la prévalence d'une forme de relativité. La mise en ligne de l'archive signe, ainsi, le déplacement de son centre de gravité, et pose à nouveaux frais la question de son auteur effectif : est-il toujours l'unique génie des lieux ?...

e. Diffusions : stockage des données et site Internet

En 1998, une première version du site Internet de l'Archivio Graziano Arici apparaît. Elle est à la fois l'archive présentée dans sa version réduite et sa « vitrine[260] », mêlant une grande partie des productions contemporaines (les reportages, les portraits, etc.) et utilitaires de Graziano Arici et un versant « patrimonial », qui donne un aperçu des fonds récemment numérisés. La ligne de partage, comme on a tenté de le montrer, ne peut cependant pas être aussi aisément définie. Elle n'existe d'ailleurs pas, dans cette première version[261]. Le mélange même des genres, des époques et des auteurs au sein d'un site unique, censément consacré à la production d'un seul photographe, contribue à la possible confusion des provenances diverses, de multiples auteurs[262] ayant participé à la formation de l'archive.

[260] Entretien non retranscrit du 27 mars 2017.

[261] Il ne reste (ironie du sort) pas d'archive de la première version du site. Les seuls renseignements à son propos sont ceux communiqués par Graziano Arici.

[262] Les cessions, les achats, la provenance des archives restent ainsi relativement confidentiels. Certains des auteurs (Mark E. Smith, par exemple) ne souhaitent pas voir apparaître leur nom sur le site de l'Archivio Graziano Arici. Les photographies non réalisées par Graziano Arici sont légendées (ligne *didascalia*), sur le site Internet, par des sigles ou des acronymes : « MAS », « MES », « Astga », etc. La différence entre les photographies produites par Graziano et celles qu'il a acquises se signale par l'intitulé du copyright qui figure lui aussi en légende : pour les premières, « ©Graziano Arici », et, pour les secondes, « ©Archivio Graziano Arici ». Dans le second cas de figure, l'indication de l'auteur est évacuée, s'y substitue une provenance : l'appartenance à une archive. Une estampille, qui vaut presque comme une griffe, une marque, remplace un nom, et vaut aussi comme signe (très discret) de différence et de point de ralliement. Cette discrétion même peut porter à confusion, tant les deux indications sont proches, à un substantif près. Il y aurait peut-être deux manières de voir cette presque coïncidence (ou ce léger départ) entre l'indication du nom de l'auteur et le nom de l'archive ; ou bien le nom même de l'archive peut subsumer (pour qui devine la différence, la divergence que marquent les deux « façons ») celui de l'auteur, qui, recouvert, devient une des modalités possibles de l'archive ; ou bien le nom de l'auteur annexe l'archive, laquelle, en reprenant le nom propre comme intitulé, permet à l'auteur, en creux, de représenter (se présenter pour) les autres auteurs. Comme le relève Allan Sekula, « une troisième manière d'envisager la position de l'auteur réside dans la détermination indexicale de l'archive, où celui qui décide de la forme d'un corpus n'est pas nécessairement producteur des images ou leur propriétaire, tout en étant susceptible de revendiquer une autorité sur elles ». Voir *Écrits sur la photographie, op. cit.,* p. 32.

Le site Internet du photographe serait, entre le stock organisé et l'archive privée révélée au grand public, une solution de promotion idéale. Il ne constitue pas, en revanche, un « objet idéal », et ne représente, pour le photographe (qui en commande la réalisation, en définit l'architecture, assure une partie de sa maintenance, et veille à sa mise à jour), qu'une visibilité assurée par un outil. Cette visibilité nouvelle, qui autorise les potentiels utilisateurs de l'Archivio Graziano Arici à consulter l'archive à distance – mais non pas, sauf obtention d'un code d'accès, à en télécharger les contenus[263] –, assure à l'archive une publicité, un partage jusque-là inédits. Le site Internet est aussi une vision en résumé des productions de l'auteur (répertoriées, comme le faisaient les catalogues papier des débuts des années 1990, en une variété de thèmes et de sous-parties : « Venise », déclinée en « Pollution à Venise », etc., « Personnages », déclinés en « Artistes », etc., et ainsi de suite), et peut faire office de lieu d'entrepôt (de fonds numérisés mais de manière fragmentaire), et, le cas échéant, servir de boutique au studio photographique externalisé : « My Little Archive », comme le photographe la surnomme affectueusement, est une représentante polyvalente. La vente des tirages est possible en ligne – il s'agit toujours d'avoir à l'esprit que cette archive est d'abord celle, courante, d'un photographe qui vit de ses commandes et des ventes de reportages ; son site rassemble ses réalisations, les thésaurise, les dispose en vue d'une possible fructification. Internet est le nouveau lieu de diffusion de sa production, où des acheteurs peuvent se servir de (ou, même : « dans ») l'archive, pour passer commande. Le rapport à l'archive photographique change, pour l'« archiviste » comme pour son public, dans l'élision de l'intermédiaire (agence, collectif, secrétaire) qui transforme l'ensemble présenté en base de données, entre *stock shot*[264] et *found footage,* en vaste plate-forme.

La gestion et la présentation du site Internet reflètent, accusent le fonctionnement de l'Archivio Graziano Arici, qui devient une « petite » agence photographique, sur le modèle qu'a pu constituer celle de Grazia Neri.

[263] Les photographies présentées sur le site sont protégées par un filigrane (un *watermark*), une signature permanente insérée dans l'image, qui assure l'auteur contre l'appropriation illégale de ses images : le *watermark* forme une entrave à leur récupération sauvage et à leur utilisation abusive.

[264] Voir Patrice Marcilloux, *Les ego-archives : traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 51.

L'archive (entendue comme une nouvelle agence, parallèle à celles participant au marché mondial des images), mise en réseau, consultable, utilisable, réunit en effet, à l'instar de l'ancienne agence milanaise, plusieurs photographes, plusieurs thématiques et des fonds de grande ampleur. Grazia Neri, dans ses souvenirs, relève ainsi que :

> [...] aux tout débuts de l'agence, c'est grâce à l'un de nos premiers collaborateurs, le photographe américain d'écrivains Jerry Bauer, qu'a été inaugurée une section de documentation consacrée aux écrivains italiens et internationaux. Jerry, qui vivait entre New York et Rome, était une mine ; puis vinrent à sa suite Leonardo Cendamo, Basso Cannarsa, Marcello Mencarini, Vincenzo Cottinelli, Graziano Arici, Grazia Ippolito, Fulvia Farassino, Mark E. Smith, Chris Warde-Jones et d'autres encore. Notre archive d'écrivains était peut-être bien unique au monde, tant en quantité qu'en qualité[265].

L'Archivio Graziano Arici, une fois désolidarisé de l'agence-mère, semble poursuivre à lui seul la politique et la visée que développait l'agence ; cette singularité plurielle, cette poursuite de « la quantité et la qualité » (Graziano Arici va même jusqu'à affirmer « qu'à un certain moment la quantité [d'unités d'intérêt] devient qualité »), est retrouvée dans les développements de l'archive mise en ligne, relevant le défi de la concurrence.

Selon l'affirmation légèrement provocatrice d'Ando Gilardi, « les galeries numériques sont les vrais musées de la photographie[266] » ; dans la mesure où l'Archivio Graziano Arici se présente, dans sa version abrégée qu'est le site (sorte de *Reader's digest* d'un ensemble qui ne peut être vu et supervisé que par son producteur[267]), décliné en presque deux cent mille photographies, toutes époques, tous sujets et tous auteurs confondus, on peut voir ce lieu de monstration, certes, comme une forme utile, un format utilitaire, mais débordant de loin un simple « passage en revue » de morceaux de bravoure[268], pour aller, dans sa recherche d'une certaine qualité et d'une grande quantité vers une « archi[ve]tecture[269] », une construction

---

[265] Grazia Neri, *La mia fotografia, op. cit.,* p. 22 : « Agli inizi dell'agenzia, attraverso uno dei primi collaboratori, il fotografo americano di scrittori Jerry Bauer, venne inaugurata una sezione di documentazione di scrittori italiani e internazionali. Jerry, che viveva tra New York e Roma, fu una miniera ; a seguire arrivarono Leonardo Cendamo, Basso Cannarsa, Marcello Mencarini, Vincenzo Cottinelli, Graziano Arici, Grazia Ippolito, Fulvia Farassino, Mark E. Smith, Chris Warde-Jones e altri ancora. Il nostro archivio di scrittori era forse unico al mondo per quantità e qualità. »

[266] Ando Gilardi, *La stupidità fotografica,* Milan, Johan & Levi Editore, 2013, p. 50 : « le gallerie digitali sono i veri musei della fotografia ».

[267] Même si Graziano Arici note qu'il fait lui-même, bien souvent, des redécouvertes en explorant la base de données numérique de son archive, et en voyant des photographies dont il n'avait même plus souvenir...

[268] Graziano Arici répondant à la question du choix réalisé des photographies sélectionnées pour figurer sur son site Internet (soit près de cent dix mille photographies sur le million et demi que regroupe l'Archivio Graziano Arici, en comprenant les photographies numériques) indique qu'il a essentiellement « choisi des photos qui plaisent et ont un sens (Hemingway, la Cardinale, la Callas, etc.) », sélectionnées parmi les « [s]iennes », en diminuant le nombre de propositions sur chaque personnage photographié, et déclare ne donner à voir à chaque fois qu'un échantillon des reportages. Il précise également que, parmi ses premiers travaux en argentique noir et blanc, beaucoup n'ont pas pu être scannés, faute d'appareils pouvant scanner des négatifs moyen format durant les premières campagnes de numérisation (entretien non retranscrit du 27 mars 2017).

[269] Wolfgang Ernst, *Stirring in the archives, op. cit.,* p. 13.

spécifique, une tentative de mise en ordre de son contenu, lesquelles passeraient, précisément, par la possibilité d'une consultation, d'une nouvelle médiatisation : par d'autres regards portés.

Dans cette première forme d'externalisation, de dépaysement, de « déterritorialisation » de l'archive, et dans cette pratique minimale d'articulation, ses deux versants n'étaient pas clairement distingués. Travaux personnels et travaux de commande se retrouvaient mêlés ; Graziano Arici signale[270] que cette première version du site (remplacée en 2012 par une seconde, « amendée ») n'établissait pas de séparation entre ces deux types de travaux – comme si ce premier essai d'une tribune visuelle laissait provisoirement de côté, au profit de la variété et du nombre, cette question d'une dualité qui semble pourtant travailler l'ensemble de la production photographique de Graziano Arici.

Cette présentation retardée des travaux personnels, confondus avec le reste de la production de l'archive courante, elle-même mêlée à l'ensemble de l'Archivio, n'est peut-être pas tant le signe, de la part du photographe, d'un intérêt moindre porté à ses « travaux personnels », ni même d'une attitude hésitante ou timorée, que d'une conception évolutive de la présentation de ses réalisations, vérifiée *in situ*, si l'on ose dire, sur l'aspect même de son archive-Internet. Comparer un site Internet désormais absent et la version, présente, qui lui a succédé, est un exercice impossible. Il semble cependant que la différence, indiquée par l'auteur lui-même[271], qui porte sur le fait de « démarquer », de signaler ou non son travail par lui considéré comme « personnel », d'une version à l'autre, signe, assurément, l'évolution d'une pratique, et d'une conscience, vers la revendication d'un art « autographe[272] », mais signale aussi la progression de la pensée de l'archive chez l'archiviste même.

En effet, dans la première version, tous les travaux, de reportages « libres », de commande, et les réalisations « personnelles » sont mis ensemble, comme si l'archive proposée à consultation formait le lieu d'une réflexion en cours, non aboutie, prise dans une indistinction provisoire, une fermentation, un travail poursuivi. Dans la seconde version, qui propose un nombre plus grand encore de photographies, le partage est décidé, la distinction est marquée entre ce qui est de l'ordre de l'« archive » et du « travail personnel ». Plus encore que deux conceptions séparées du travail personnel et du travail de commande, c'est la distinction du photographe et de l'archiviste qui devient peut-être plus affirmée ; c'est aussi le « sens de l'archive » qui semble subir un changement, d'une version à l'autre. Dans la première, l'archive est tout entière une et mêlée ; dans la seconde version, datant de 2011, une séparation apparaît. D'un côté, une section intitulée « My archive » et, de l'autre, une intitulée « My personal

[270] Entretien non retranscrit du 27 mars 2017.
[271] Entretien non retranscrit du 27 mars 2017.
[272] Pour reprendre ici la distinction faite par Nelson Goodman entre un art « allographe » et un art « autographe ». Voir *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

work » semblent se répondre tout autant que s'opposer, comme si l'archive (qui est devenue l'une des deux branches de l'alternative offerte au visiteur du site) appartenait désormais au passé, reléguée et archivée à son tour. Cette forme, ressurgie, de dichotomie affirmée serait-elle l'illustration d'un « passage » que fraie le photographe, à la fin des années 2000 et au début des années 2010 ?

Peu après la crise qui touche le photojournalisme, et voit la fermeture de nombreuses agences photographiques (au premier rang desquelles Grazia Neri, en 2009), et alors que le nombre de ses commandes diminue fortement (la Fenice, le Consorzio Venezia Nuova ne font plus appel à lui, après les années 2003 et 2011), Graziano Arici, après avoir reconnu les limites[273] de l'exercice de son travail tel qu'il l'avait pu librement mener auparavant, décide, en l'espace d'un an, de quitter Venise et de s'installer définitivement en France, à Arles. Par la remise en question de son statut, de sa position (qui était, tant bien que mal, assurée à Venise, où il était reconnu comme le « photographe des artistes[274] »), c'est aussi le sens, ou l'orientation donnée à l'archive qui semble aussi changer. Le transfert d'un pays à l'autre, pour le photographe, est le point d'aboutissement et la conséquence logique d'une remise en question provoquée par un contexte devenu hostile, et une époque difficile. L'archive se poserait-elle en rivale du travail personnel ? Tout se passe comme si ces voies parallèles, se révélant finalement au regard public, ne s'affirmaient qu'avec délai, comme si ce développement ne s'achevait que dans ce retard pris, et comme si la reconnaissance (d'un travail divisé, pris entre un projet, des réalisations, et des aspirations, entre l'archive et l'œuvre à venir) ne pouvait passer que par la découverte, tardive, d'une (nouvelle) archive faite d'œuvres photographiques, tenue à l'ombre de l'autre.

Graziano Arici note, dans un entretien, à propos de ces photographies non rendues publiques auparavant : « C'était un chemin parallèle, mais que, pour des raisons personnelles, je n'ai jamais montré[275] », et ajoute : « J'ai depuis toujours mené ce travail de portraits

[273] Il raconte souvent, dans des entretiens, ce qui a été pour lui l'élément à la fois révélateur (de la manière dont il était perçu à Venise) et déclencheur (de sa décision de quitter la ville) : une exposition, manquée de peu, dans une galerie de photographie. Ce qui aurait été la première exposition de ses travaux personnels, à Venise, n'a jamais eu lieu. La galeriste, au moment d'établir avec le photographe l'accrochage des pièces à exposer, aurait eu un moment d'hésitation, en faisant la réflexion que, même si cette nouvelle production lui plaisait, le photographe était « connu pour ses portraits » : cette tradition, et la notoriété du personnage, empêchaient, par conséquent, de montrer toute autre sorte de création. Face à ce raisonnement, Graziano Arici décide d'échapper à cette image imposée (!), et d'aller développer dans un contexte jugé par lui plus favorable les autres aspects de son travail. Voir Monica Cillario, « Graziano Arici e la sua fuga da Venezia », art. cité.

[274] Voir notamment Italo Zannier, « La fotografia a Venezia nel '900 », *in* Nicò Stringa dir., *Venezia 900 da Boccioni a Vedova,* Venise, Marsilio Editore, 2006, p. 300-309.

[275] Voir l'entretien réalisé par Monica Cillario (journaliste, photographe et membre de l'agence Rosebud 2 depuis 2015), « Graziano Arici e la sua fuga da Venezia », art. cité, dans lequel Graziano Arici déclare : « Io ho sempre avuto il mio lavoro legato ai ritratti, che è quello che, diciamo così, mi dava il pane ; poi però ho portato avanti parallelamente un lavoro personale, mio, che non ho mai fatto vedere a nessuno. »

d'artistes, qui est celui, disons, qui me permettait de manger ; mais j'ai aussi réalisé de manière parallèle un travail personnel, à moi, que je n'ai jamais montré à personne[276] » ; la sorte de concurrence entre les deux réalisations du photographe semble s'effacer, vers les années 2010, lorsque les travaux personnels prennent, doublement, consistance. « La photographie est un outil idéal pour travailler la limite entre l'art et ce qui n'en est pas[277] », note Allan Sekula ; l'archive serait le lieu-laboratoire de cette mise à l'épreuve.

Le passage au numérique informe ainsi l'archive en cours de constitution ; il permet de poursuivre et d'affiner un travail de catalogage et d'indexation (et sa mise en ligne, sa consultation partagée), et, lors de la prise de vue, puis dans la mise en archive des photographies, il autorise une rapidité inédite. Il est, plus encore qu'un changement d'outil, de moyen ou de méthode, l'occasion d'une refonte et d'une appréhension nouvelle du concept même d'archive et de document[278], lesquels peuvent se trouver, dans leurs fonctions ou, même, leurs utilités et leurs usages, remis en question. Comme le relève Tiziana Serena[279], le concept de « seuil archivistique » forgé par Luciana Duranti[280] pour définir l'archive comme instance de fabrication et d'authentification du document est à redéfinir ; l'on pourrait même dire qu'il est déplacé vers un portail... numérique, dans la mesure où « la communication du document à travers un réseau[281] » change la donne[282], en désintégrant partiellement ce que l'on pouvait nommer auparavant « archive », le lieu de cautionnement de la pièce archivée. Ainsi que l'écrit encore une fois Jacques Derrida : « On ne vit plus de la même façon ce qui ne s'archive plus de la même façon[283]. » L'archive se dissémine, s'exporte, devient même vitrine auto-promotionnelle, l'archiviste prenant la mesure d'un nouveau marché, et se saisissant des

[276] *Ibid.* : « Era una strada parallela che però, per motivi miei, non avevo mai fatto vedere. »
[277] Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.,* p. 29.
[278] Voir Bertrand Müller, « Archives, documents, données : problèmes et définitions », art. cité, p. 37 : « La dématérialisation a, en effet, fait éclater la définition du document comme association d'un contenu et d'un support. »
[279] Tiziana Serena, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », art. cité, p. 113.
[280] Voir Luciana Duranti, « Archives as a Place » [*Archives and Manuscripts*, n° 24, novembre 1996, p. 242-255], *Archives & Social Studies : A Journal of Interdisciplinary Research,* vol. 1, n°0, mars 2007, p. 448 : « *archii limes* or "archival threshold"».
[281] Tiziana Serena, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », art. cité, p. 113.
[282] En basculant dans une ère « post-custodiale », ainsi que le souligne, avec d'autres, Tiziana Serena (« L'archivio fotografico : possibilità derive potere », art. cité, p. 117). Voir également Luciana Duranti, « Archives as a Place », art. cité, p. 446, qui cite Terry Cook (« Electronic Records, Paper Minds : The Revolution in information managment and archives in the post-custodial and post-modernist era », *Archives and manuscripts,* vol. 22, n° 2, novembre 1994, p. 314) : « We will have virtual archives without walls. Without such a broad postcustodial reorientation of our activities, our sponsoring institutions will surely loose thier legal accountability in a court of law, or morally in the court of the people, and society will lost its sense of the past, its very collective memory and culture. » (« Nous aurons des archives virtuelles, sans murs. Sans une réorientation majeure, *postcustodiale*, de nos activités, nos institutions perdront leur crédibilité par rapport à la justice, ou perdront la face vis-à-vis du public, et la société perdra le sens de son passé, sa mémoire collective et sa culture. »)
[283] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 37.

moyens de communication à sa disposition (les réseaux sociaux, et les expositions réalisées à intervalles réguliers, par exemple, lui permettant d'assurer une présence, la survie médiatique de son travail et de son archive).

Un même mouvement, à échelle mondiale, s'observe avec l'adoption généralisée de l'image numérique (ou de la numérisation des anciens fonds photographiques) : ce passage entraîne une reconfiguration conséquente de la place et du rôle de l'archive dans les journaux et dans les services de presse, ainsi que le souligne Monica Di Barbero :

> [le passage au numérique constitue] un changement de la nature physique des photographies qui comporte des avantages évidents : il en permet la transmission en temps réel et à n'importe quel endroit de la planète ; il réduit l'espace physique alloué à la conservation des documents ; il diminue le problème de perte de qualité du contenu iconographique. Le passage [au numérique] a eu pour conséquence non négligeable de réduire le rôle et la pertinence de la présence de l'archive dans le travail du service de rédaction : il est devenu moins coûteux, en termes d'argent comme de temps, de faire une demande d'image à une agence à travers les databases commerciales en ligne, que de perdre du temps à cataloguer puis, au moment où l'on a besoin d'une image, aller rechercher tel fichier ; ce qui a pour effet d'éliminer aussi la nécessité d'avoir à faire des copies de sauvetage et de « rafraîchir » périodiquement les fichiers numériques et les supports qui les contiennent[284].

L'on voit dans cette description se profiler l'un des effets pervers majeurs de l'archivage numérique et ramifié, immédiatement disponible à l'achat de pièces à l'unité, qui tend à supplanter celui organisé autrefois par des agences locales. Le recours systématique à la disponibilité des images en ligne[285] (nouvelles archives « délocalisées » et d'apparence neutre) a pour corollaire actuel non seulement une uniformisation de l'offre générée par la concentration, et la constitution des (nouvelles) sources en monopoles (les empires Getty ou Corbis, rachetant les fonds existants et les agglomérant en vastes supermarchés de bases de données, dans un mouvement de privatisation, d'exclusivité faite, cela s'entend, d'exclusion : l'accès aux sources se monnaye toujours plus, sous couvert d'ouverture, d'immédiateté et d'exhaustivité), mais aussi – effet pervers – un appauvrissement de la demande, ainsi que le soulignent Uliano Lucas et Arturo Carlo Quintavalle. Les photographies, faites sur mesure pour

[284] Monica Di Barbora, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », art. cité, p. 30 : « Un mutamento nella natura fisica delle fotografie che mostra evidenti vantaggi : ne permette la trasmissione in tempo reale e da qualsiasi punto del pianeta ; riduce lo spazio fisico occupato dai documenti ; riduce i problemi di perdità di qualità del contenuto iconografico. Il passagio ai bites ha avuto anche la conseguenza da non poco di ridurre il ruolo e la rilevanza dell'archivio nel lavoro di redazione : è diventato meno dispendioso, sia in termini economici di tempo, chiedere una nuova immagine a un'agenzia tramite i database commerciali online che perdere tempo a catalogare e poi, al momento del bisogno, andare a ricercare un file immagine digitale ; eliminando di conseguenza anche la necessità di effettuare delle copie di back-up e di "rinfrescare" periodicamente i file digitali e i supporti su cui sono conservati. »

[285] C'est, comme le rappelle Uliano Lucas, un phénomène qui est connu en Italie sous le nom de « "deskizzazione" du travail du journaliste ». On pourrait tenter de traduire cet anglicisme par « dé-skil-lifition » (voire « skill-liquéfaction » !), c'est-à-dire l'action de retirer, de priver de son savoir-faire à celui qui était jusque-là le plus compétent pour l'exercer : disqualification. Voir Uliano Lucas, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, *op. cit.,* p. 505.

correspondre à des situations génériques, et être choisies d'après description, sont pré-sélectionnées à l'aveuglette : ainsi,

> [...] la constitution de banques de données numériques favorise un usage des images lié à leur dimension iconique, qui facilite la diffusion et la prévalence d'images-symboles. Insérées dans une énorme base de données, choisies par le biais d'une recherche par « mots-clefs » qui encourage la sélection par catégories abstraites, les photographies voient leur lien avec l'archive et le reportage d'origine se desserrer, elles sont de plus en plus détachées du contexte qui les a produites, elles perdent la richesse de significations qui en découlait et risquent de ne plus composer qu'une « marmelade de mémoire » faite d'images à l'impact fort, mais désormais sémantiquement pauvre, où la puissance d'imagination d'un cliché peut facilement être détournée en direction d'autres significations et pour d'autres fins. C'est un système qui s'avère s'accorder parfaitement avec les besoins d'une presse qui, pour choisir des images à publier, ne part jamais des reportages et des récits photographiques disponibles, mais recherche les images en fonction de ce qu'elle prévoit d'illustrer et de communiquer[286].

Également, conséquence en cascade, tout aussi grave dans un futur proche (prenons le risque modéré d'une vision quelque peu caricaturale) : la disparition progressive du « métier », si ce n'est du rôle et de la vision, de photographe-auteur au profit de l'apparition d'éditeurs recyclant des photographies, ou de preneurs d'images recrutés par de grandes agences de (re)traitement des images[287]. André Gunthert note que « l'évaporation [du revenu des photographes] est dans l'indexabilité[288] » qui permet un marché où les informations sont détachées et isolées de leurs supports premiers, et traitées indépendamment : l'historien relève que « si l'on admet que si ce qui a de la valeur n'est pas la photo, mais l'information qui lui est associée, on comprend que la première cause de l'évaporation a été la pression concurrentielle sur les coûts de gestion de cette information[289] ». Mais, d'autre part, André Gunthert renchérit en relevant que

---

[286] *Ibid.,* p. 512 : « [...] del resto anche la costituzione delle banche dati digitali favorisce un uso delle immagini legato alla loro dimensione iconica, agevola il diffondersi e l'imporsi di immagini simbolo. Inserite in un enorme database, scelte attraverso una ricerca per « parole chiave » che incoraggia la selezione per categorie astratte, le fotografie allentano il loro legame con l'archivio e il servizio originario di appartenenza, vengono sempre più sganciate dal contesto che le ha prodotte, perdono la richezza di significati che da questo contesto derivava e rischiano di comporre una « marmellata della memoria » fatta di immagini di forte impatto, ma semanticamente ormai povere, in cui la potenza immaginativa dello scatto può facilmente essere piegata a nuovi significati e nuovi funzioni. Un sistema che risulta accordarsi perfettamente con le necessità di una stampa che nella scelta delle immagini da pubblicare non parte mai dalle notizie e dai racconti fotografici a disposizione, ma cerca le immagini in base a quanto ha già in mente da illustrare e communicare ».

[287] Uliano Lucas va plus loin que ce simple constat, en relevant que l'on assiste à présent à une « internationalisation de l'information, avec des photographes qui s'insèrent et travaillent dans un circuit global, en abordant des sujets susceptibles d'intéresser un lectorat d'horizons divers » : les changements de production de l'information modifient aussi sa nature et son contenu. Voir *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia, op. cit.,* p. 508 : « Si tende sempre di più a una internazionalizzazione della notizia, con i fotografi che si inseriscono e si muovono in un circuito globale e trattano temi che possano interessare lettori di diverse aree geografiche. »

[288] André Gunthert, *L'image partagée, la photographie numérique*, Paris, Textuel, « L'écriture photographique », 2015, p. 73.

[289] *Ibid.,* p. 74.

l'information qui est, elle, directement liée à la photographie et à ses conditions de fabrication (source, auteur, légende...) ne cesse de subir une forme de dévaluation :

> L'absence d'indication de source est moins un défaut d'attribution que la trace d'une réception spécifique. Deux logiques s'affrontent. La logique patrimoniale qui détermine la préservation des informations d'origine est constitutive du fonctionnement d'un marché de l'art, où la valeur des biens est déterminée par la maîtrise d'un savoir historique par des acteurs experts. Dans la logique industrielle, qui tend à réduire les obstacles à la circulation, l'indication généalogique n'est que rarement un élément de la valorisation du produit. La dynamique qui conduit à l'effacement auctorial est également celle qui favorise la remédiation des contenus, et leur confère le statut de stéréotypes culturels. Telle est bien la situation décrite par Gould, qui souligne son autorité normative[290].

Pour Graziano Arici, le passage progressif au numérique redéfinit également les supports de l'archive, et la place qui leur est accordée ; si la chambre noire est bientôt désertée par le photographe (à la fin des années 1990) et reconvertie, annexée au reste de l'habitation du photographe, les boîtes et les dossiers de négatifs et de planches-contacts font place à un matériel informatique fréquemment renouvelé. La (relative) dématérialisation des images, devenues fichiers, n'est pas pour autant un gage de survie dépassant les supports à présent dits « anciens[291] ». Les photographies, au fur et à mesure de la réalisation des reportages, sont déchargées des cartes mémoires et triées, rapidement retravaillées, si besoin, sur divers logiciels de traitement d'image (Lightroom, Bridge, Photoshop), et provisoirement classées dans des dossiers re-nommés. Plusieurs fois par an, le photographe procède à leur versement définitif dans son archive numérique, en renseignant les divers champs des métadonnées des photographies (au moyen de mots-clefs, et, le cas échéant, de l'attribution d'un titre : la légende, une fois créée, devient ainsi solidaire du fichier), qui sont ensuite importées par lots dans l'archive.

Il est à noter une manière de procéder qui singularise la méthode « par provision » de Graziano Arici des autres pratiques communément adoptées par les photographes pour la gestion de leurs images numériques : là où ces derniers ne conservent, généralement, que les photographies jugées les meilleures, les plus « utiles », en procédant à un tri « à chaud », juste après la prise de vue, ou même pendant, Graziano Arici suspend son jugement et choisit de garder l'intégralité des séquences (en se bornant à éliminer les prises de vues ratées : flou, surexposition, etc.) : il travaille, ainsi qu'il le remarque lui-même, selon ses habitudes argentiques, et considère ses lots de fichiers images comme des planches-contacts dans

[290] André Gunthert, « Pour une analyse narrative des images sociales », blog « L'image sociale », 9 juin 2017. En ligne : <http://imagesociale.fr/4573> (consulté le 10 juillet 2017).

[291] Comme le note dès 2001 Italo Zannier, en introduction à son ouvrage consacré à l'archive photographique : « la fotografia sta ormai diventando archeologia, nell'odierno passaggio epocale dalla fotochimica alla fotoelettronica » : « la photographie devient à présent objet d'archéologie, dans ce changement d'époque, qui voit le passage de la photochimie à la photo-électronique. » Voir Italo Zannier, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. X.

lequelles pouvoir revenir puiser, le moment venu, sans décider dans l'instant de ce qui est à retenir et de ce qui est définitivement à exclure. Il se ménage ainsi la possibilité de revenir, comme sur une planche-contact d'un travail réalisé, des années après, et de pouvoir voir à nouveau le fichier, brut, tel qu'il a été produit. Le passage au numérique modifie ainsi considérablement le contenu de l'archive, dans la mesure où un tri immédiat est réalisé par les photographes : l'analyse génétique qui peut en être faite par la suite s'en trouve elle aussi, changée (la donne est raréfiée et instantanément modifiée par le producteur lui-même, premier à se couper de la possibilité d'un réexamen de son matériel) ; Yannick Vigouroux relève l'écart qui existe entre une technique et une autre, une époque et une autre : deux modes de pensée (de l'image) s'affrontent et s'opposent, « de la planche-contact argentique à l'icône "corbeille[292]" ». Les pratiques numériques, en favorisant une prise de vue abondante, amènent aussi à se débarrasser sur le champ bien plus aisément de ce qui est considéré comme un inutile « surplus » : ces conduites sont volontiers oublieuses, voire amnésiques, et ne permettent, implacables, ni repentir ni remords, dès lors que la photographie prise n'aura pas été jugée satisfaisante dans l'instant même. Yannick Vigouroux relève le paradoxe en quoi consiste cette prise et déprise de vues, qui témoigne d'une

> [...] frénésie quasi compulsive d'accumulation d'images, si facilement et rapidement jetées. La mémoire visuelle est de plus en plus éphémère. Avide de mémoriser le plus possible d'informations visuelles, et qu'il soit amateur ou professionnel, le nouvel opérateur souffre pourtant souvent d'amnésie immédiate[293]...

Graziano Arici, en hybridant à dessein les possibilités offertes par les techniques argentique et numérique, en créant une « sélection extensive », ou une rétention exclusive, fait de l'archive une planche-contact élargie – et, par contrecoup, donne à comprendre l'archive comme une forme en perpétuelle transformation, dans laquelle la réévaluation reste toujours possible.

L'Archivio Graziano Arici a d'abord été sauvegardé et stocké, durant des années, sur des CD, qui, devenus obsolètes, ont été remplacés pour la plupart par plusieurs disques durs ; des sauvegardes sont régulièrement réalisées, les disques durs sont eux-mêmes dupliqués (il existe quatre sauvegardes de l'archive numérique, d'un « poids » total de quatre teraoctets[294]),

---

[292] Yannick Vigouroux, « Les pixels de la mémoire numérique », Actes du colloque « La photographie, entre image et mémoire », Université de Corse-Corte, 2005, p. 32. En ligne sur le site de l'auteur : <http://lelaboratoiredesmotsetdesimages.blogspot.fr/2013/06/les-pixels-de-la-memoire-numerique.html > (consulté le 14 décembre 2016).

[293] *Ibid.,* p. 32.

[294] Trois cent vingt mille photographies, parmi les plus importantes (les « anciennes », ainsi que les nomme Graziano Arici : le fonds *Venezia Ottocento*, le fonds *Parigi Comune*, le fonds *Cameraphoto*, le fonds *Mark E. Smith*, les portraits réalisés par Graziano Arici) sont sur un disque dur ; cent soixante mille sont classées à part (photographies des travaux du Consorzio Nuova Venezia, de divers chantiers, vues aériennes) ; d'autres (« les choses inutiles », toujours selon l'expression de Graziano Arici), enfin, sont encore sur support CD (des reportages et commandes divers : le chantier du People Mover de Venise, la restructuration du Palazzo Grassi et de la Pointe de la Douane, la restauration du palais ducal, des commandes réalisées sur des tournages de spots

et rangés dans des emplacements différents. Un logiciel, à partir de la base de données créée, permet de retrouver les photographies archivées : Graziano Arici a utilisé jusqu'en 2017 « Cumulus », un logiciel proposé par Canto single user. À la disparition de Canto single user, en mars 2017, le photographe, à la recherche d'un autre outil, choisit de travailler provisoirement avec Lightroom.

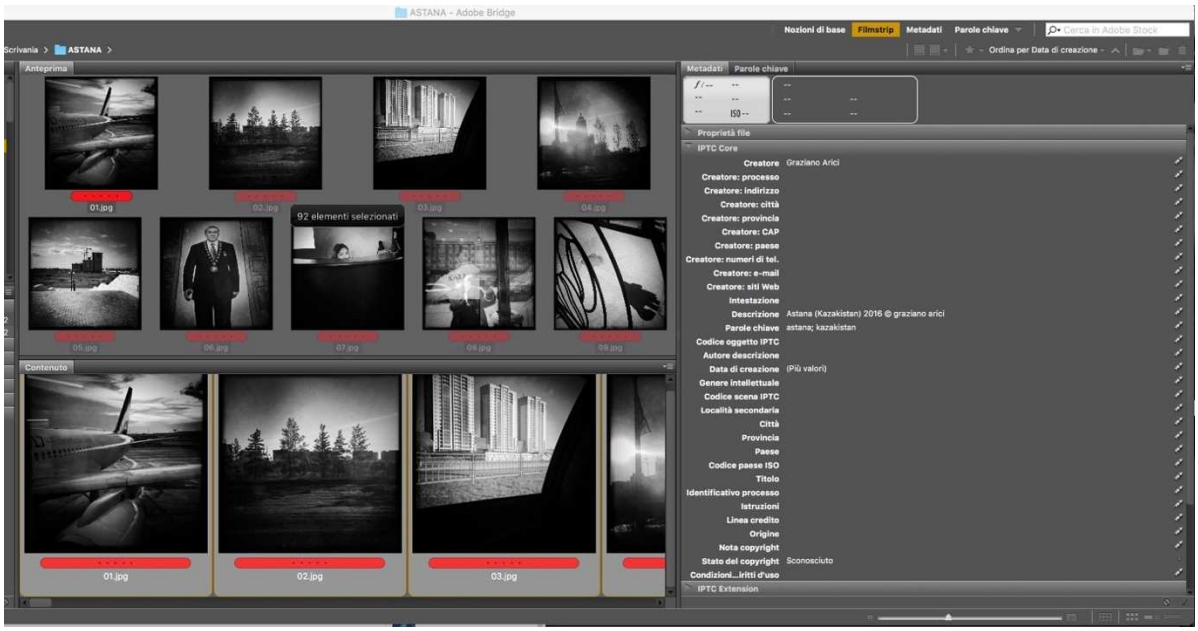
Avec la reconfiguration numérique de l'archive, le document (et, partant, la visée documentaire) se voit redéfini ; l'archive, présentée dans sa version abrégée sur le site, brasse des images de diverses provenances et de divers auteurs : c'est à juste titre que Bertrand Müller peut relever que, « privé de matérialité stable, le document se trouve également dépossédé de la singularité archivistique que lui conférait la notion de fonds[295] ». Ainsi délié, et possiblement extrait de tout contexte, le document se rapproche de la pièce unique, qui sera, ou non, mise en réseau avec d'autres images ; mais cette circulation libre d'une photographie, affranchie d'une pesanteur matérielle ou du carcan des dossiers, permet, de façon corollaire, une « redéfinition en cours du document », laquelle « l'inscrit également dans une nouvelle temporalité, qui est celle de la réactualisation ou plutôt même d'une effectuation qui se reproduit à tout instant et qui déplace la forme documentaire de l'auteur vers le lecteur[296] ». Ces nouveaux modes de diffusion de l'archive, qui sont aussi des moyens de partage et de valorisation[297], sont des adjuvants de sa vectorisation : ainsi lancée, elle peut faire l'objet d'une appropriation par ses consultants.

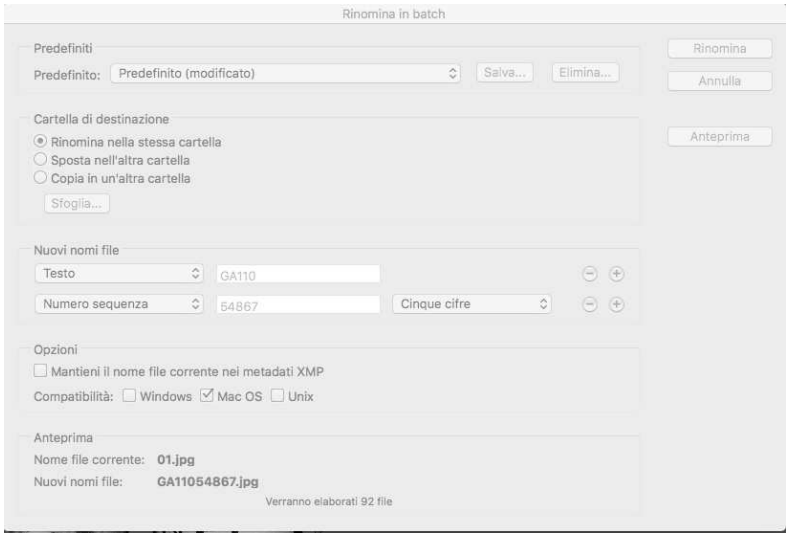
publicitaires, etc.), représentant environ cent mille fichiers sur plusieurs centaines de CD. Du « cœur de l'archive », soit trois cent vingt mille fichiers, ont été sélectionnés cent vingt mille fichiers pour figurer sur le site Internet, qui devient ainsi « une archive plus commode à utiliser ». Ces quelque cent vingt mille photographies directement consultables sur Internet ont été choisies car elles sont « des photos qui plaisent et qui ont un sens » (entretien avec Graziano Arici, non retranscrit, du 27 mars 2017) : elles ont été triées parmi les réalisations de Graziano Arici (portraits, reportages variés), dont ne figurent le plus souvent « que des échantillons », et parmi l'ensemble des autres fonds. Les photographies sur disque dur sont stockées en format .tiff et .jpeg, et, sur le site, sont téléchargeables (après obtention de l'accord du photographe, qui attribue un mot de passe à l'utilisateur désireux de pouvoir télécharger en basse résolution certaines images) en format .jpeg.

[295] Bertrand Müller, « De l'archive au document. Remarques sur l'évolution des régimes documentaires entre le XIXe et le XIXe siècle », art. cité.

[296] *Ibid.*

[297] L'agence Rosebud 2 a ainsi créé, sous l'impulsion de Marcello Mencarini, et avec l'aide de l'informaticien Cristian Pozzer, une application (gratuite, téléchargeable via la plateforme d'Apple) permettant de consulter une partie des archives réunies des photographes membres de l'agence : des portraits d'artistes, essentiellement, et des vues de lieux de la culture. (« Rosebud 2 is a collection of 600 000 historical and contemporary photographs : portraits of writers, painters, composers, musicians, plus photos of places and events in the world of culture. ») L'application forme un catalogue de poche, mêlant les réalisations des photographes dans ce qui devient l'œuvre, collective, d'une agence dédiée au portrait et à la culture.





- Captures d'écran (ordinateur de Graziano Arici) : exemple d'entrées par lots dans l'archive de nouveaux fichiers (« Astana »), 2017.

En donnant une visibilité accrue, et même inédite, aux images, l'archivage numérique en *open data* leur donne aussi une nouvelle valeur, comme le relève, dans son étude du fonctionnement de « l'image partagée » en réseau, André Gunthert[298]. L'historien de la photographie analyse le passage d'une « économie de la distribution » à une « auto-gestion de l'abondance ». Serait-on entré dans une économie de l'échange, qui déplacerait et remplacerait (pour partie) un ancien marché des images ? André Gunthert, dans le troisième temps de son étude, évoque une « pragmatique de l'archive[299] ». L'archive numérique, sous sa version

[298] André Gunthert, « L'image partagée : comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques,* n° 24, novembre 2009. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/2832> (consulté le 11 mars 2016).

[299] André Gunthert analyse notamment la résurgence, informatisée, du rêve (de l'anastylose, même) de la bibliothèque de Babel ; les sites à vocation encyclopédique (Wikipédia, YouTube, etc.) sont ceux qui connaissent

abrégée qu'est le site Internet, brassant les images, deviendrait-elle ainsi non seulement machine à remonter le temps, mais à créer des connexions horizontales (c'est en ce sens que l'on peut parler d'un archivage des flux, au même titre que de celui des contenus), une machine collaborative, rhizomatique, un dispositif de savoir ?... Comment envisager cette forme nouvelle de partage, apparemment déliée de toute économie marchande ? Wolfgang Ernst note, en comparant le principe à l'œuvre dans la constitution des archives papier et Internet, et le fonctionnement de dispositifs numériques, que :

> Les archives ne sont pas des simples lieux d'entrepôt, de dépôt de temps, mais elles sont d'abord caractérisées par leur fonction de filtrage des documents, qui est un aspect dont la plupart des moteurs de recherches automatiques sont généralement dépourvus. La création d'une valeur telle que celle de l'exploration de données algorithmiques peut donc être considérée comme une entropie négative[300].

Le pas numérique franchi ne creuserait donc pas tant de différences (qui ne resteraient que de degré) entre photographie argentique et numérique[301]; c'est bien plutôt dans le (re)groupement des images que se jouerait le véritable changement, favorisant l'apparition d'une relation antagonistique entre l'« ancien monde » des archives et le nouveau, en cours de définition. Comme si la pratique de la photographie numérique (ou de la collecte d'images trouvées sur Internet, également : l'appareil photographique n'entrant plus désormais que secondairement en ligne de compte) entraînait avec elle un rapport renouvelé à l'archive, rendue à son image, à la fois instantanée, labile, fluctuante, éphémère, ouverte à la reconstruction. En engendrant, par son développement, une forme de superstructure immanente et à géométrie variable, la photographie numérique donne à repenser les catégories qui jusque-là assuraient et fondaient l'archive : la sélection, l'authentification, la permanence ou la protection, par exemple.

« Entropie négative », ou ordre pris à rebours, l'archive numérique donne une forme, crée un rapport nouveau à un contenu donné, lequel ne semble plus lesté par les attaches qui le reliaient à une forme strictement définie, ni désormais devoir être pris dans une relation

---

le plus grand succès ; YouTube, site participatif, est une « archive de fait », augmentée par les contributions de chacun : « ce sont les usagers qui se sont attelés d'eux-mêmes à la constitution d'une archive visuelle à laquelle nul n'avait jusque-là osé rêver – si ce n'est Bill Gates. » Le principe de « collectivisation des contenus », bien loin, selon André Gunthert, d'appauvrir ou de banaliser le recours aux et l'utilisation des images, est vecteur de valorisation et d'accroissement de ces usages : il conclut son examen du Web 2.0 en relevant « qu'aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable ».

[300] Wolfgang Ernst, « Between the archive and the unarchivable », *Mnemoscape magazine,* n° 1 : « The Anarchivable Impulse », septembre 2014, p. 96 : « Archives are indeed not simply storage as time channel but primarily defined by their records filtering function which is a quality that automated search engines mostly lack. Archival value creation such as algorithmic data mining can thus be claimed as negative entropy. » En ligne : < https://issuu.com/verr/docs/mn_____issue_n__01 > (consulté le 4 avril 2017). Voir également, du même auteur, « Archive, Storage, Entropy. Tempor(e)alities of Photography », art. cité.

[301] Voir à ce sujet les analyses de Claudio Marra dans son ouvrage *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Mondadori, « Testi e pretesti », 2006, notamment le chapitre 2, « Lo statuto tecnico : carateristiche e conseguenze », et la sous-partie « Analogico *versus* digitale », p. 47-54.

d'apparentement avec les autres composantes d'un ensemble ; apparemment communiqué sans filtre, le contenu semble être devenu, aussi, son propre contenant, dans un jeu de retournement abolissant toute hiérarchie et toute procédure, retournant le référencement en auto-référentialité : les groupements d'images seraient-ils redevenus des assemblements de curiosités, images singulières provenant d'assemblages désossés, et sans structure manifestée ?... Dans un tournant historique qui voit la coexistence de ces deux formes d'archivage (papier et numérique), et la redéfinition des fonctions et du rôle de l'archive, comment comprendre cette dynamique retrouvée dans l'Archivio Graziano Arici ? Si le photographe a choisi, après les années 2000, d'acquérir des archives photographiques intégralement composées de négatifs, c'est en tenant précisément compte de ce passage, de ces mutations en cours : du monde « fini » des archives photographiques argentiques. Mais ce travail de recherche a commencé en amont, par des enquêtes et des tentatives répétées de définition de ce qui se devait, de ce qui méritait d'être ainsi transmis – tandis qu'une partie de la réponse se faisait jour dans les travaux alimentaires : pourquoi, pour quoi (mais aussi pour qui) rassembler des photographies ?

2. PROSPECTIONS

Comme en fait la remarque Monique Sicard, dans un article intitulé « L'aura photographique : trouble ou implosion ? », le terrain de la photographie et de son histoire reste largement méconnu, et pour cause : « le concept de "fouille de sauvetage", bien connu des archéologues, n'existe pas en matière d'histoire de l'image[302] ». Le souci de la préservation physique des photographies, de leur devenir dans le temps et de leur sauvegarde, n'est apparu, pour les ensembles photographiques dits mineurs (fonds d'entreprises, archives de studios, de presse, de particuliers, etc.), que fort récemment – de sorte que c'est par centaines de milliers que des archives photographiques ont pu disparaître, méconnues, ou jugées insignifiantes au regard d'autres productions, d'autres ensembles constitués. L'histoire de la photographie

[302] Monique Sicard, « L'aura photographique : triomphe ou implosion ? », *Médium*, n° 2, 2005, p. 89-102. Elle commence son article par cette évocation : « Nous nous souvenons du temps si proche où les institutions tant privées que publiques éliminaient leurs archives photographiques. Ces dernières côtoyaient dans les poubelles les vieux albums familiaux. Images trop petites, sans couleur, racornies, poussiéreuses, illisibles. Pauvres et tristes. Seuls les plus astucieux, collectionneurs passionnés, pouvaient y trouver leur compte. » (p. 89). Voir, notamment, les ouvrages d'Italo Zannier et Arturo Carlo Quintavalle, déjà cités, ainsi que le bref article de Monica Di Barbora, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », art. cité et, de Gianluigi Colin, « La tirannia della visione. Fotografia, informazione, ambiguità » *in* Uliano Lucas dir., *Storia d'Italia. Annali vol. XX. L'immagine fotografica 1945-2000*, Turin, Einaudi, p. 685-700.

resterait à écrire, si ces tables rases, ce champ trop et mal labouré permettaient la réapparition de ce qui a été volontairement ou non, ou incidemment, détruit.

Au fur et à mesure que s'éloignent les possibilités de (re)découverte d'un passé presque définitivement disparu, le support du texte à venir de cette histoire (qui resterait donc à jamais à écrire) s'apparente désormais plus à une ardoise magique[303] qu'à un palimpseste. L'histoire de la photographie s'évide de ces archives qui resteront hypothétiques (ou – mais c'est tout un – se targue des archives « miraculeusement » retrouvées intactes : comme si l'invisibilité à laquelle elles avaient jusque-là été condamnées, et leur survenue dans des temps présents, les rendaient par définition exceptionnelles, leur rôle de témoin l'emportant sur ce que ce témoignage même pouvait manifester, à part son propre surgissement inespéré[304]) ; chaque découverte est à replacer dans un cadre déjà établi, qu'elle contribue cependant parfois à faire bouger, à élargir. « Récoler » les morceaux de cette histoire restée lacunaire est un enjeu dont bien peu des acteurs du champ photographique ont paru, jusqu'à il y a une quinzaine d'années, prendre conscience ; ces morceaux d'histoire, estimés mineurs ou bons à jeter, s'ils ne pouvaient peut-être pas faire tous l'objet d'une sauvegarde ou d'une tutelle, n'étaient pour autant pas tous à exclure d'emblée. L'histoire de la photographie nécessite, comme le relève Graziano Arici, une sauvegarde qui puisse prendre en compte tous ses champs d'application.

Parallèlement à ses travaux de reportage et à la poursuite d'un travail personnel, Graziano Arici a donc « augmenté » son archive, en cours de constitution, de photographies acquises ; si l'on a pu comprendre (en partant de l'observation, réalisée de manière volontairement anachronique, des travaux personnels les plus récents[305]) combien l'intégration du divers, et l'acquisition de pièces, devenait une dynamique propre à cette archive (reliant, par cette modalité même d'appropriation, certains des travaux personnels à l'ensemble de l'archive, en récoltant une mémoire enfuie, ou en fuite), il reste à comprendre comment, et dans quel but, ces fragments d'archives ont été peu à peu formés, puis intégrés à l'archive principale – ou, plutôt, comment l'archive s'est formée d'une matière et d'une manière composées, composites, prise dans le double travail des reportages réalisés et des acquisitions apportées.

---

[303] Voir Sigmund Freud, « Note sur le bloc magique », *Huit études sur la mémoire et ses troubles* [1925], Paris, Gallimard, 2010.

[304] Et c'est peut-être autant le récit de leur aventure (et de l'aventure de leur découverte) que leur contenu, qui tend à leur valoir, d'emblée, un intérêt manifeste ; morceaux d'(une) histoire parvenus d'un bloc rescapé d'un désastre obscur, ces archives sont reçues avec un unanime enthousiasme : que l'on songe ainsi au film *Finding Vivian Maier* de John Maloof et Charlie Siskel (2013) réalisé par le découvreur de son archive : John Maloof, au hasard d'une vente aux enchères, a acheté des dizaines de boîtes de pellicules photographiques (qui contenaient environ cent mille négatifs), les a développées, et a retracé leur histoire et celle de leur auteur. C'est le récit de cette reconstitution que livre le film.

[305] Par exemple les séries déjà précédemment évoquées, telles qu'« Angels » (2009), « Als das Kind » (2009), « Venice Oil Field » (2010), « Monochrome » (2014), « The Line » (2014), « The Winter of our Discontent » (2016).

Comment le photographe a-t-il finalement trouvé une méthode de sélection, pour se frayer un passage parmi les offres d'images ? De quelle manière a-t-il fait place à l'archiviste, en lui confiant la procuration de sa vue ? Dans quelle mesure ses choix pourraient-ils, donc, s'apparenter à ceux d'un archiviste en charge d'un patrimoine donné ? En d'autres termes, que visent ces collectes et ces regroupements d'images ? De quoi forment-elles la mémoire ? En quoi contribuent-elles à requalifier l'archive qui les accueille – ces acquisitions aident-elles à la valoriser, ou, paradoxalement, tendent-elles à l'excéder ? Enfin, entre conservation et création, comment comprendre le travail interne, la tension entre récolte et fabrique photographique, au sein de l'Archivio Graziano Arici : que construit cet ensemble, que donne à voir cette construction, et comment est-elle, elle-même, donnée à voir ? Constituer une ou plusieurs archives, ou partir à leur recherche, voire les inventer de toutes pièces, revient aussi à insérer cette démarche même (de fabricant, d'inventeur, de chercheur) dans la question du rôle, de l'importance de la photographie : retrouver des archives, les créer revient à interroger leur « champ commun[306] ». L'archive, sa constitution, est dès lors moins un but en soi que la recherche d'un outil heuristique adéquat. Interroger par le détail un ensemble, par l'ensemble, une manière de voir et de concevoir, par cette manière, l'art que met une époque dans sa (re)présentation. Ainsi que le note Régis Durand, il conviendrait de « replacer la photographie, à tout moment de son histoire (et maintenant plus que jamais) dans une archive générale[307] ». Si cette « archive générale » évoquée par Régis Durand est à comprendre dans son sens foucaldien[308], il reste cependant envisageable que l'archive photographique, dans ses tentatives de définition et de composition, puisse contribuer à en mettre à jour un pan.

---

[306] Régis Durand, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 40.

[307] *Ibid.*, p. 38.

[308] Voir Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.,* p. 177-179 : « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes [...]. L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le *système de son énonçabilité*. L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés redevenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection : c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose ; c'est le *système de son fonctionnement*. Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce grand murmure confus d'*un* discours, loin d'être ce qui nous assure d'exister au milieu *du* discours maintenu, c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre. [...] l'archive définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet à la fois aux énoncés de subsister et de se modifier régulièrement. C'est le *système général de la formation et de la transformation des énoncés*. »

a. Accumuler / éliminer : de la compulsion à la sélection

« Spécifier (regrouper et distinguer par espèces) implique un choix entre ce qui compte et ce qui ne compte pas ; une mise au rebut, une mise au trésor, une mise en doute[309] », écrit le poète Michel Deguy. Formant l'idée d'augmenter son archive par des photographies, des images réalisées avant le commencement de sa propre carrière photographique, Graziano Arici commence ses recherches dans des brocantes, des magasins spécialisés dans le commerce d'images anciennes. Après avoir rassemblé quelques dizaines des cartes postales sur Venise au XIXe siècle, il fait rapidement le constat de l'impasse vers laquelle le mène cette accumulation qu'il juge informe et insensée ; cette collecte commencée poursuit moins son travail photographique (dans une continuité « rétro-prospective » !) qu'elle ne le borne, dès le départ, par une collection de clichés sans fin ni finalité. Il décide de laisser de côté ce premier rassemblement d'images pour aller vers une collecte plus raisonnée, qui donnera lieu à la formation d'une archive ancienne, moins exhumée qu'inventée.

Comme le relève François Bédarida, l'archive n'est ni l'occasion, ni le lieu privilégié d'un accès, pour celui qui l'explore (comme pour celui qui la constitue), à des fragments de passé[310](s), mais l'appréhension, infiniment médiatisée, des époques écoulées : consulter des archives ne revient pas à « consommer » du passé, indistinctement, mais à tenter de comprendre, d'abord, leurs contextes de création, le mode, les modalités selon lesquelles elles ont été formées ; l'archive, selon cet historien, n'est donc pas une boîte de conserve (magique), qui aurait tenu à l'abri de toute corruption des fragments épars. Ainsi, il n'y a pas des « faits tout faits, des dates, des lieux, des actes ponctuels, qu'on irait déterrer des cartons d'archives comme on déterre des pommes de terre d'un champ[311] », des faits prêts à recevoir ce qu'il nomme, après Robin G. Collingwood, des *ready-made statements*[312].

François Bédarida cite également cette formule de Yosef Hayim Yerushalmi : « l'archive n'est pas le garde-meuble du passé[313] » ; mais l'on pourrait ajouter qu'elle tend, malgré tout, à le devenir : le poids de l'histoire, du passage du temps, semble créer une forme d'entropie (cette fois « positive », voire, dans sa réception, positiviste) : ce qui a été conservé

[309] Michel Deguy, « Fonds d'auteur », *in* Nathalie Léger dir., *Questions d'archives*, Abbaye d'Ardenne, Éditions de l'IMEC, 2002, p. 34.
[310] Voir François Bédarida, « L'historien régisseur du temps ? Savoir et responsabilité », *op. cit.* Il relève notamment qu'« on accrédite en permanence l'illusion selon laquelle la vérité toute nue existe dans les archives et qu'elle en surgira dans sa beauté dès que celles-ci seront accessibles. À la limite on en arriverait à une dictature de la source » (p. 8-9).
[311] *Ibid.,* p. 9.
[312] *Ibid.*
[313] Voir Yosef Hayim Yerushalmi, « Série Z. Une fantaisie archivistique », *Le Débat,* n° 92, 1996, p. 141-152.

et préservé tend à acquérir une valeur d'autant plus grande que l'origine est plus ancienne : retrouverait-on ici, en mutation, la différence vue par Walter Benjamin entre la trace et l'aura ? Certains documents (et, même, certains faux) deviennent, au fil du temps, par leur présence même, pièces réchappées d'une histoire faucheuse, incontestables : ils semblent en effet d'eux-mêmes, par leur persistance, « s'attester ». Tout se passe comme si les archives, douées d'inertie, puisaient leur authenticité, leur crédibilité dans une immanence retournée en transcendance, une collecte transformée en alignement de preuves. C'est une remise en question de ces fausses évidences, ces catachrèses (ces clichés figés en idées, fausses mais à la durée de vie... de plus en plus longue) que propose François Bédarida ; les archives ne sont à consulter que dans une nécessaire (re)mise en mouvement, qui les met en perspective, retraçant leur constitution et leur histoire. L'historien revient sur un malentendu fréquent à propos de la construction historique, né de la confusion des rapports entre documents collectés et l'histoire qui en est tirée : face à un public « attendant de l'histoire d'être une construction en béton », qui soit « appuyée sur le matériau dur des faits, eux-mêmes arrachés tels quels au secret des archives », l'historien rétorque :

> Pour sortir de l'ornière, il convient de revenir de manière raisonnée et rigoureuse sur la relation de l'historien avec ses sources. En rappelant avec force cette évidence : de même qu'il n'y a pas deux temps dans l'opération historique – le temps du document brut et le temps de l'interprétation –, de même la position de l'historien par rapport à la source est une position d'autonomie et non de subordination. [...] Le donné documentaire (*evidence*) donne lieu (de la part de l'historien) à un travail d'interprétation par un double processus : d'une part, « l'imagination historique » ; d'autre part, la « ré-effectuation », ou *re-enactment*. En effet la connaissance historique est « connaissance du passé dans le présent », l'esprit de l'historien « renouvelant et revivant au présent les expériences passées » et toute histoire étant la ré-effectuation du passé dans l'esprit de l'historien[314].

La description du rôle de l'historien dans l'interprétation des archives, dans cette re-création qui lui est imposée, dans ce travail des documents à disposition, permet de comprendre comment la plongée dans les archives est une opération de (leur) déconstruction, en faisant l'anamnèse de leur constitution : il s'agit d'en tirer parti, et non pas de les observer comme des ensembles à l'évidence manifeste.

Graziano Arici est-il, comme il le revendique (avec une certaine ironie, dans sa répétition convaincue de la proclamation solennelle de cette fonction, qu'il s'est à lui-même attribuée) « archiviste » des temps, ou leur historien, ou leur commentateur ? Il procède en effet tout à la fois à une collecte de documents pour les assembler, mais non pas tant dans le but de retracer le portrait général d'une ou de plusieurs époques, que pour donner à voir un aspect

[314] François Bédarida, « L'historien régisseur du temps ? Savoir et responsabilité », *op. cit.,* p. 10. Les citations entre guillemets sont celles que fait François Bédarida de l'ouvrage de Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, p. 175 et p. 185.

particulier de celles-ci. Le *re-enactment* évoqué par R. G. Collingwood serait alors (mais au prix d'une torsion, momentanée, que réprouve précisément – sur le plan historiographique – François Bédarida : si les documents sont à interpréter, et non pas à recevoir « tout faits », cela ne revient pas à dire que l'on peut leur faire tout exprimer[315]), dans la pratique archivante de Graziano Arici, à comprendre dans un sens « artiste » : les documents du passé d'une ville sont acquis par le photographe-archiviste en vue d'une démonstration, selon une certaine direction, un choix. L'« archive », suivant l'acception que l'on veut lui donner, tout à la fois préexiste... et n'existe pas encore avant les achats du photographe : le « geste de mettre à part » engage avec lui plusieurs définitions.

C'est son choix[316] que le photographe met, littéralement, en archive, ou en œuvre (d'archive), et en scène ; cette décision (prendre, ou laisser de côté) suffirait peut-être à différencier la collecte ainsi formée de la collection. Les photographies du XIXe siècle vénitien, cherchées et recomposées dans un ensemble, viennent tout à la fois corroborer et illustrer le travail présent du photographe ; le « prolongement en arrière » qu'elles constituent n'est pas une récupération nostalgique, mais plutôt une analepse permettant un remontage des temps passés, au service d'une reconnaissance et d'un manifeste : on assiste, dans les vues collectées de Venise au XIXe siècle, à la (re)création de précédents, par l'achat que Graziano Arici fait, notamment, de vues où figurent les studios photographiques des entreprises qui avaient pignon sur rue. Dans ce manifeste en creux, la Venise reconstituée en images tend à offrir un miroir, facetté, du présent des productions photographiques de Graziano Arici. Cette archive recréée est donc à la fois récupération d'un passé et recherche des origines perdues d'un regard, tout autant qu'actualisation d'aspects tombés dans l'oubli de la cité. On s'achemine, dans cette forme de *re-enactment* (reprendre des photographies « à son compte », et, plus encore, à son nom, en son nom propre, n'est-ce pas aussi les revoir, les rejouer, en leur assurant une nouvelle visibilité ?) vers la définition, par le photographe, d'une interprétation artiste de l'archivage ; le mouvement allant de la compulsion à la sélection des pièces anciennes, destinées, rétrospectivement, à former le socle de l'archive, confère une temporalité polymorphe à l'Archivio Graziano Arici.

---

[315] Il repousse ainsi fermement un relativisme qui tendrait d'emblée à assimiler les *res fictae* aux *res factae*, à vouloir confondre fiction et documentation, sous prétexte qu'une distance, par l'interprétation des « faits » contenus dans les documents-sources, est nécessaire. Cette marge de manœuvre est l'espace de la possibilité d'une prise de position, voire d'un engagement, non d'une fabulation.

[316] L'aspect du choix, de la discrimination, est essentiel, à plusieurs égards, pour comprendre la constitution de l'Archivio Graziano Arici, les rapports étroits qui semblent se tisser, par ce geste d'élection, entre formation d'archives historiques et travaux personnels : c'est le même exercice d'une faculté qui permet, pour le photographe, de revendiquer un geste qui le situe tantôt du côté de la fabrique de l'histoire, tantôt du côté de la performance artistique. Entre reconnaissance, appropriation et création, c'est le choix réalisé par individu qui lie le geste de ces trois pratiques et de ces trois aspects.

Le patient travail de récolement et de tri (*Fondo Venezia Ottocento, Fondo Comune di Parigi, CameraphotEpoche*...) dessine le chemin emprunté vers un projet d'ensemble, qui passe par la constitution de formes qui, selon le point de vue duquel on les observe, sont tour à tour prospectives ou rétrospectives. Si elles contribuent, toutes, à réunir la documentation d'époques, de fractions de temps données, elles viennent aussi s'insérer dans une autre forme, « hétérotopique », qui serait celle de l'archive d'accueil, comprise comme un *continuum* choisi (parmi d'autres lignes parallèles possibles) de « choses mémorables » (de modernes *memorabilia*). La collecte, dans un mouvement qui va de l'accumulation à l'élimination, est alors assimilable à la prise de vue ; l'Archivio Graziano Arici, en mal d'antériorité (voire en mal d'archive), se constitue une avant-garde appropriée, une forme de photographie tirée sur mesure qui s'affranchit de l'anecdote, dans une recherche constante (ou une sélection permanente[317]) qui passe les événements et leur documentation au crible.

Ces prises de vue du passé, qui sont à la fois recherchées par le photographe – lequel est souvent amené, dans des instants décisifs, à réagir promptement –, prolongent ce qui fait le cœur de sa pratique : il faut réussir à savoir quoi prendre. En « temps réel », ou en temps différé, le regard photographique et la forme de l'archive se décident par ses choix. Ce geste de sélection, d'élection, devient aussi performance ; l'histoire est (reprise) en actes, et non pas déclinée dans une simple consignation d'un passé : choisir, trier, compiler des photographies est en soi une décision, et, autant qu'une forme apportée, une histoire interprétée.

[317] Laquelle peut ne pas trouver son terme final, une fois l'acquisition réalisée ; il en va d'ailleurs de même pour la plupart des archives publiques (Bénédicte Grailles relève ce paradoxe apparent : « les archives, tout en étant inaliénables, sont néanmoins susceptibles d'élimination, une élimination encadrée mais bien réelle »). Voir à ce sujet « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014, p. 36.
Contrairement, par exemple, au sacre et à la sanctuarisation des acquisitions réalisées, par exemple, dans les musées français (où l'œuvre, ou l'objet, sont inaliénables – mais non pas dans les musées des États-Unis, où prévaut une forme de « réalisme politique », chaque musée ayant toute latitude de revendre des œuvres de sa collection et d'en acheter d'autres), les acquisitions réalisées par Graziano Arici peuvent être, dans leur nécessité et leur intérêt intrinsèque, par lui remises en question (c'est-à-dire remises sur le marché) et vendues, dans le but de réaliser d'autres achats ; à la différence des travaux de reportage de Graziano Arici, les tirages du XIXe siècle, pièces uniques, s'ils sont vendus, disparaissent donc une fois pour toutes de l'Archivio – même si un « souvenir numérique » peut en être conservé ; en revanche, c'est une autre forme de commerce qui peut être pratiquée avec les tirages issus du fonds Cameraphoto : les négatifs peuvent, eux, par la multiplication des tirages, permettre à loisir l'exportation et la (valorisation par) vente du fonds, sans risque d'expropriation ou de disparition définitive.

Ce geste peut tenter de rejoindre une histoire, et, même, en se l'appropriant, de s'y confondre ; il n'y a pas loin, comme l'écrit Éric Méchoulan, de l'archivage à l'activité d'un démiurge – un souffle épique traverse la description qu'il en fait :

> [...] le geste d'archiver apparaît donc plus complexe que l'enregistrement automatisé d'activités réglées, parce qu'il suppose toujours *une* geste : le déplacement de faits divers en événements mémorables, la transformation d'actes en histoire, la « réincarnation » d'actes jouant désormais le rôle de documents[318].

Viser la durée impose de s'y inclure comme acteur ; de s'y inscrire comme auteur ; le procédé d'archivage de Graziano Arici des vues de Venise au XIXe siècle n'est pas concurrent de celui de son archive de travaux alimentaires, mais concomitant, et permet de valoriser l'une et l'autre ensemble, à la fois réunies et séparées : l'une forme le commentaire de l'autre, et toutes deux semblent supervisées par un archiviste qui serait à la fois acteur et historien, ménageant des espaces de circulation, des trouées, des percées, des traverses, établissant des liens. Dans la (re)constitution d'une archive du XIXe siècle, comme dans l'augmentation de l'archive courante, il s'agit de faire preuve d'une vue à la fois synthétique et en surplomb, des époques visées, reparcourues : si l'une des archives, réalisée dans l'après-coup des événements (et ce temps second, comme le but du rassemblement de cette archive, permet de voir ces photographies comme les « vrais » événements, c'est-à-dire les avènements, de ce qu'une époque a produit d'elle-même), autorise l'exercice d'un regard distancié sur un temps désormais écoulé, l'autre archive, en miroir, n'est pas moins l'exercice d'une lucidité *in medias res,* dans le cœur d'une époque présente qu'il s'agit de documenter.

Le projet d'une archive générale, tôt formé par le photographe, réunit donc, dans un ou « une » geste, un ensemble devenu protéiforme ; le processus d'élection des photographies composant les différents ensembles est résumé par un même geste en deux temps : accumuler, sélectionner. Ce mouvement de ressac (dont la suite logique est sa poursuite et sa reprise à l'envers : sélectionner, accumuler), de prise et de réflexion, assure la continuité des ensembles, leur vitalité. Plus qu'un fonds, le *Fondo Venezia* devient une archive aux trois âges simultanés[319] (l'âge « administratif », l'âge « intermédiaire » et l'âge « historique ») ; son augmentation en cours, susceptible d'être reprise (une constitution rétrospective ou la reconstitution prospective...), laisse cet ensemble (mais aussi le *Fondo Comune di Parigi*)

[318] Éric Méchoulan, « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédialités,* n° 18 : « Archiver », automne 2011, p. 163.

[319] Krzysztof Pomian note que ces trois âges, définis par le décret du 3 décembre 1979, sont le reflet d'une « distinction » entre l'histoire (les « archives définitives ») et la mémoire immédiate ou longue (les « archives courantes » et les « archives intermédiaires »). Voir « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 175.

indéfiniment ouvert et perpétuellement inachevé : sans autre terme ou limite que ceux que leur imposerait leur collecteur-fondateur.

C'est aussi ce geste, de prise, de déprise (et parfois de méprise) qui est, à terme, reconstitué par les archivistes qui ont pour charge d'étudier toute archive ; comme le note Jacques Derrida[320], le geste n'est pas moins important que ce qu'il accomplit. C'est tout un ; dans un acte performatif ou de performance, le geste, fondateur, est (déjà), doublement, son résultat : la photographie, l'archive. Ce déploiement et cette révision des temporalités prises dans un ensemble mouvant tendent à s'inscrire dans un lent processus d'édification, dans lequel les différentes composantes interagissent. Correspondant au projet tôt conçu de « faire archive », la sélection des images, le choix de critères tendent à la construction d'un ensemble photographique destiné à former monument, et à être, comme tel, regardé et considéré. Les ensembles acquis ne servent pas seulement de socle ou de caution historiques à l'ensemble global (en aidant à l'entreprise de légitimation, voire de prétexte, lorsqu'ils sont trouvés a posteriori par le photographe), mais sont aussi les pièces maîtresses d'une constellation, ou, encore, ses centres de gravité retrouvés.

Il manque à la photographie une archive, note en substance Régis Durand : celle « qui nous apprend[rait] quelque chose sur le remaniement du visible qui s'opère au moment de l'évènement de la photographie[321]». Fonder plusieurs archives d'un geste solidaire, ce serait peut-être le moyen trouvé d'éclairer, par elle-même, l'archive en train de se constituer. Mettre en œuvre une archive rétrospective, la ramener à une collecte non pas nostalgique mais orientée vers le présent, sélectionner ce qui doit la composer revient à la faire apparaître. Tout se déroule comme si cette progressive mise à jour, par la bande, permettait de mettre en lumière un travail en cours, d'étayer une réflexion ; le détour par le passé convoqué (ou, plus exactement, par une archive qui le recrée) est à la fois un recours, un moyen, une percée, une exploration. Les archives reconstituées forment des commentaires en actes de la pratique photographique de Graziano Arici ; entrant en possession de tirages et d'objets, il s'approprie, en en consignant les descriptions choisies, un certain passé et ses visions.

Michel Foucault relève l'impossibilité qu'il y a, pour tout protagoniste d'un temps donné, à décrire l'« archive » (qui est ici définie par le philosophe comme « le système général

[320] Le philosophe écrit, à propos du Collège international de philosophie qu'il a contribué à fonder, et de ses archives en cours de constitution : « les interprètes du futur, ceux qui auront à évaluer ces archives, s'ils sont vigilants, devront non seulement évaluer le contenu de l'archive, ce qu'on leur aura donné, mais également les *gestes* archivistiques : qui a décidé d'enregistrer ceci ? Pourquoi a-t-on exclu cela ? » Voir Jacques Derrida, « Le futur antérieur de l'archive », *in* Nathalie Léger dir., *Questions d'archives*, *op. cit.,* p. 46-47.

[321] Régis Durand, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 41.

de la formation et de la transformation des énoncés[322] ») à laquelle il participe, dans laquelle il s'inscrit ; étant partie prenante de son déroulement, de son fonctionnement, il est pris au piège de son énonciation, et ne peut que réussir à la saisir par fragments, par plages morcelées :

> Il est évident qu'on ne peut décrire exhaustivement l'archive d'une société, d'une culture ou d'une civilisation ; pas même sans doute l'archive de toute une époque. D'autre part, il ne nous est pas possible de décrire notre propre archive, puisque c'est à l'intérieur de ses règles que nous parlons, puisque c'est elle qui donne à ce que nous pouvons dire – et à elle-même, objet de notre discours – ses modes d'apparition, ses formes d'existence et de coexistence, son système de cumul, d'historicité et de disparition. En sa totalité, l'archive n'est pas descriptible ; et elle est incontournable en son actualité. Elle se donne par fragments, régions et niveaux, d'autant mieux sans doute et avec d'autant plus de netteté que le temps nous en sépare ; à la limite, n'était la rareté des documents, le plus grand recul chronologique serait nécessaire pour l'analyser[323].

Mais cet accès impossible à la totalité, à la vue plénière de l'archive présente (l'œil échappant à son propre regard, et la pensée, à son mouvement propre) est néanmoins retrouvé dans l'observation d'autres archives, à l'actualité dépassée ; par la distance temporelle ainsi créée, l'archive du temps présent, dans sa globalité, peut malgré tout, grâce à ces exemples retrouvés en arrière, être observée de biais, de façon détournée :

> L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite. La description de l'archive déploie ses possibilités (et la maîtrise de ses possibilités) à partir des discours qui viennent de cesser justement d'être les nôtres, son seuil d'existence est instauré par la coupure qui nous sépare de ce que nous ne pouvons plus dire, et de ce qui tombe hors de notre pratique discursive[324] [...].

Le geste de sélection est celui qui est au principe de l'archive, laquelle est étymologiquement liée à la résidence des archontes à Athènes, à un lieu (comme l'indique le suffixe -ειον de ἀρχεῖον) lieu de l'exercice d'un pouvoir[325] (la place, centrale et cachée, d'où est tirée la force de commandement, de prescription, par le pouvoir d'authentification du lieu même) ; par le travail simultané de l'accumulation et de la sélection, les archives recréées dans l'Archivio Graziano Arici manifestent-elles une recherche de « précédents » photographiques, ou viennent-elles, absorbées, nourrir le reste des réalisations du photographe ? Pour nuancer ce que semble indiquer l'histoire du mot « archive[326] », et poursuivre dans le même sens, il

---

[322] Voir Michel Foucault, *L'archéologie du savoir, op. cit.,* p. 179. Étienne Anheim définit l'archive foucaldienne comme « une sorte d'architexte, qui définit la loi de production de tous les textes ». Voir « Singulières archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique, une discussion de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur », art. cité, p. 173.

[323] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir, op. cit.,* p. 179.

[324] *Ibid.,* p. 179-180.

[325] Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 12.

[326] Éric Méchoulan propose une révision du mot et de la notion : l'archive serait le lieu d'un mouvement, et non le point final d'un processus de fixation ; les preuves resteraient, ainsi, indéfiniment, à établir. Voir « Introduction. Des archives à l'archive », art. cité, p. 10 : « Autrement dit, il faut sortir de la fascination étymologique qui alloue au commencement d'un mot une valeur éminente : pour *arkhè*, qui signifie justement "commencement", le commencement se situe en fait à la fin. » Mais, dans une révolution complète, l'auteur ne

s'agirait d'observer l'archive non pas comme un point d'arrivée, une destination finale, mais comme le lieu d'un départ, d'un autre commencement : celui d'une histoire possible. Que cherche à mettre au jour l'Archivio Graziano Arici ? Que fonde cette archive ? Et que vise-t-elle aussi, dans cette mécanique ainsi mise en place, à relancer ?

b. Mémoire collectée, mémoire collective

La constitution de l'Archivio Graziano Arici peut se comprendre, vue depuis son projet d'ensemble, et dans sa paradoxale formation *ex novo,* comme une reconstitution, qui tiendrait liées l'ambition de « faire archive » et la tentative d'imager une mémoire personnelle. Dans l'écart, ou la rencontre entre les deux, vient se loger la question d'une « mémoire collective », à l'illustration de laquelle semble s'employer cette archive photographique. Et, dans le projet mis en œuvre par Graziano Arici, à en croire le photographe lui-même, tout paraît se passer comme si Venise, et l'archive, n'avaient d'abord été pour lui que des scènes-prétextes pour entrer en contact avec certains des auteurs d'une époque. À la question posée sur la conception d'un « projet initial », dans un entretien portant sur son archive et le rôle du photographe, Graziano Arici, essayant, peut-être, de déjouer la gravité de la responsabilité qui lui est par avance attribuée, botte en touche :

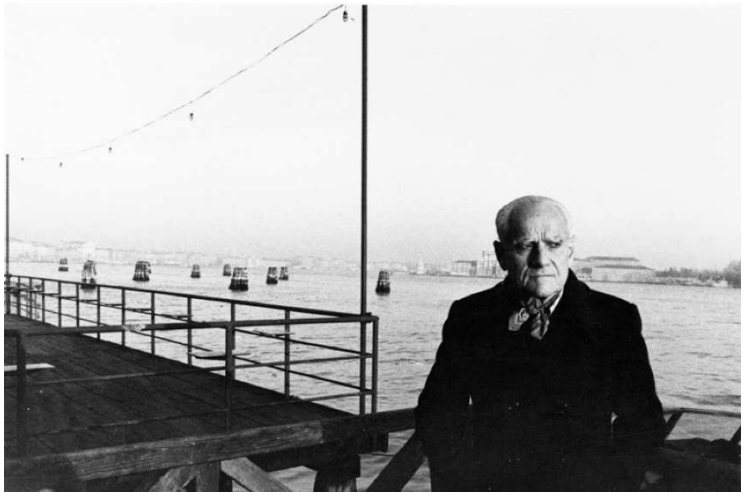
> J'ai commencé à travailler comme photographe en 1979, et dès le départ je me suis aperçu des liens entre mes intérêts et la pratique de la photographie. Je n'ai jamais été particulièrement intéressé par l'idée de faire des reportages à l'étranger, sur la guerre, sur des situations extérieures (même si je l'ai fait), mais plutôt par des personnages qui avaient constitué ma culture. Pour le dire très brutalement, je profitais du fait d'être photographe pour connaître des personnes que je n'aurais pas pu rencontrer sans cela, et qui, à travers leurs livres et leurs romans, m'avaient formé – c'est cela qui a été d'abord à la base de mon travail. La seconde idée liée à ce projet a été de faire le constat que Venise était le meilleur des moyens pour pouvoir les rencontrer. Dès le départ, mon projet a été de photographier des personnages de la culture internationale, et je me suis mis dans l'idée que je devrais constituer une archive avec les photos de ces personnages, qui ne seraient pas oubliés dans le temps[327].

---

fait que proposer un retour à la racine même : Ἀρχ qui signifie « diriger », et proprement un mouvement en ligne droite, et spécialement en avant. (La topographie athénienne a fait coïncider le mot et la chose, le commencement et le commandement, la conservation des documents ancoens et le lieu de pouvoir des magistrats), un retour à la racine du mot.

[327] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », entretien mis en ligne le 8 septembre 2014 sur le site <www.momapix.com> (consulté le 13 septembre 2014) : « Io ho cominciato a lavorare come fotografo nel 1979 e da subito io mi sono reso conto dei miei interessi in relazione alla fotografia. Io non sono mai stato particolarmente interessato a reportages su paesi esteri, guerra, su situazioni estranee (anche se l'ho fatto), bensì sui personaggi che avevano dato luogo alla mia cultura. Proprio detto in maniera molto brutale, sfruttavo il fatto di essere fotografo per conoscere persone che non avrei potuto incontrare e che attraverso i loro libri e romanzi mi avevano formato, questa è stata la prima base del mio lavoro. La seconda idea legata a questo aspetto è stata la valutazione del fatto che Venezia fosse la meta più adatta per incontrarle. Da subito il mio progetto è

Forme d'*adæquatio benevolentiæ* tout autant que réponse pragmatique, l'explication donnée par le photographe déploie dans le temps de ses commencements son « intérêt » à prendre en photographie des personnalités de la culture ; il s'agissait pour lui de rencontrer ceux qui l'avaient nourri et inspiré, en utilisant Venise comme une scène et un dénominateur commun, le lieu d'un théâtre à la scène devenue abordable, comme si la photographie n'avait d'abord été qu'un moyen second, presque indifférent, un expédient facilement trouvé pour une rencontre de longue date désirée.



- Alberto Moravia, Venise, 1979 (GA10999104) ; Pier Paolo Pasolini et Ettore Garofalo, Venise, 1962 (GA017121).

stato quello di fotografare personaggi della cultura internazionale e mi sono messo in testa che avrei dovuto costituire un archivio con le foto di questi personaggi, che non sarebbero stati dimenticati nel tempo. »

- Rudolf Noureev, Venise, 1979 (GA043699) ; Hanna Schygulla et Werner Fassbinder, Venise, 1979 (GA 006128) ; Allan Ginsberg, Venise, 1995 (GA008271) ; Henri Cartier-Bresson, Venise, 1999 (GA004420) ; Patti Smith, Venise, 1999 (GA004549).

Mais pourtant, l'on peut relever que « dès le départ » vient aussi au photographe l'intuition que ce désir peut donner lieu à un surcroît d'avantages ; la photographie, comme prétexte à la rencontre (ainsi que Graziano Arici se plaît à le raconter – et peut-être, en effet, l'admiration est-elle la dynamique première de la constitution de l'archive, qui serait alors à comprendre comme une succession d'hommages rendus... et repris) devient également l'un de ses buts, sa forme d'accomplissement. La mémoire personnelle de l'auteur, à la recherche des personnes à l'origine de sa culture, reconstitue en images cette formation, et invente en même temps, au présent, son *Bildungsroman,* en donnant lieu, par l'archivage des portraits, à la recréation d'une autobiographie d'apprentissage – devenue objet de fantasme alors même qu'elle apparaît, incarnée, en photographie(s). Cette mémoire personnelle qui trouve son expression dans son illustration rétrospective (ou contemporaine ; la formation de l'archive reflète celle, passée et présente, du photographe) croise l'ambition de donner figures et figuration à une mémoire collective, laquelle se trouverait alors en coïncidence avec les goûts et les choix du photographe. La société des auteurs représentés rejoint le projet de faire l'archive documentaire des créateurs d'une époque.

Mais, comme l'indique l'ambivalence de la formule employée par le photographe pour résumer son projet (en une synthèse éclairante, qui mélange à dessein la cause et l'effet), les personnages photographiés, « qui ne seraient pas oubliés dans le temps », sont-ils envisagés dans leur persistance à durer, dans ce temps vaincu, et comme absolument détachés de toute archive (photographique), ou sont-ils, dans leur immortalité escomptée, secondés par leur image ? En d'autres termes, la photographie et la mise en archive leur ménagent-elles ce passage à travers le temps, ou leurs photographies, puis l'archive de leurs images sont-elles des moyens, pour le photographe, de capitaliser (sur) leur célébrité ?

Graziano Arici insiste, à plusieurs reprises, sur l'aspect (purement) documentaire de son travail, et affirme : « je veux faire voir l'aspect de documentation plutôt que le côté esthétique. C'est pour cela que je dis que je suis un archiviste[328] ». L'archivage des temps présent et passé n'oblige pas pour autant le photographe, qui se donne pour simple archiviste, à ployer sous la charge immense qui semble lui incomber ; Graziano Arici affirme ainsi :

> Non, je ne me suis jamais fixé l'objectif de faire des photographies « historiques ». Il ne m'est jamais arrivé de penser que j'étais en train de réaliser de la documentation historique ; à la chute du Mur de Berlin, par exemple, j'étais là, tout le monde était là, mais je ne crois pas que les photos aient nécessairement une valeur historique. Je pense que, dans son ensemble, mon archive forme un dépôt important, parce qu'elle nous aide à comprendre une certaine époque[329].

Le caractère historique des photographies semble (sur)venir « par effraction[330] », par surcroît, par l'effet du passage du temps ; bien plus, selon le photographe, ce n'est pas chacune des unités détachées (ou, plutôt, chacun des « fragments », selon que l'on place l'unité, le caractère indivis à l'échelle d'un thème, d'un reportage, d'une série ou d'une photographie) qui revêt un caractère documentaire, mais la masse formée par l'ensemble des documents produits.

C'est aussi, *a minima,* la vue d'une époque par l'un de ses contemporains ; et, si cette observation (réalisée au travers d'une longue-vue retournée) n'était pas exagérément réductrice, l'on pourrait dire que, au fur et à mesure de l'éloignement de l'événement (Pierre Nora note avec une résignation amusée que l'événement est devenu le « merveilleux des sociétés démocratiques[331] »), et de sa transformation en fait, puis de son élaboration en « histoire », se construit, parallèlement, le document photographique, qui, de prise de vue, devient document

---

[328] *Ibid.* : « [...] voglio fare vedere l'aspetto di documentazione piuttosto che vederne il lato estetico. È per questo che dico che sono un archivista ».

[329] *Ibid.* : « No, non mi sono mai posto l'obiettivo di essere in grado di fare delle fotografie "storiche". Non mi è mai capitato di pensare di star realizzando della documentazione storica ; nelle caduta del muro, ad esempio, io ero lì, tutti erano lì, ma non credo che le foto siano necesseriamente storiche. Penso che, complessivamente, il mio archivio sia un deposito importante perchè ci aiuta a capire una certa epoca. »

[330] Pour reprendre ici la belle expression employée par le photographe Thierry Deshesdin (« la valeur patrimoniale entre comme par effraction dans les images ») dans l'un de ses commentaires postés sur le blog d'André Gunthert. Voir « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité.

[331] Voir Jacques Le Goff et Pierre Nora dir., *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problèmes*, « Le retour de l'événement » [1974], Paris, Gallimard, 1994 , p. 294.

historique, ou, justement, « pièce d'archive[332] » : mais ce serait faire l'économie, trop rapidement, de l'analyse précise de ce passage ; et ce serait, encore, commettre l'erreur de vouloir dissocier les deux (l'histoire et sa médiatisation) quand l'apparition, la construction et l'évolution des deux ont résolument partie liée – ou alors qu'elles sont parfois indistinctes l'une de l'autre.

Graziano Arici reconnaît cependant qu'il peut être porté par une forme d'engagement à valeur historique, au moment même où il part à la recherche d'images ; ainsi, la mémoire que le photographe ne peut pas directement illustrer, il la retrouve, par archives interposées et par montage documentaire :

> Je crois que l'on devrait sauvegarder l'histoire et l'image de tous ceux qui sont au monde. Je serais, vraiment, pour le fait de conserver la mémoire formée par les archives privées, liées à la mémoire de chacun, mais, évidemment, cela n'est pas possible. Alors je me contente de « sauver » ce que je peux, c'est-à-dire la *crème de la crème,* les personnages choisis parmi les esprits les plus importants de ce siècle, et en ce sens c'est mon choix personnel[333].

Le choix du photographe relie toutes ces archives mises en pièces, et ces pièces rassemblées ; prises ou reprises photographiques, indifféremment, ces fragments d'un discours photographique sont aussi les filaments de la trame d'une mémoire collective. L'Archivio Graziano Arici a-t-il pour fonction d'illustrer une époque, ou de la révéler ? L'Archivio répond- il déjà à un programme (qui serait comme imposé par les lieux de mémoire, mais aussi par les lieux communs : par une certaine iconographie de « style reportage ») ou a-t-il une visée programmatique, en tentant de faire apparaître une image qui donnerait une vue supervisée (et superposée) d'une époque ? Indéniablement, le lien réalisé dans l'Archivio Graziano Arici, par le photographe lui-même, entre des productions autographe et allographe et la recherche d'une unité d'ensemble, d'une archive unique (ou dont les parties, irrémédiablement fragmentées et ne pouvant aboutir à une combinatoire parfaite, pourraient du moins exprimer l'idée, par leurs

---

[332] Peter B. Hirtle note que le mot « archive », dans son acception la plus commune, en vient à désigner « tout ce qui est vieux ou établi », comme si, dans un effet retour, l'image cliché de l'archive venait gagner tout ce qui pourrait trouver à mériter d'y figurer, comme si tout ce qui était ancien avait automatiquement « valeur d'ancienneté » : « Dans son sens le plus commun, le mot archive en est devenu à désigner tout ce qui est vieux ou établi, reconnu, que ce soit une collection de vieux films, un journal qui publie des articles dans lesquels les rédacteurs en chef tablent sur leur vie longue, ou même des rediffusions de morceaux de rock and roll d'anthologie, sur les chaînes du câble. » (« In the vernacular, the word archives has come to mean anything that is old or established, be it a collection of old movies, a journal that publishes what the editors hope will be paper of enduring value, or even rock-and-roll oldies on cable television. »). Voir « Archival Authenticity in a Digital Age », *in* Charles T. Cullen, Peter B. Hirtle et al. dir., *Authenticity in a Digital Environment,* Washington, Cornell University, Council on Library and Information Resources, 2000, p. 75.

[333] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », art. cité : « Credo che si dovrebbe salvaguardare la storia e l'immagine di tutti al mondo. Io sarei per conservare addirittura la memoria di archivi privati, legati alla memoria di ognuno, però questo ovviamente non è possibile. Allora io mi accontento di « salvare » quello che posso, cioè la *crème de la crème*, i personaggi che più rappresentano gli alti spiriti di questo secolo, è quindi è una mia scelta in questo senso. »

reliefs interposés, d'une archive « parfaite » et totale) indiquent qu'il existe une « mission » (photographique, culturelle, sociale, personnelle, biographique) à accomplir.

Le défi à l'œuvre, celui de former une mémoire (du) monde, d'une temps ou d'un lieu, a été relevé par nombre d'auteurs, parfois devenus les passeurs, autant que les (re)créateurs, de leurs époques ; l'on peut évidemment en premier lieu songer à Nadar, que l'on présente souvent comme le photographe qui a laissé en legs aux générations suivantes les portraits des principaux artistes de la seconde moitié du XIXe siècle, et, partant, la mémoire artistique de ce siècle. Nous y reviendrons ; mais l'on pourrait se demander, d'emblée, ce qui fait la singularité du projet à l'origine de l'Archivio Graziano Arici. Rien de résolument spécifique, peut-être : c'est justement dans sa réalisation, dans son accomplissement au fil des années que se constate, lentement, l'obstination du travail du photographe (à ne pas dévier de son programme, à continuer de réaliser des portraits, à mener des enquêtes aux mêmes endroits, à documenter inlassablement les changements, le passage du temps sur les lieux et les visages, à faire croître la quantité de son « matériel » photographique et à tenir à jour son archive) ; c'est dans le geste, tenu (et parfois ténu), de l'archivage que se dégage au fil du temps un ensemble singulier (comme s'il était peu à peu sculpté dans le bloc d'une époque), et se vérifie une idée redevenue originale, à mesure que son accomplissement persiste à être poursuivi. La valeur de l'ensemble ainsi créé réside aussi dans le lien que le photographe tisse entre toutes ces images réalisées ou réunies ; c'est ce lien qui est aussi lecture, qui confère, « dans son ensemble », pour reprendre les mots de Graziano Arici[334], de l'« importance » à ce « dépôt ». Un dépôt photographique ? L'image est saisissante : de manière anticipée, alors même qu'il se situe et parle dans le présent de sa constitution, le photographe parle de son archive « courante » en termes presque définitifs, ou rétrospectifs, voire archéologiques ; une visée, une vision auront guidé sa réalisation. Le legs futur, d'emblée envisagé, devient ligne de mire et semble ainsi guider les réalisations du photographe, projeté vers la fin d'une entreprise qui est sans limites ; la finitude même (la totalité prise en ligne de mire ne sera jamais rejointe, l'œuvre de la documentation d'une époque s'avérant, dès ses commencements, infinie, inachevable) de l'opérateur tend, par renversement, à un renforcement de la valeur de l'archive, accomplie dans un cadre donné, et par un seul individu – dont la mémoire sera portée par celle(s) qu'il aura fabriquée(s) ; la suite logique peut alors, parfois, se transformer en formule téléologique. L'on pourrait reprendre au pied de la lettre cette boutade de Woody Allen, lequel affirmait vouloir connaître la douceur et la gloire de la postérité « de son vivant » – manière, en effet, la plus sûre de faire immédiatement

[334] *Ibid.* : « Je pense que, dans son ensemble, mon archive forme un dépôt important, parce qu'elle nous aide à comprendre une certaine époque. » (« Penso che, complessivamente, il mio archivio sia un deposito importante perchè ci aiuta a capire una certa epoca. »)

provision de reconnaissance. Mais il y a plus ici, chez l'humoriste – comme ailleurs –, que l'expression de la simple angoisse de ne pas savoir ce qui, d'un individu, pourra survivre : savoir quelle utilité aura ce qui reste, et comment ce qui est resté sera accueilli et préservé, forme les raisons d'une vie qui se projette dans les possibilités « anthumes » de la construction de sa survie.

Le dépôt (somme dormante, ou gage d'avenir) est aussi une consigne pour un usage futur, laissée aux générations à venir ; les dépositaires peuvent être compris tour à tour comme ceux qui constituent une chose et comme ceux qui s'en voient confier la garde provisoire[335], mais qui n'en sont aucunement propriétaires. L'on pourrait alors se demander de quoi le photographe est (ou se fait) le dépositaire. De quoi a-t-il la charge provisoire ? Qu'enregistre-t-il, selon quel programme, et que cherche-t-il à laisser en dépôt ? Mais encore : de quoi se dépossède-t-il, au fur et à mesure de ses productions ? Pourrait-on dire de l'Archivio Graziano Arici qu'il serait une somme d'époques « filtrées à travers un tempérament », le témoignage personnel inspiré par la (pré)vision d'une mémoire collective future ? Une des comparaisons qui est souvent citée par le photographe, qui souligne sa justesse pour donner à comprendre son archive, son fonctionnement, la valeur de sa constitution, est une image qui lui a été donnée au détour d'une conversation : l'Archivio Graziano Arici serait une « bulle de mémoire ». L'expression recueillie dit assez bien la tension interne de l'archive (et peut-être de toute archive), à la fois ancrée dans le temps et le territoire et aussi détachée, située résolument en surplomb, voire en apesanteur, comme une forme autonome et autotélique. L'ensemble créé, ainsi caractérisé, n'est pas autre chose qu'une entité unique : une bulle qui serait, par définition, « circulaire comme une monade, ce qui caractérise les lieux de mémoire[336] ». Est-ce, malgré la séduction de l'image (qui reste malgré tout équivoque : l'image de la bulle renvoyant aussi bien à la beauté, au caractère plénier et accompli de l'entreprise, qu'à sa vanité, ou, du moins, à sa fragilité), la définition la plus appropriée pour caractériser l'Archivio Graziano Arici ? Ne peut- on pas lui en opposer d'autres ? Ouvrir cette figure hermétique, forclose sur elle-même ? Ou cette vision pourrait-elle être, malgré tout, et jusque dans ses multiples aspects, la plus proche de l'Archivio ? Que viendrait à renfermer cette bulle ? On pourrait aussi se demander, presque sérieusement, s'il ne conviendrait pas alors, pour parfaire cette image, et compléter ce que la bulle pourrait contenir, y ajouter le photographe lui-même, enserré dans ce *studiolo*

[335] Recevoir, transmettre : c'est ce double mouvement que voit justement à l'œuvre Yosef Hayim Yerushalmi dans toute mémoire collective : « définie comme un mouvement dual de réception et de transmission, se constituant lui-même alternativement vers l'avenir ». Voir « Réflexions sur l'oubli », in Yosef Hayim Yerushalmi, Nicole Loraux, Hans Mommsen, Jean-Claude Milner, Gianni Vattimo dir., *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, « Points », 1988, p. 12-13.

[336] Voir Antoine Compagnon, « La recherche du temps perdu », *in* Pierre Nora dir., *Les lieux de mémoire*, t. III, *Les France*, vol. 2, *Traditions*, Paris, Gallimard, 1992.

aérien (n'est-ce pas plutôt, pour essayer de relever cette comparaison, l'Archivio dans son ensemble qu'il s'agirait de mettre « sous cloche », et de protéger ?) – évoquer une construction en apesanteur signifie aussi la voir résolument coupée du reste de ce qui est – dès lors, que comprend-elle, et que ne comprend-elle pas ? Dans quelle mesure cette « bulle » ne serait-elle pas, plus simplement, un lieu déjà ouvert ?...

Pierre Nora donne une définition vaste de ce que peut être un lieu de mémoire, qui « dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit[337] », et en donne pour illustration les exemples du monument, des personnages importants, des archives, du symbole, de la devise, de l'institution[338]. Si l'archive, évidemment comprise dans cette liste, est lieu de mémoire, on pourrait alors voir l'Archivio Graziano Arici comme la création d'un lieu de mémoire (une archive) qui rassemble, à son tour, des lieux de mémoire (des personnages, certains lieux eux aussi « de mémoire », des époques). L'entreprise photographique mise en œuvre par Graziano Arici viserait autant l'accomplissement, par la fabrique d'images, d'une forme d'adéquation entre une mémoire personnelle et une mémoire culturelle, qu'une mise au jour (ou : en images) d'une mémoire collective – à son tour autant révélée que façonnée, réinterprétée.

Mais la mémoire collective, ce serait aussi ce qui échappe, ce qui résiste à toute forme d'archivage durable (mais rejoindrait l' « archive » comprise en son sens foucaldien : ou, plus exactement, elle en constituerait l'étape seconde, en présentant une version moins troublée, en en étant le filtre[339] : le passage et le barrage), comme étant à la fois inscription évanescente et changeante, engrammage mental et personnel, reflet d'une situation, d'une impression personnelle étayée, et élaboration de mythes collectifs : un archivage mouvant, immatériel, musée mythique changeant au fil des représentations que la société se donne. Maurice Halbwachs, dès les premières pages des *Cadres sociaux de la mémoire,* analyse ce rapport complexe, dialectique, qui tient à la fois ensemble et séparés les souvenirs individuels et la conscience collective, chacune des deux parties venant alimenter, influencer, amender, corriger l'autre. Ces deux parties ne sont rien d'autre que les deux profils d'une même figure : le sociologue note qu'« on peut dire que l'individu se souvient en se plaçant au point de vue du groupe, et que la mémoire du groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires

[337] *Ibid.*
[338] Mais Pierre Nora ajoute que la « mémoire moderne » est « par-dessus tout, archivistique. « Elle repose entièrement sur la matérialité de la trace, l'immédiateté de l'enregistrement, la visibilité de l'image. » (*Ibid*.).
[339] Voir à propos de la mémoire collective les travaux de Denis Peschanski, sociologue et historien.

individuelles[340]». Ainsi la mémoire collective est-elle tout autre chose que la simple addition ou que l'improbable synthèse de l'ensemble des mémoires individuelles[341] ; Maurice Halbwachs relève encore que

> [...] les cadres collectifs de la mémoire ne sont pas constitués après coup par combinaison de souvenirs individuels, qu'ils ne sont pas non plus de simples formes vides où les souvenirs, venus d'ailleurs, viendraient s'insérer, et qu'ils sont au contraire précisément les instruments dont la mémoire collective se sert pour recomposer une image du passé qui s'accorde à chaque époque avec les pensées dominantes de la société[342].

La mémoire collective n'est pas une simple accumulation de souvenirs du passé, une sédimentation sans formes distinctes, mais le résultat d'une construction, une anamnèse réalisée dans, par et pour ce que l'on pourrait nommer un corps collectif, en vue d'assurer son agrégation et de maintenir la représentation (*via* cette mémoire inventée) de sa cohésion – performance durable. Le passé est à chaque fois convoqué et réinterprété de manière à pouvoir penser et se représenter les temps présents ; la fabrique de la mémoire, dans ces interactions entre individu(s) et collectivité, passé et présent, prend une dimension apologétique (mais aussi épidictique) et téléologique : Maurice Halbwachs écrit ainsi que « le passé, en réalité, ne reparaît pas tel quel[343] » et que « tout semble indiquer qu'il ne se conserve pas, mais qu'on le reconstruit en partant du présent[344] ». Dans l'opération qu'est la fabrique d'une mémoire collective (qui est tout à la fois concept et images, indistinctement, fable et album), le grand récit collectif s'appuie sur des images-phares, qu'on pourrait encore appeler des icônes retombées dans le siècle. Quel est le rôle du photographe, de son archive, dans le jeu tramé

---

[340] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], livre numérique édité par Jean-Marie Tremblay, Cégep, Université du Québec à Chicoutimi, « Les classiques des sciences sociales », 2002, p. 7.

[341] Même si Eric Ketelaar, spécialiste en archivistique, dans sa relecture de Maurice Halbwachs, propose de réintégrer des dimensions spécifiques à l'ensemble (pré)défini, et de parler ainsi des « mémoires collectives » et des « communautés d'archives ». Voir Eric Ketelaar, « Sharing : Collected memories in communities of Records », *Archives and Manuscripts,* n° 33, 2005, p. 44-61. Voir également Wolfgang Ernst (« Art of the archive », art. cité, p. 96), constatant à juste titre que jamais Maurice Halbawchs n'a évoqué l'idée d'archive.

[342] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, *op. cit.,* p. 7. Voir également p. 199 : « La société, suivant les circonstances, et suivant les temps, se représente de diverses manières le passé : elle modifie ses conventions. Comme chacun de ses membres se plie à ces conventions, il infléchit ses souvenirs dans le sens même où évolue la mémoire collective. » Et le sociologue poursuit avec une métaphore qui pourrait s'appliquer, dans l'idée d'une inscription ou d'une transcription exactes, tant à l'imprimerie qu'aux arts de l'estampe ou à la photographie : « Il faudra donc renoncer à l'idée que le passé se conserve tel quel dans les mémoires individuelles, comme s'il en avait été tiré autant d'épreuves distinctes qu'il y a d'individus. » Maurice Halbwachs poursuit, dans sa conclusion, en se demandant comment ces formes vides que sont les conventions peuvent se trouver (ré)incarnées dans des mémoires personnelles, qui viennent animer et mettre en image (et en couleurs), et en imagination, un concept issu d'un esprit du temps. Ce qui était resté à l'état de questionnement aporétique chez Henri Bergson, note Maurice Halbwachs, peut être dépassé si l'on tente de relier le concept à l'image, de les penser de façon solidaire.

[343] *Ibid.*

[344] *Ibid.*

entre illustration (d'une mémoire personnelle et culturelle) et projet d'une archive qui se « souviendrait » de la culture d'un temps ?

Graziano Arici se présente le plus souvent, par défi, par provocation, mais aussi par conviction, comme un archiviste : le métier de photographe est déplacé, à la fois renvoyé à la « façon » artisanale (il ne serait qu'un opérateur, que le facteur, impersonnel, d'un enregistrement à faire) et promu à une mission historique (l'archiviste est aussi celui qui prépare les matériaux de l'histoire d'un temps, celui qui les « produit » en les extrayant d'une masse, passée au crible). Le photographe déclare ainsi, dans un entretien :

> Je ne me considère pas comme un photographe, je suis un archiviste, avec les manches retroussées et la casquette noire ; je donne une grande importance à ce terme, tout comme au travail d'archivage et de sauvegarde de la mémoire des choses[345].

Il persiste dans cette même affirmation, une quinzaine d'années après cet entretien, et s'explique sur l'insistance avec laquelle il emploie ce terme :

> [...] et justement, avec ça [*le titre choisi pour l'exposition : Alla faccia dell'arte* (« À la face de l'art »)] je voulais mettre en évidence le fait que les photographes, dès qu'ils font une exposition, se prennent pour des artistes. C'était une manière ironique et critique de rendre cette idée-là. J'ai employé avec provocation ce mot, parce que je veux donner à voir le côté documentaire plutôt que le côté esthétique. C'est pour cela que je dis que je suis un archiviste[346].

Graziano Arici déclare encore dans un entretien : « dès le départ, j'ai compris ce que je devais et ce que je voulais faire : un travail uniquement centré sur les personnalités de la culture qui auraient, inévitablement, laissé un signe dans l'histoire[347] ». Comment ce projet pourrait-il s'avérer, dans cette coïncidence même (une rencontre parfaite avec les images attendues d'un temps, dont le photographe vient proposer, décliner les identités), anachronique, en perpétuel décalage avec le présent ? En effet, le projet d'une archive générale du monde artistique semble à la fois dépassé (voire désuet, ou d'une ambition d'un autre temps, dans les intentions qu'il

---

[345] « Elementi di memoria », entretien de Chiara Grandesso avec Graziano Arici, art. cité, p. 50 : « Io non mi considero un fotografo, io sono un archivista, con tanto di mezze maniche e la visiera nera e dò un grandissimo valore a questo termine, sia al lavoro di archiviazione e di salvaguardia della memoria delle cose. »

[346] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », art. cité : « [...] e appunto [questo] voleva esprimere il fatto che i fotografi spesso appena fanno una mostra vogliono assumere quell'immagine di artista. Era una maniera ironica e critica per dare questa idea. Ho usato in maniera provocatoria il termine perchè voglio far vedere l'aspetto di documentazione piuttosto che vederne il lato estetico. È per questo che dico che io sono un archivista ».

[347] « Elementi di memoria », entretien de Chiara Grandesso avec Graziano Arici, art. cité, p. 49 : « [...] fin dagli inizi ho capito che cosa dovevo e volevo fare : un lavoro esclusivo sulle personalità della cultura che avrebbero, inevitabilmente, lasciato un segno nella storia. » Voir encore *Fotografi in mostra*, Marcello Mencarini et Cristian Pozzer dir. (2009, non encore publié, non paginé), recueil de photographies et d'entretiens avec les photographes de la Mostra de Venise, où Graziano Arici dit : « Moi, fondamentalement, je ne pense pas être un photographe. Je pense être un archiviste. J'ai toujours agi dans ce sens. Archiver, archiver encore. Ce que je fais, et ce que d'autres ont fait. Constituer un fonds qui puisse rappeler qui étaient ces personnes. » (« Io fondamentalmente non credo di essere un fotografo. Credo di essere un archivista. Mi sono sempre mosso in questo senso. Archiviare e archiviare. Cose mie e di altri. Costituire un fondo che potesse ricordare chi erano queste persone. »)

présuppose : faire le catalogue, en images, de ce qui est à retenir d'une époque donnée ; et difficile, dans sa réalisation : réussir à « couvrir » l'ensemble du champ, désormais mondial, de la création), et soumis à une concurrence, diffuse et multiple, et sans cesse plus abondante, constituée par un *Big Data* visuel en ligne. Si l'image du monde artistique, des créateurs, était encore une denrée rare (et aux qualités méconnues) il y a plusieurs dizaines d'années, cette image semble s'être imposée, diffusée et même banalisée : à quoi bon constituer, dans le dernier quart du XXe siècle et au début du XXIe, une archive de la culture internationale, pourrait-on se demander. Ce qui était une « petite arche de mémoire » n'est-il pas menacé d'être rattrapé (alors même que sa constitution dans le temps, et sur le temps, lui permet amplification et revalorisation) par des bases de données, d'intraitables catalogues, qui semblent lui opposer massivement l'abondance et la variété de leurs contenus ?

L'avant-dernière question vient se situer dans le fil de l'interrogation que Régis Durand reprend, après Paul Virilio : que persiste à être la photographie ? Régis Durand écrit ainsi que c'est peut-être justement depuis cette place, de nouveau précaire, qu'occupe la photographie (devenue à la fois universellement répandue, comme dépassée par elle-même, et, dans sa prédominance, invisible), après avoir connu un moment privilégié, « mais doublement anachronique[348] », qu'elle « occupait dans nos représentations (en tant que moyen de produire des images, et en tant que survivance d'un principe de représentation, la perspective classique[349]) », qu'elle pourrait à nouveau regagner une valeur : une « valeur de résistance ou de survivance, comme le cinéma est peut-être lui aussi en train de le faire, repliée sur ce qu'elle a de plus spécifique, sur ce qu'elle est seule à pouvoir faire[350] ».

Comment comprendre, enfin, à l'aune de la mémoire collective, la « raison » de l'entreprise et le rôle du photographe : n'est-il que l'illustrateur d'une mémoire collective, ou pourrait-il en devenir le passeur, le (re)configurateur ? Quelle est, aussi, dans ses extractions, la part d'invention, de prospective, d'anticipation, dont il saurait faire preuve ? Son art, son exercice, d'« enregistrement », de consigne des temps, rejoindrait-il celui d'un témoin visionnaire ?...

[348] Régis Durand, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 37-38.
[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*

Adriano Donaggio, en préface à un catalogue d'exposition des portraits d'artistes réalisés par Graziano Arici, à la Fondazione Bevilacqua-La Masa, à Venise, en 2000, écrit :

> Pour beaucoup d'entre nous les images de ces personnalités du monde de l'art font partie, de manière familière, de notre monde mental. Confronter nos images avec celles de Graziano Arici ne fait pas qu'en réactiver la mémoire, mais nous pousse à enrichir notre connaissance, à confronter notre interprétation avec celle d'un autre interprète, d'un autre témoin. Une bonne exposition est toujours le début d'un dialogue, d'une révision, d'une réévaluation de nos propres constructions de catégories, de nos propres souvenirs, une réouverture de nos conclusions[351].

- Affiche de l'exposition « Graziano Arici alla faccia dell'arte », Fondation Bevilacqua La Masa, Venise, avril 2000.

L'archive photographique réalisée n'est pas que l'accomplissement que fixerait le programme consistant à illustrer un annuaire de personnalités ; dans sa monstration même, elle donne à voir ce qui n'était jusque-là qu'à l'état latent ; l'archive des portraits contenue dans l'Archivio Graziano Arici contribue à fixer (mais aussi à en proposer l'interprétation, le

[351] Adriano Donaggio, « Graziano Arici. La sostenibile leggerezza della creatività », catalogue de l'exposition *Graziano Arici alla faccia dell'arte*, Comune di Venezia/Fondazione Bevilacqua La Masa, avril 2000, n. p. : « Per molti di noi le immagini di queste personalità del mondo dell'arte appartengono alla familiarità del nostro mondo mentale. Confrontare le nostre immagini con quelle di Graziano Arici non riattiva soltanto la memoria, ma ci spinge ad arrichire la nostra conoscenza, a confrontare la nostra interpretazione con quella di un altro interprete, di un altro testimone. Una buona mostra è sempre l'inizio di un dialogo, di una revisione e di una risistemazione delle proprie categorie, dei propri ricordi, una riapertura delle proprie conclusioni. »

déchiffrement) les visages d'une époque. « Avec la photographie, le monde entier peut tenir dans notre tête, sous forme d'une anthologie d'images[352] », note Susan Sontag ; la forme de l'anthologie est pré-vue et par l'archive, et par le photographe, et par l'exposition même qui rend compte d'une partie de ses travaux : l'affiche[353], sélection des « visages de ce temps » est rendue sous la forme graphique d'une mosaïque de têtes, un *all-over* photographique dans lequel les photographies ne sont plus rien d'autre que de petites vignettes à touche-touche, musée-kaléidoscope de l'artiste autant que panorama du « comble » des créateurs d'une époque. Les visages ainsi photographiés peuvent contribuer à la fixation, ou à la configuration d'une mémoire collective, et même d'une mémoire et d'un musée personnels : ces photographies, dans le cheminement souterrain qu'engendrera leur vision, peuvent s'assurer un passage secret « dans l'archive idéale des mémoires[354] ». L'« autre témoin », serait-ce donc définitivement, et en dernier lieu, le photographe, vu comme l'historien de son temps ? L'archive photographique serait-elle à comprendre comme un vaste témoignage, un dépôt de regards ?

Giorgio Agamben rappelle que le témoin et l'historien ont partie liée, dans la vision qu'ils donnent « pour mémoire » :

> Tout comme le mot qui indique l'acte de connaître (*eidénai*), le mot *historia* vient de la racine *id-* , qui signifie « voir ». Originellement, l'*histôr* est le témoin oculaire, celui qui a vu. Voilà qui confirme le privilège que les Grecs accordent à la vision. La détermination de l'être authentique comme « présence au regard » exclut l'expérience de l'histoire, qui est toujours déjà là sans se trouver comme telle sous nos yeux[355].

---

[352] Voir *Sur la photographie* [1977] (trad. P. Blanchard), Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2008.

[353] L'affiche, repliée, formait la maquette de la petite brochure accompagnant l'exposition : les portraits et les images y étaient, au gré des pages, parfois disposés tête-bêche : la subversion graphique prolongeait l'intention et le propos ironique du photographe, qui entendait donner à voir autrement et à désacraliser des idoles – ou, du moins, présenter des artistes et du portrait d'art une nouvelle vision.

[354] Pour reprendre ici l'expression d'Arturo Carlo Quintavalle. L'historien de la photographie note encore : « [...] Il n'existe pas de photographies historiques et de photographies de chronique (de reportage) : cette distinction, qui renvoie à l'idéalisme de Benedetto Croce, et qui est aujourd'hui largement partagée, ne tient pas : les images peuvent parfois accéder, avec le temps, à une fonction symbolique, d'autres fois encore elles restent un simple fond de décor, un espace d'enquête pour d'éventuelles recherches futures. Chaque photographie peut devenir (et, dans certains cas, est devenue) une image dont le sens va bien au-delà de celui qui était le sien à l'origine : cette image peut rentrer dans l'archive idéale des mémoires, pour ensuite resurgir – si elle est retrouvée par quelque historien, ou récupérée pour d'autres raisons, à des fins de polémique politique, par exemple. » (« STORIA CRONACA MITO. Non esistono fotografie storiche e foto di cronaca, la distinzione, che riecheggia quella dell'idealismo crociano, e che è ormai vulgata, non regge : le immagini assumono a volte, nel tempo, funzione simbolica, quindi emblematica, altrimenti restano sfondo, spazio per indagine per possibili future ricerche. Ogni fotografia può diventare, e in alcuni casi è diventata, un'immagine con significati che vanno oltre quelli originari : questa stessa immagine può tornare in un ideale archivio delle memorie per risorgere, se ritrovata da qualche storico o recuperata per altre ragioni, ad esempio di polemica politica. ») Voir « Fotografia : figure dei significati », *in* Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici, *La Fotografia come fonte di storia*, *op. cit.,* p. 29.

[355] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* [1978], Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 166.

Tel serait le paradoxe qu'une archive photographique, dans ses utilisations futures, saurait réussir à dépasser : entre l'aveuglement que provoque toute plongée, de fait, dans une époque, et l'exercice de lucidité, et dans la nécessité de témoigner[356] d'un temps, le travail de l'archive (de sa consultation, comme de sa constitution) permet de faire apparaître. Le temps ne s'y trouve pas simplement consigné, mais persiste sous sa forme d'image ; réunir une archive permettrait une élaboration et une représentation futures, et de former pour les temps à venir les conditions de possibilité de sa redécouverte et de sa lisibilité, de son intelligibilité – sa lecture pourra être soit mémorielle, soit historienne[357]. Le témoignage est tout à la fois l'acte du photographe, ce qu'il laisse, mais aussi ce qui a été inscrit dans cette consignation, ce qui s'y est trouvé passé, ou passer. Gianluigi Colin note avec raison, cependant, que le photographe est plus qu'un simple témoin oculaire : « Les photographes sont des témoins. Parfois ce sont les uniques témoins d'un événement. Mais ils ne sont jamais de simples témoins, ils sont toujours porteurs d'un message[358]. »

Le témoignage est ainsi inséparable d'un point de vue, et d'un engagement qui constitue le regard du photographe en vision et en récit (l'on aboutit ainsi au paradoxe d'un témoignage qui doit, pour exister, participer à la création, ou du moins à la mise en forme de ce qui sera vu) ; et ce sont ces vues laissées qui définissent, par leur effectuation et par leur transmission, le photographe comme auteur. C'est ce que Michel Deguy exprime, en creux, lorsqu'il est invité à se prononcer sur l'intérêt qu'il a à conserver ses propres archives : « l'auteur est celui qui fait entendre sa version. Il a intérêt à soigner son témoignage. Ce soin implique qu'il veille à ce que sa version pour être entendue soit *versée au dossier,* archivée. Ce dossier est l'archive[359] ».

---

[356] Il est évidemment nécessaire de distinguer plusieurs types d'archives et de témoignages. Les archives historiques d'État, formées par le recueil de documents administratifs compilant les « témoignages involontaires » des voix du passé, sont, dans une certaine mesure, à envisager à rebours des archives photographiques constituées par un auteur. Philippe Artières relève que, dans le premier type d'archive, le travail de l'historien consiste à lutter contre l'apparente transparence des documents, leur caractère d'évidence : « C'est l'idée de donner à lire des archives, non pas brutes, mais en les entourant d'un appareil critique qui ne soit pas seulement un travail de contextualisation, mais qui fournisse des clés permettant d'en avoir une lecture précise, afin d'éviter la valorisation d'une parole qui serait soi-disant l'incarnation de ce qui s'est passé. C'est donc paradoxalement une histoire contre les témoins. » L'archive s'avère alors, pour le chercheur, « un objet de travail à part entière ». Voir Vincent Casanova et Joseph Confavreux, « Faire des histoires. Entretien avec Philippe Artières », *Vacarme,* n° 43, avril 2008. En ligne : <http://www.vacarme.org/article1544.html.> (consulté le 26 mars 2017).

[357] Voir à ce sujet Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 172.

[358] Gianluigi Colin, « La tirannia della visione. Fotografia, informazione, ambiguità », art. cité, p. 700 : « I fotografi sono dei testimoni. Talvolta sono gli unici testimoni di un evento. Ma non sono mai soltanto testimoni, sono sempre portatori di un messaggio. »

[359] Michel Deguy, « Fonds d'auteur », *in* Nathalie Léger dir., *Questions d'archives*, *op. cit.,* p. 39. Et l'on pourrait dire que cette archive pèse d'un poids supplémentaire encore, lorsqu'elle s'avère contenir des preuves accablantes en puissance : des photographies, « vivaces objections pour le futur », selon l'expression de Georges Didi-Huberman. Voir la préface de Georges Didi-Huberman *in* Bernd Stiegler, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, Paris, Hermann, « Échanges Littéraires », 2015, p. 13.

L'on voit que cet hypothétique intérêt est jugé par un imaginaire tribunal de l'histoire : la fantaisie prospective forgée par l'écrivain force à envisager le contenu de l'archive comme un rassemblement de preuves, qui resteront à charge ou à décharge de celui qui les a rassemblées, une sorte de plaidoyer *pro domo,* anticipant le possible jugement de la postérité. L'avenir reste le dernier juge d'un manifeste provisoire, offert à la relecture et à la réinterprétation. Paul Ricœur note à propos du témoignage qu'il est pris dans un cycle, et qu'avec lui « s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire[360] ». Le document[361], alors, ne serait rien d'autre que l'élément d'une mémoire en crise que contiendrait l'archive.

Il n'y a, en tout cas, rien de laissé ouvertement au hasard dans la constitution d'une archive ; l'archive montée par Graziano Arici, moins encore qu'une autre archive photographique, n'est pas le seul reflet de son activité photographique – ou, si elle peut être malgré tout comprise comme telle, c'est la nature du « geste » qu'il conviendra, plus avant, de définir. L'Archivio Graziano Arici, en mélangeant dans un même ensemble les producteurs, les origines, les périodes, les supports, se présente comme un patrimoine[362] nécessairement inachevé ou sa capitalisation ; cette archive est inscription dans une généalogie qu'elle contribue, par son existence même, à (ré)activer ; dans la mission que le photographe s'est donnée (et qui répondrait tout à la fois à des programmes photographique, archivistique, archéologique, sociologique), l'archive devient l'outil et aussi le but d'une filiation et d'une distinction. Mais cette archive semble, plus qu'une autre, dans l'ambition de sa quête, dans l'accomplissement de son programme, être aussi prise, en permanence, dans la construction des preuves de sa propre légitimité.

L'invention du passé se fait, dans l'Archivio Graziano Arici, de manière contemporaine à l'archivage du présent ; les antécédents photographiques semblent se créer dans le même temps que l'Archivio Graziano Arici et sa mission se définissent ; le photographe paraît, par son geste, se poser comme récupérateur et héritier, mais aussi en fondateur. Il s'agirait presque moins de former ou reformer des documents que d'en multiplier des spécimens, réunis dans une forme expérimentale qui tiendrait du monument provisoire. Dans un double mouvement, les productions d'images d'époques différentes se répondent en se croisant. La construction de l'archive trouve son origine et son but dans un geste à la fois d'archéologie, une récupération

[360] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 201.
[361] Voir encore Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.,* « La preuve documentaire », p. 224-230, et Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 164-170.
[362] Le patrimoine est ce qui est légué par les pères… Lire les propos de Jean-Pierre Rioux recueillis par Arnaud Schwartz et Stéphane Dreyfus, « Le numérique est-il une menace pour la mémoire individuelle et collective ? », *La Croix,* 2 janvier 2012, en ligne < https://www.la-croix.com/Actualite/S-informer/Sciences/Le-numerique-est-il-une-menace-pour-la-memoire-individuelle-et-collective-_NP_-2012-01-02-753137> (consulté le 2 avril 2017).

prospective, et d'augmentation continue : il s'agit, dans tous les cas, de faire provision de temps, en vue de « tous » ses usages futurs. Les photographies sont réunies, dans un ordre apparemment indifférent, en un ensemble, par une vision unitaire et, aussi, uchronique ; le photographe, en se posant ou proposant en témoin de son temps, permet de ménager le passage, l'interaction entre une mémoire collective et une mémoire personnelle, et leurs futures transformations en ce que Krzysztof Pomian nomme la « mémoire objectivée[363] » ; tout se passe en effet comme si les photographies à venir étaient intégrées, de par le programme de l'archiviste, dans un devenir-patrimoine. Krzysztof Pomian (citant et commentant la loi sur les archives du 3 janvier 1979) relève le fait que « l'importance mémorielle[364] » des archives privées pour la seule personne qui les a produites ne suffit évidemment pas à leur conférer un intérêt public ; pour qu'un tel intérêt soit manifeste, des « raisons historiques » doivent être mises en avant (auquel cas elles pourront prétendre à rentrer dans le « patrimoine d'archives », et être classées « archives historiques »). L'historien résume la possibilité de ce passage (d'archives personnelles à documents d'interêt général) en notant que « pour pouvoir être classées, les archives privées doivent pouvoir transcender la mémoire de qui les a créées, à moins qu'il n'ait joué un rôle dans la vie d'une collectivité, de l'État ou de la nation », mais doivent aussi « renseigner sur un passé ceux qui ne l'ont pas connu et qui l'abordent de l'extérieur, en historiens ».

Nous pourrions à notre tour nous poser la question formulée par André Gunthert (à propos d'archives photographiques de presse) et tenter de formuler des premières réponses : « De quoi [cette] archive photographique est-elle la mémoire[365] ? » Elle pourrait être la mémoire d'une collectivité, d'une époque vue par de multiples opérateurs, dont un photographe aurait rétrospectivement coordonné les mouvements ; elle pourrait, peut-être, être aussi celle d'un récit autobiographique en cours d'avènement, et, enfin, l'histoire de sa propre édification : la mémoire d'un programme qui serait allé se réalisant sur trois siècles, et celle d'une « volonté d'art[366] » qui resterait, sans cesse, à développer. L'Archivio Graziano Arici (et son projet – si

[363] Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 170-171. Il précise que cette « mémoire objectivée », si elle peut se passer tout à fait de celui qui est à l'origine de sa production, ne reste cependant qu'une « mémoire virtuelle », et, en tant que telle, peut susciter dans ses interprétations autant de sens différents que de possibles contresens. La relative univocité dans laquelle elle était tenue, liée, du vivant de celui qui l'avait créée se voit pulvérisée, ouverte, retravaillée : elle devient concert de voix. Krzysztof Pomian distingue encore une lecture historienne d'une lecture quasiment bovaryste des archives (ce qui serait peut-être le « piège » évoqué par Arlette Farge), laquelle consisterait à « réactualiser les archives en fonction de [sa] mémoire » (p. 172).

[364] *Ibid.,* p. 176, pour cette citation et les suivantes.

[365] Voir André Gunthert, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité.

[366] Voir Aloïs Riegl et le « Kunstwollen » : *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [1910] (trad. D. Wieczorek), Paris, Seuil, « Espacements », 1984.

tant est que les deux puissent être dissociés) est un territoire[367] à bien des égards intermédiaire, mouvant, morcelé, pris entre plusieurs définitions d'archives et pratiques archivantes, situé entre la collecte, l'expression de plusieurs mémoires et la singularité d'une voie prise, menacé à la fois par son abondance et son incomplétude, au programme anachronique, mais pour partie d'avance escompté, et en projet infini. Sa composition hétérogène, son aspect disparate semblent mettre en pièces toute définition définitive de l'archivage photographique (et de la « mission » qui semble être à son origine), qui devient ici non plus un bloc, mais une construction mouvante, prise dans un flux. La multiplication des témoins, la collecte en cours, et non pas orientée vers une seule démonstration ou la résurrection d'un passé, assurent à l'Archivio d'ouvrir, de lui-même, certaines des limites que Wolfgang Ernst observe dans la fabrique passée d'outils au service de « grands récits » :

> En l'absence de la nation qui autrefois produisait l'union totalisante des agents de la mémoire individuelle, et qui, ce faisant, ne forgeait rien d'autre qu'une fiction heuristique, rien ne peut rester que l'archi(ve)-tect/texture en réseau, les configurations pour la mémorisation d'un passé qui ne peut désormais plus coaguler dans une histoire unique et péremptoire[368].

Expression d'un point de vue peut-être utopique, il n'en reste pas moins que ce constat formulé par Wolfgang Ernst insiste (avec, malgré tout, un certain excès de confiance dans l'avenir, ou une vision peut-être trop positiviste des « nouvelles technologies » ; il n'est pas sûr, non plus, que les « nouvelles archives » s'éloignent absolument de toute volonté de fiction ou d'affliction – le « mal d'archive », devenu mode puis modalité, prouverait d'ailleurs l'inverse – sur la labilité, nouvelle, des archives, qui remet en mouvement l'histoire du passé. L'archive, selon cette définition (que l'auteur appelle de ses vœux plus qu'il ne la décrit), ne serait plus un creuset qui neutralise[369], condamné à un fonctionnement en circuit fermé, vicié et bientôt tari, mais une forme fragmentaire, éclatée, aux points de vue collectés et laissés épars, à la configuration changeante, appelant augmentations et commentaires : une constellation animée.

Le « grand ensemble » documentaire formé par l'Archivio Graziano Arici donne lieu à plusieurs histoires possibles, dont celle de l'archivage de la photographie – et cette idée d'une mise en abyme possible va plus loin qu'un effet rhétorique animant l'analyse de l'objet : on pourrait penser que l'ensemble des photographies, des objets et des livres réunis, s'il ne forme

---

[367] Sven Spieker rappelle à juste titre que la notion de « fonds » renvoie à une parcelle de territoire : une terre qui est la condition et le moyen de production d'une richesse. Voir *The Big Archive : Art from Bureaucracy*, Londres, MIT Press, 2008, p. 197.

[368] Wolfgang Ernst, *Stirrings in the Archives. Order from Disorder*, [*Das Rumoren der Archive*, 2002] (trad. Adam Siegel), New York, Rowman & Littlefield, 2015, p. 10 : « Absent the nation that once produced a totalizing union of individual agents of memory, and which in so doing came to represent nothing more than a heuristic fiction, nothing can remain, save the archi(ve)–tech/textual network– the configurations and techniques for memorization of a past that can no longer coagulate into an *emphatic* history. »

[369] L'on peut se souvenir de cette définition, cinglante, donnée par Milan Kundera : « L'idéal de l'archive : la douce égalité qui règne dans une fosse commune. » Voir *Fata Morgana,* n° 2, 2007.

pas un « documentaire intégral », peut du moins être considéré comme une vue documentaire déployée et poursuivie dans le temps. Cette « mémoire archivée[370] » paraît ainsi redonner forme à une mémoire collective qui viendrait s'inscrire depuis un point de vue (mais passant par le prisme diffractant et concentrant une collecte de regards), en un lieu.

L'enjeu de cette réunion de photographies, de leur acquisition et de leur prolongement, est aussi bien, dans l'esprit du photographe, de donner à voir une histoire de la photographie, sa reconstitution filée, coulée dans diverses thématiques ; mais, entre la transparence de la photographie et l'opacité de l'archive, il y aurait, par la somme massive, et choisie, de la documentation amassée, une autre voie, apparue à la faveur d'un détour (ou d'un recours) biographique. L'inscription de l'auteur dans la vie de son archive[371] (et inversement...) permet de trouver une mémoire incarnée et illustrée, et de voir une « archive archivante [372]», dans laquelle les conditions de sa production, mais aussi les conséquences de sa réception, sont réfléchies au présent. Archive à la fois privée, mais aussi professionnelle et, de ce fait, à la visibilité publique, sa diversité permet de voir comment s'organise l'industrie des images et son exploitation médiatique[373] ; en multipliant les formes de sauvegarde de pans d'archives photographiques, l'archive semble se muer en dispositif optique, et, à son tour, réaliser une vue photographique panoramique.

Que donne à voir l'archive ? Qu'archive la photographie ? Les deux médiums semblent avoir des visées communes, en ce qu'ils tendent tous deux à être, de fait, des conservateurs d'états ; il sera nécessaire de faire le déploiement de leurs équivalences – et de leurs divergences –, et de leurs mutations, de leurs réactions mutuelles, pour tenter de comprendre ce que l'Archivio Graziano Arici, par la « forme-archive » photographique, cherche (doublement) à préserver.

[370] Selon l'expression de Paul Ricœur : voir *Temps et récit. 3. Le Temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 1991.
[371] Une archive, donc, qui serait faite par le témoin même : un recueil de témoignages volontaires.
[372] Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 34.
[373] André Gunthert ajoute que « cette mémoire [de l'exploitation médiatique] n'est pas moins importante que la prise en compte esthétique des fonds visuels ». Il constate que « l'histoire à laquelle elle donne accès n'a pas encore été écrite ». Voir l'article « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité.

c. L'archive, la photographie

> Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire [...]. Qu'elle sauve de l'oubli les choses pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie[374]

écrit Charles Baudelaire, réservant à la photographie la consigne du temps, mais non le droit de son interprétation. La photographie, l'archive : deux artefacts, et, pourrait-on dire, deux formes conservatrices, qui l'une et l'autre semblent avoir trouvé, mutualisé, puis, progressivement, interverti leurs rôles. Okwui Enwezor, dans un essai intitulé « Photography and the Archive, 1980-2013 », écrit : « pendant presque deux cents ans, la loi technologique qui présidait à la production de l'image photographique n'a cessé de réaffirmer cette évidence : photographier, c'est générer un objet d'archive[375]. » Dès son invention, en effet, depuis les « conserves de Nicéphore[376] », la technique photographique est (aussi, voire essentiellement) comprise dans sa capacité à retenir l'image de la réalité, à l'arrêter, la garder en consigne.

C'est sur la production de ce regard, mêlée, faite de mécanismes et d'intentions, que revient Jacques Derrida, lorsqu'il analyse la photographie à l'aune de l'archive : « Est-ce qu'on ne peut pas dire qu'il y avait déjà dans la photographie [...] autant de production que d'enregistrement de l'image, autant d'action que de regard, autant d'accomplissement d'un événement que d'archivage passif des choses[377] ? » En effet, l'archive et la photographie ont en commun ce prétendu pouvoir d'indexer le réel, de le présenter comme un donné, une évidence, alors que, toutes deux, elles (ne) le donnent (qu') à percevoir, et déjà aperçu ; leur fausse « ingénuité », leurs analogies construites ou leur trouble transparence les tiennent liées dans une semblable entreprise de reconstitution d'un monde. Et pourtant, dans l'image supplémentaire ou suppléante du monde qu'est la photographie, dans cette vue à la fois partiale et totale, la photographie ne montre, comme l'archive, d'abord qu'elle-même ; et, bien plus : la

---

[374] Charles Baudelaire, *«* Salon de 1859 », section II, « Le public moderne et la photographie », *Écrits esthétiques* (préface de Jean-Christophe Bailly), Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1986, p. 290.

[375] Okwui Enwezor, « Photography and the Archive, 1980-2013 », *op. cit.,* p. 89 : « For nearly hundred years the technological law that governed the production of a photographic image never ceased to make clear the obvious fact that photography is a practice of generating an archival object. »

[376] Voir à ce sujet Paul Jay, *Les Conserves de Nicéphore. Essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Chalon-sur-Saône, Société des Amis du musée Nicéphore-Niépce, 1992.

[377] Jacques Derrida, *Copy, archive, signature. A Conversation on photography* [« Die Fotographie als Kopie, Archiv und Signatur : Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel » *in* Hubertus von Amelunxen dir., *Theorie der Fotografie IV*, 1980-1995, Munich, Schirmer/Mosel, 2000], Stanford University Press, 2010, p. 6 : « Can we not say that there was alredy in photography, in the classic sens, as much production as recording of images, as much act as gaze, as much as performative event as passive archivization ? » C'est en ce sens, également, que Ernst Van Alphen souligne que la photographie, document instable, est plus une *reserve* qu'un *record*, plus une réserve qu'un enregistrement. Voir « The Photographic Image as Archive » *in* Ernst Van Alphen, *Staging the Archive : Art and Photography in the Age of New Media*, Londres, Reaktion Books, 2014, p. 26-33.

photographie est sa propre archive. Une archive ouverte cependant, moins autotélique et enfermée qu'instable, en permanence découverte. L'archive peut devenir le lieu de sa conservation et de l'élaboration de sa signification, de sa fabrique seconde. L'on aurait affaire à des « mises en boîte » successives. C'est leur lien fatal que souligne, d'un trait, Bernd Stiegler, lorsqu'il écrit que « le devenir-image de la réalité était photographique et la photographie une nouvelle technologie d'appropriation du monde par l'archive[378] ».

Si la photographie a d'abord dû résoudre la question de sa propre conservation dans le temps[379] – en retenant une image, encore fallait-il qu'elle puisse « d'elle-même » se préserver du moment de sa propre perte –, elle devient ensuite, d'archive possible du monde, elle-même archivée, objet d'archive ; sa passivité et son activité se voient redoublées ; passant pour donner une image fidèle du monde, elle est aussi ce qui pourrait permettre son remplacement intégral[380]. Le processus photographique, en permettant de fixer et de conserver des états, est, singulièrement, autant l'objet, l'instrument de l'archive que sa création instantanée[381] : le « temps de l'archive » est ainsi d'abord celui de l'obturateur qui se referme.

C'est bien un processus d'impression, de configuration photographique qui transparaît lorsque Jacques Derrida analyse le processus même de l'archivage, qui non seulement définit, retient et donne à voir son objet, mais le conditionne, en modelant son apparition : « la 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'archivation produit autant qu'elle enregistre l'événement[382] ». Cette structure technique pourrait correspondre à l'appareil technique qui permet de créer des images, et à ses modalités d'archivation propres (pourrait-on ajouter) et qui, selon Vilém Flusser[383], doivent pouvoir être déjouées par leur opérateur ; il semblerait que ces deux appareils de conservation, de création des preuves puissent aussi être interprétés comme deux dispositifs à la force d'inertie certaine – enregistrements, programmes,

---

[378] Bernd Stiegler, *Images de la photographie, Un album de métaphores photographiques*, Paris, Hermann, « Échanges Littéraires », 2015, p. 32 : « Archives ».

[379] Voir Italo Zannier, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. 13 : « Ancora prima d'esistere, paradossalmente, la fotografia ha dovuto risolvere il problema della sua stessa conservazione. »

[380] Un projet extrême (aussi total que radical) d'archivage du monde par la photographie, a été imaginé par le médecin américain Oliver Wendell Holmes (1809-1894) : les reproductions des objets, des monuments, etc., une fois réalisées, permettraient de faire table rase du passé comme du présent. Les images suffiraient à suppléer aux choses, « la forme divor[çant] de la matière ». Voir Oliver Wendell Holmes, « The Stereoscope and the Stereograph », *Atlantic Monthly,* n° 3, juin 1859 (réédité par Alan Trachtenberg dans *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leetes Island Books, 1980, p. 72-82) : « From now on, form is separated from material. In fact, the material in visible objects is no longer of great use, except when being used as a model from which the form is constituted. Give us a couple of an object worth seeing – that's all we need. Then tear the object down or set it on fire if you will... the result of this development will be such a massive collection of forms that it will have to be arranged into categories and placed in great libraries. »

[381] Voir Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1983, p. 39.

[382] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 33.

[383] Voir Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996.

grilles – contre lesquels il faudrait pouvoir être en mesure d'inventer des contre-programmes : une déliaison, une utilisation en conscience non dupée par la force ou la fatalité des apparentes évidences. L'archive, de plus, bénéficierait, par rapport à l'instantané photographique, du supplément temporel d'un fonctionnement à rebours, ou rétroactif : c'est précisément en conservant – en immobilisant – une vision recueillie en un document qu'elle contribuerait à sa production, à sa lente révélation :

> Cela ne doit pas nous fermer les yeux sur le bouleversement sans limite de la technique archivale en cours. Cela doit surtout rappeler que ladite technique archivale ne détermine plus, et ne l'aura jamais fait, le seul moment de l'enregistrement conservateur, mais l'institution même de l'événement archivable. Elle conditionne non seulement la forme ou la structure imprimante mais le contenu imprimé de l'impression[384][...].

De manière croisée, on peut aussi bien voir la photographie comme prise dans l'accomplissement (ou l'échappée) de son être-pour-l'archive que comme une archive météore, qui retiendrait tout autant le regard que sa portée (sa partition, le champ de ce qui a été vu) ; Régis Durand relève que la photographie n'est jamais « simple recollection du passé (d'un avoir été là), mais l'opération par laquelle le passé se transforme en futur – à condition d'admettre que passé et futur n'ont de sens que dans l'instant précis du présent, vécu comme une image fulgurante, réveil, passage[385] ». La photographie serait-elle donc une archive parcellaire, ou le morceau d'une archive fantasmée – celle, non advenue, messianique ou totalitaire, qui pourrait être la vision intégrale d'un monde entièrement supervisé ?

L'archive et la photographie, qui ont longtemps été considérées comme des machines à fabrication de preuves, ont souvent été, dans leurs rapports, dans leurs interactions, des dispositifs au service d'un pouvoir ; Jorge Ribalta, dans cette union trouvée entre l'appel du vide de l'archive et la reproductibilité photographique, sa démultiplication, voit les conséquences et les possibilités de conservation et de consécration de règnes successifs et oppressifs, à savoir ceux, sans fin, de l'instrumentalisation du « document » produit, à la « structure conflictuelle[386] » :

> [...] la photographie incarnait les notions utopiques de connaissance et d'universalité, lesquelles ont culminé dans la construction d'une archive visuelle universelle, une traduction de l'infinie variété et de la labilité du monde dans sa logique de fragmentation, de codification, de classification et de contrôle de l'empire capitaliste. Le document est, selon cette logique, une monnaie d'échange dans une nouvelle forme d'inconscient archivistique qui gouverne le régime disciplinaire du capitalisme industriel[387].

---

[384] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 36.

[385] Régis Durand, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques, op. cit*., p. 37-38.

[386] Jorge Ribalta, *Universal Archive. The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, Musée d'art contemporain de Barcelone, 2008, p. 9.

[387] *Ibid.* : « [photography] embodied utopian notions of knowledge and universality that would culminate in the construction of a universal visual archive, a translation of the infinite variety and contingency of the world into

Si la photographie permet l'apparition d'archives de la planète (l'inventaire et l'expansion ont partie liée), et semble advenir comme l'instrument désigné pour garder la mémoire du visible (comme le note Susan Sontag, le devenir-anthologique de la photographie et celui du monde vont de pair ; la photographie, selon elle, « élargit la découverte de la beauté des ruines[388] », mais non seulement « le photographe travaille, qu'il le veuille ou non, à transformer la réalité en antiquité, et les photos elles-mêmes sont des antiquités instantanées[389] »), elle n'en est pas moins prise dans la fuite du temps.

Hervé Guibert, dans le compte-rendu d'une exposition du milieu des années 1980 qui avait pour thème le patrimoine français en photographies, engage une réflexion sur la photographie en tant que patrimoine : il estime que son pouvoir de conservation, de fixation devrait faire lui-même l'objet d'une conservation. Rien de plus fragile, relève-t-il, qu'une photographie théoriquement reproductible à l'infini, mais qui évolue et reste indissociable d'un support, et doit pour traverser le temps faire l'objet d'une conservation adéquate. Ainsi, la photographie – toute photographie, n'importe laquelle, par définition, selon l'écrivain et critique – « concourt à un patrimoine national[390] » et, par sa « fabrication du souvenir de l'éphémère », est « un instrument fantastique pour la constitution d'un patrimoine, [...] outil privilégié de l'anthropologue qui est le facteur du patrimoine humain ». Mais cette faculté de garder témoignage des choses, des êtres et des paysages, de restituer des patrimoines, est elle-même menacée ; en effet, l'archive matérielle que la photographie constitue n'est rien moins qu'éternelle :

> Mais le problème, avec la photo, c'est qu'elle constitue un patrimoine fantôme, un patrimoine mirage, comme un château de papier bâti sur du vent : et comme elle est elle-même destructible, altérable comme la pierre, ou le visage qu'elle promet d'éterniser, elle n'est jamais qu'un cran poussé contre l'anéantissement, un souvenir de souvenir, et l'on se doit aussi, dans cette grande phobie de la perte et de l'oubli, de constituer un patrimoine photographique, non pour les objets disparus, dont elle est la conservatrice illusoire, mais pour la photo elle-même, pour la technique et le travail des artistes d'une époque[391].

Enregistreuse habile, tout autant qu'experte machine bâtisseuse, à partir de la vie même, de fictions (Hervé Guibert, dans ce compte-rendu critique, fustige les photographes qui n'ont pas su relever le défi qui leur était présenté : au lieu de donner à voir en images ce que pouvait être la richesse patrimoniale de la France contemporaine, ils n'ont su que restituer un « patrimoine

---

the logic of the fragmentation, codification, classification and control of capitalist dominion. The document is, according to this logic, something like a universal currency in a new archival unconsciousness that governs the disciplinary regime of industrial capitalism ».

[388] Susan Sontag, *Sur la photographie, op. cit.,* p. 117.

[389] *Ibid.*

[390] Hervé Guibert, *La photographie, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1982,* Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1999 : « Un patrimoine fantôme : les mirages de la photographie », p. 232.

[391] *Ibid.,* p. 234.

fallacieux » – des images passéistes et conservatrices, dépassées – là où le critique attendait se trouver face aux preuves tangibles de l'accomplissement d'une mission qui leur avait été confiée : « et qui donc, sinon eux, pouvait rendre compte, pour le futur, de notre présent[392] ? »), – la photographie est une forme d'archive elle-même soumise au passage du temps ; « patrimoine fantôme », soumise à la possibilité de sa disparition, elle est aussi ce qu'il faut sauver. Faire l'histoire de la photographie, est-ce que cela reviendrait à faire, d'abord, la critique de celle de ses propres « méthodes d'archivage », c'est-à-dire aussi l'histoire de l'évolution de ses techniques ? Le salut des apparences reste, à tout niveau, un problème d'abord matériel de conservation des formes ou des objets.

Régis Durand propose pour sa part de penser l'histoire de la photographie en termes de description des « configurations d'un dispositif » – et on n'est pas loin de la proposition foucaldienne d'une recherche archéologique à mener, laquelle permettrait une description de l'archive :

> [...] à partir du moment où [la photographie] est considérée comme un art mnémonique (quel que soit le sens exact qu'on mette derrière ce terme), on a affaire à un dispositif instable, un dispositif de captation et de projection imaginaires, dont les termes mêmes sont en variation constante. D'où la quasi-impossibilité d'en faire l'histoire. « L'inscription de l'inscriptible », pour énigmatique et différée qu'elle soit, est un événement, il devrait être possible, toujours, d'en faire l'histoire. Mais l'histoire de la photographie ? Ce serait donc celle des différentes configurations de ce dispositif instable à diverses périodes ? C'est le pari que l'on peut prendre[393] [...].

Mais la photographie et l'archive auraient encore partie liée en cela qu'elles sont autant des machines d'enregistrement et de sélection que d'oubli ; c'est ce que relève Benjamin H. Buchloh dans son article consacré à l'*Atlas* de Gerhard Richter, « The Anomic Archive ». Il note que « la photo, comme un agent double (peu fiable, incertain) réalis[e] et détrui[t] l'expérience mnémonique[394] ». Cette ambivalence se voit représenter, décupler par l'archive photographique, qui se présente comme la chambre d'écho de cette destruction créatrice, en faisant résonner à l'infini cette double voix. L'archive, pour la photographie, serait-elle le lieu privilégié de sa métamorphose ? Formerait-elle le lieu de sa caution, de la garantie de sa survie ? Régis Durand, dans un éditorial, note que « l'archive tend à dissoudre l'aura[395] » de la photographie – il resterait à voir si elle ne lui fournirait pas, justement, les conditions de sa

[392] *Ibid.,* p. 236.
[393] Régis Durand, *Le Temps de l'image, op. cit.*, p. 36.
[394] Benjamin H. Buchloh, « Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive », *October,* vol. 88, printemps 1999, The MIT Press, p. 117-145 : « both enacting and destroying the experience ».
[395] Régis Durand, « La photographie, un art en transition », *Art Press 2*, trimestriel, n° 34, août/sept./oct. 2014, p. 11.

renaissance. L'archive ne serait-elle pas ce qui assure à la photographie la possibilité d'une visibilité, d'une reconnaissance, et d'une patrimonialisation ?

Le cas des archives photographiques privées est à examiner avec attention ; la « surexposition » de certaines photographies, mais aussi l'« empire des images » et leur banalisation semblent paradoxalement nuire à la pérennité de leur conservation. Outils de la vision d'un patrimoine, et elles-mêmes engagées dans la constitution d'un patrimoine visuel, les archives photographiques sont pourtant, dans la majeure partie des cas, les parentes pauvres de l'intérêt trouvé à la conservation des fonds. Comme le relève Audrey Leblanc, dans l'ironie du sort qui leur est réservé, les archives photographiques (de presse – mais l'on pourrait aussi étendre ce phénomène de méprise historique aux archives de tous les photographes professionnels) « souffrent d'un déficit d'archivage, alors qu'elles sont parties prenantes d'une inflation mémorielle[396] ». Mais, prises ou réalisées dans la nécessité d'une rentabilité immédiate, ces archives sont parfois, une fois leur « âge courant » passé, négligées par leurs propres auteurs, ou leurs compilateurs. Comment réussir à sauvegarder, si ce n'est à faire valoir, le résultat de la production d'une carrière photographique, si la conjoncture présente est difficile pour le simple exercice d'un métier ? Si la photographie est sa propre archive[397], la conserver, pourtant, relève d'un engagement réel ; de plus, préserver les photographies et les archives photographiques semble, encore aujourd'hui, constituer un défi.

L'archive photographique, entre l'archive et la photographie, dans son travail de (re)composition, suspendue entre le désir, ou l'illusion, d'une sauvegarde et la crainte, ou la menace, d'une destruction – et parfois prise dans l'écart entre intention individuelle et ambition universelle –, est le lieu d'un travail. Ce travail serait celui d'une production saisie en son cours, qui ne s'achèverait pas, ne se fermerait pas au moment du versement de nouvelles photographies, mais se poursuivrait à chaque consultation. Entre conservation et création, quel rôle la décision du photographe et le geste d'archiver jouent-ils dans l'évolution des documents produits ?

[396] Audrey Leblanc, « Commémorer Mai 68. L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique », art. cité.

[397] Charles Merewether va plus loin dans ce constat d'une apparente sidération tautologique, lorsqu'il relève que « l'archive et la photographie reproduisent le monde comme s'il était témoin de lui-même, dans sa fabrique d'un témoignage de la réalité, de la preuve historique ». (« Both the archive and photography reproduce the world as witness to itself, a testimony to the real, historical evidence. ») Voir Charles Merewether, « Archives of the Fallen », *Grand Street,* n° 62 : « Identity », automne 1997, p. 46.

d. Entre conservation et création

L'archive est un « lieu d'expérience double : historique et esthétique[398] », relève Catherine Perret. En effet, le passage par l'archive confère à la photographie un statut dédoublé et pourtant fluctuant : l'archive, lieu d'une conservation, mais aussi du passage et d'une transformation, « informe » les photographies qu'elle contient. Les photographies deviennent, dans un phénomène d'interdépendance des parties solidaires (l'archive, la photographie), constitutives du lieu qui les reçoit.

Graziano Arici entreprend un travail d'appropriation tant archivistique que plastique ; l'on pourrait ainsi dire que son travail de création commence dès ses acquisitions de fragments photographiques, ou de fonds d'archives, et que son travail de conservation ou de préservation photographiques ne cesse pas de se poursuivre, à travers ce même travail de création. Si le photographe tient à maintenir une séparation, plus ou moins ferme, plus ou moins nette, entre son travail alimentaire et son travail plastique, cette ligne de démarcation est éminemment subjective (voire magique ou irrationnelle : ces frontières imaginaires, ou performatives, selon le point de vue depuis lequel on les observe, contribuent à opposer les catégories nées de cette séparation supposée) ; si elle sert, pour son auteur, l'intelligibilité de son travail, et la revendication (si ce n'est la manifestation) d'un statut autre, elle n'en est pourtant pas moins mouvante, et traverse, potentiellement, non pas des photographies organisées en blocs d'images, mais chacune des photographies envisagées singulièrement.

C'est d'ailleurs cette labilité que le photographe lui-même provoque et met en scène lorsqu'il choisit, selon ses termes, de « repêcher » des photographies : glanées sur Internet ou achetées pour quelques euros dans des brocantes, ces photographies peuvent servir à illustrer, à tout le moins, une des étapes de cette métamorphose elle-même conditionnée par le temps, et plongée dans une réversibilité sans fin. En cela elles pourraient même, paradoxe suprême, figurer ce que l'on ne pourrait à coup sûr trouver dans une archive : le retour du refoulé. Ce cliquetis incessant, ce jeu de va-et-vient entre assignation d'un sens fixe, et d'une utilisation précise, et ouverture, multiplicité des interprétations et des usages, est ici, dans les images « reprises » par Graziano Arici, comme retrouvé dans des séries cultivant l'hybridité, l'incertitude d'un statut ; récupération, recherche, appropriation, circulation... les photographies « repêchées » ne signalent d'abord rien d'autre que cette permanente permutabilité à l'œuvre : la fonction et le sens des photographies sont en constante évolution, et la place dans laquelle

[398] Catherine Perret, « Les deux corps de l'archive », art. cité, p. 39.

elles sont conservées, et l'usage qui en est fait, s'ils favorisent (ou forcent) une fixation, ne peuvent empêcher, au fil du temps, un déplacement vers des significations diversifiées.

Entre conservation et création, les archives photographiques seraient précisément ce seuil, ou ce lieu charnière mais imprécis, autorisant (façonnant, ordonnant) la plasticité d'un contenu et le jeu d'un renversement ; c'est en partant de cette modulation, subtile, qu'autoriserait un montage archivistique savant, qu'Eric Ketelaar (spécialiste en archivistique, et professeur émérite à l'université d'Amsterdam) pose la question suivante : l'archivistique serait-elle un art[399] ?

L'archiviste serait-il (lui aussi) artiste ? Le choix, le classement, le montage, la disposition, le dispositif, toutes ces opérations ne seraient-elles pas, déjà, des actes relevant d'une forme d'art ? Eric Ketelaar, en examinant la relation entre art et archive, renverse le paradigme de l'artiste archiviste pour (re)faire de l'archiviste l'artiste premier. Dans un jeu second de retournements et de réversions successives (qui prendra en charge l'archive, comment, pourquoi ? qui peut prétendre en hériter ? de qui et de quoi est-elle, au juste, le matériau de travail ? à quelles fins ? au service de quel but ?...), l'artiste se retrouve le conservateur de son œuvre, tandis que l'archiviste devient, par son travail même, l'artiste de ses conservations. Du même côté de ce miroir finalement traversé, Simone Osthoff pose une question similaire, au moyen de termes formulés en sens inverse : « À quelle sorte de documentation a-t-on affaire lorsque l'archiviste est l'artiste[400] ? » Ces interrogations croisées, mettant en doute les pratiques, ébranlant, même, l'apparente solidité des statuts, illustrent bien la réversibilité « à l'œuvre » provoquée par l'art de l'archive. Bien loin d'établir des catégories, des domaines hermétiques, l'art de l'archive (que l'on peut à la fois entendre ici, de manière dédoublée, comme discipline scientifique : l'archivistique, ou comme une discipline parente des beaux-arts), en prenant le document comme levier, permet de soulever, d'ouvrir un espace, un vortex, entre la conservation et la création ; cet espace indéfini, lieu de recomposition, favorise des métamorphoses successives. Mais il n'en reste pas moins que de ce vide, ce tourbillon, les deux parties en présence, sciences et art, tirent ressource et profit : c'est dans tous les cas de figure par leur « invention » (extraction, préservation, mise à jour, ou création) que des documents prennent existence et valeur – administrative, historique ou artistique.

C'est un projet (de) conservatoire qui a guidé la plupart des réalisations et des missions acceptées par Graziano Arici, lequel a, au fil de ses travaux, pu et su recueillir une base de

[399] Voir Eric Ketelaar, « Archivistics : science or art ? », *in* Jennie Hill dir., *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*, Londres, Facet Publishing, 2011, p. 89-100.

[400] Simone Osthoff, *Performing the archive : The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York, Atropos Press, 2009, p. 149 : « What kind of documentation is formed when the artist is the archivist ? »

données sur la ville de Venise et la vie artistique s'y déroulant : cette unité, de fait, a aussi été recherchée par le photographe, qui a tenté, en donnant sens (orientation, direction, cohésion, unité) à ses différentes séries, de former une passerelle sous la forme d'un ensemble destiné à représenter les changements successifs dans plusieurs époques données. Mais si un projet est à l'œuvre dès la genèse de l'Archivio, la plupart des photographies qui le composent – comme c'est le cas, du reste, dans l'immense majorité des archives photographiques – évoluent dans une indictinction que l'on pourrait dire constitutive ; tour à tour et tout à la fois photographe, archiviste, artiste, Graziano Arici choisit de documenter des situations, des faits, de réaliser des portraits, des reportages, en privilégiant ce qu'il sait être, d'emblée, « historique ». Ce qu'il pressent promis à un avenir, c'est, dans un renversement anticipateur, cela même qu'il entend photographier et qu'il contribue, ainsi, à tenir en mémoire ; ou, réciproquement, ce qu'il contribue ainsi à fixer, c'est (aussi) cela qui sera à l'avenir retenu, diffusé, tenu en mémoire, servant d'illustration à ce qui aura été ainsi (re)gardé. Plus encore qu'une accumulation d'images variées, une collection de reportages, cette dimension, affirmée et même revendiquée par le photographe, de « projet », concourt à faire de l'Archivio un tout, assimilable à un « tableau d'ensemble » lequel se laisserait voir dès l'architecture première de ses dessins, jusqu'aux couches successives qui visent à sa propre préservation. Depuis les débuts de la constitution de l'Archivio, un travail de sélection et de découpage du sujet (ou des multiples sujets) est à l'œuvre ; cette tentative de définition (qui s'accommode des entrées successives de photographies, des versements parfois hétérogènes) prend le sens d'une forme creuset, qui crée ce qu'elle conserve.

S'il « ne suffit pas de provoquer le versement ou le dépôt des archives, et d'en assurer la conservation matérielle dans les meilleures conditions, pour que ceux-ci remplissent leur rôle au service de l'Histoire[401] », et s'il ne suffit évidemment pas non plus de réaliser, de conserver et d'agencer des photographies, même en grand nombre, tout en capitalisant sur la probabilité de leur futur intérêt historique, pour que celles-ci soient, présentement ou à l'avenir, automatiquement dignes d'un quelconque intérêt, il n'en reste pas moins que leurs existences rassemblées, préservées, leur conception et leur constitution en un ensemble permettent de forcer le passage du temps, et d'anticiper sur son action.

[401] Jean Favier, *Les Archives*, *op. cit.,* p. 64 (chapitre VI : « Les archives au service de l'histoire »).

e. Information en cours, documentation à l'œuvre

Régis Durand souligne le rapport particulier qu'entretient la photographie avec le temps long ; la photographie serait cette image d'un genre particulier (constamment indexée, non sur son référent, mais sur le moment précis prêtant à son réexamen), une prise de vue détachée et perpétuellement reprise et immergée dans un temps continu. Ainsi,

> [...] s'il y a une question que la photographie ne cesse de nous poser, c'est bien celle du temps. Non seulement le temps de ce qui a été saisi par la photographie, ni de l'acte en lui-même, mais le temps sans cesse s'ajoute à l'œuvre, la redouble et la transforme. Ce qui est vrai sans doute de toute œuvre d'art devient plus important encore dans le cadre d'une création dont le matériau même est si intimement lié à l'expérience du temps. Il y a donc bien une histoire des photographies, qui est aussi l'histoire de la façon dont elles se chargent progressivement de temps et sont transformées par lui, devenant tantôt œuvres d'art, tantôt documents[402].

De surcroît, « tout (ou presque) est affaire de contexte[403] » (comme l'écrit, dans un éloge impromptu de la relativité et de la réévaluation de toutes choses, Howard Becker) : il s'est en effet agi de savoir, pour Graziano Arici, créer, dès le départ, un contexte particulier (et favorable) à l'ensemble de ses productions, de telle sorte que ses photographies, tenues entre elles par un invisible « lien archivistique » (le *vincolo archivistico*), puissent tenir en bloc, résister, liées par un même centre qu'elles contribuaient à créer et à renforcer. Tout l'« art » de l'archive, ou sa prescience, a d'abord reposé, pour le photographe, sur le simple projet d'établir une forme cohérente. Ainsi, le contexte est le projet, et le projet devient, au fur et à mesure de sa réalisation, contexte adéquat. Howard Becker a beau jeu de noter que « dans le contexte *ad hoc,* les photos de presse dont l'intérêt subsiste une fois passé le moment de leur actualité deviennent des images documentaires[404] » : c'est cette conversion (que cette formule-lapalissade ne retranscrit certes qu'imparfaitement), ce jeu de passage(s) que la mise en archive semble précisément prévenir, favoriser, attendre. Bénédicte Grailles, quant à elle, pose à juste titre la question de la patrimonialisation des archives (degré supplémentaire de complexité ajouté à la question, sans cesse reposée, de la transformation du fait d'actualité en événement, en histoire) : à partir de quel seuil franchi, de quel moment, de quelle forme de reconnaissance et de quelle sorte d'intérêt (intrinsèque, ou manifesté, découvert...) une archive peut-elle prétendre devenir patrimoine ? Si elle s'avère relever d'un intérêt manifeste pour la nation, la collectivité, répond l'historienne qui surenchérit dans ses essais de définition des archives envisagées à l'aune du patrimoine, en se demandant derechef : « Les archives sont-elles des

---

[402] Régis Durand, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, *op. cit.,* p. 30.
[403] Howard Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications* n° 71 : « Le parti pris du document », Paris, Seuil, 2001, p. 347.
[404] *Ibid.,* p. 348.

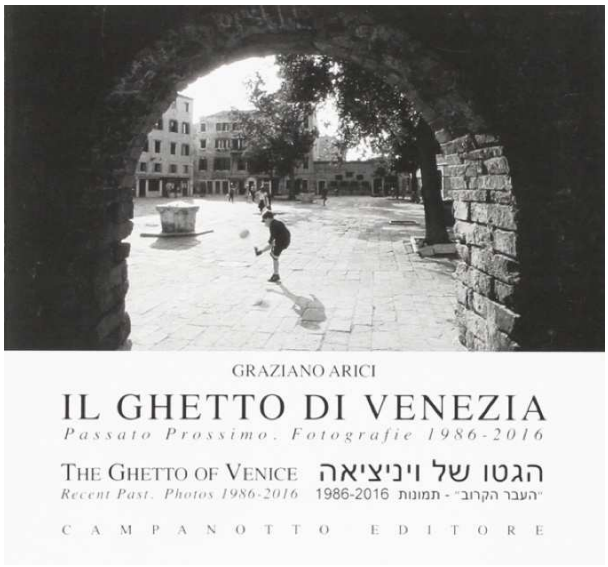
objets patrimoniaux comme les autres[405] ? » Bénédicte Grailles, en s'appuyant sur les recherches de Nathalie Heinich, note que « si la valeur patrimoniale [des archives] est ainsi brouillée (...), la légitimité patrimoniale est peut-être à chercher du côté des pratiques de médiation[406] ». Les archives restent, pour les historiens comme pour les artistes, le terrain et le terreau d'une incessante élaboration.

Avoir pour point de mire le patrimoine, c'est assurément l'une des stratégies adoptées par Graziano Arici pour s'incrire dans la durée, et dans la promesse de la réalisation d'une archive photographique qui aura, ainsi orientée et façonnée, vocation à être préservée. S'intéressant à ce qui s'inscrit dans une histoire culturelle, le photographe forme un double, voire un triple portrait de la ville de Venise ; un portrait historique tout d'abord, et diachronique, où l'on peut suivre l'évolution de la ville à travers plusieurs siècles ; un portrait sociologique et artistique, documentant les passages des artistes, leurs créations *in situ,* mais aussi l'usage de la ville par ses habitants et les touristes ; un portrait archéologique et un portrait polémique enfin, où, au fil des travaux et des chantiers couverts par le photographe, on voit se dresser les incohérences actuelles et le rapport problématique d'une ville avec son passé et son identité. En sus des « sauvetages », par ses diverses acquisitions ou récupérations de fonds d'archives menacés d'être dispersés ou oubliés, Graziano Arici poursuit, sur le territoire vénète, une sorte d'archéologie préventive du visuel ; en archivant, par ses prises de vue, le terrain en cours de transformation et d'études, il a la garantie de former, avec la documentation sur ce qui s'apparente à un chantier permanent et à ciel ouvert, un ensemble de photographies qui est en lien avec un patrimoine, et qui pourra lui-même le devenir.

L'archiviste photographie, le photographe archive ; les deux mouvements résultant de cette rage de sauvegarde « inventent » tous deux l'image – venue ou à venir. Le souci de Graziano Arici a été de « garder ce qui allait rester » (ce qui revient à établir au présent une sélection par anticipation de ses sujets, de ses objets), de faire preuve d'intuition et d'instinct, et – d'évidence – de réussir à saisir ce qui va disparaissant. C'est ainsi que le photographe s'est intéressé, des années 1980 à 2010, à mener enquête, dans Venise et sa lagune, sur des lieux provisoirement désaffectés, menacés de changement brusque ou de disparition, de liquidation : d'eux, rien ne sera bientôt resté d'autre que des photographies témoignant de leur présence passée[407]. Garder la trace, pour mémoire, de ce qui peut, de ce qui va disparaître, ne consiste

[405] Voir Bénédicte Grailles, « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », *La Gazette des archives,* n° 233 : « Les archives, aujourd'hui et demain… », 2014, p. 31-45.
[406] *Ibid.,* p. 43.
[407] Le photographe revient souvent, pour expliquer ce devoir de mémoire (presque anticipé), sur un exemple qui l'a marqué, et qu'il juge représentatif de l'incurie de la ville de Venise par rapport aux traces visibles de son propre passé : un pavé du Campiello Briani, gravé par un anonyme à l'effigie de Filippo Turati (homme politique

pas uniquement à se rendre dans des lieux isolés ou délaissés, et sujets à une reconversion proche (Graziano Arici a réalisé, par exemple, des vues de l'ancien asile de San Servolo, mettant ainsi fin à un cycle documentaire entamé par Mark E. Smith avec ses reportages sur les patients accueillis au sein de cet établissement), mais c'est aussi savoir s'intéresser à l'anodin, à l'infra-ordinaire : des scènes de rue, des ambiances qui témoigneront d'une époque, d'une vie sociale révolues ; le photographe a ainsi suivi, notamment, l'évolution du quartier défavorisé de Sacca Fisola[408], et aussi couvert pendant près de trois décennies la vie du quartier du Ghetto (dont les usages et les rites, l'histoire l'intéressaient, sur lesquels il a réalisé nombre de catalogues).



- Première de couverture, *Il Ghetto di Venezia. Passato prossimo, fotografie 1986-2016,* Venise, Campanotto Editore, 2016.

Ces photographies contribuent à présent à mettre en évidence l'évolution sensible de ce quartier, qui ne peut être approchée qu'au travers de ces scènes banales, révélant ce qui pouvait justement échapper (ou ce qui devait, nécessairement, échapper[409]) lors de leur prise de vue[410].

fondateur du Parti socialiste italien), a été volé – non sans que Graziano Arici ait eu le temps de le prendre en photo et de signaler ce « morceau d'histoire » à la mairie.

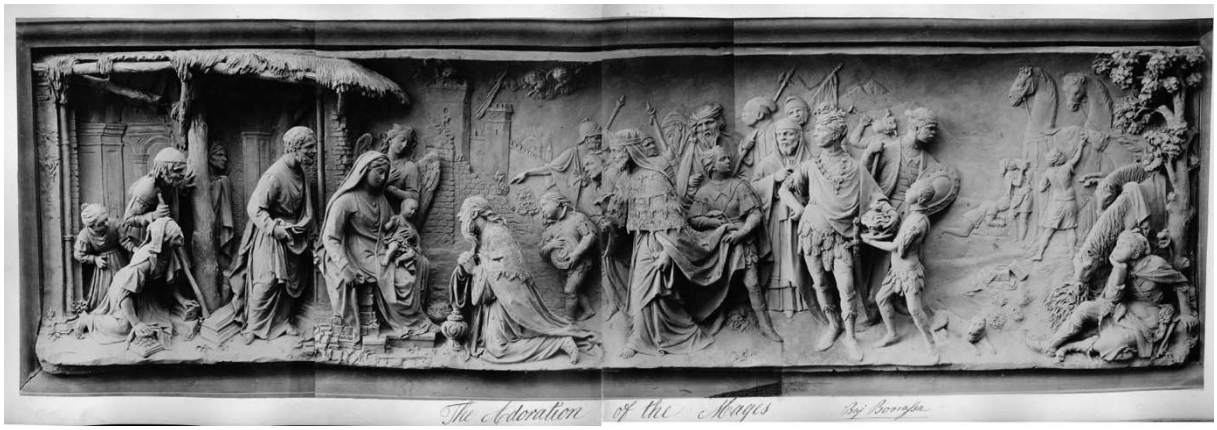
[408] Il a aussi encouragé un photographe venu prendre conseil auprès de lui, désireux de mener un reportage approfondi sur Venise, William Guidarini, en 2015, à poursuivre ses recherches dans ce quartier : manière aussi pour Graziano Arici de (faire) voir ce qu'il en est, à présent, dans une vue déléguée, de l'évolution de ce quartier, qui reste actuellement encore le plus pauvre, le plus dégradé et délaissé de la ville.

[409] C'est aussi en ce sens que Gilles Deleuze peut écrire : « L'histoire n'est pas expérimentation, elle est seulement l'ensemble des conditions presque négatives qui rendent possible l'expérimentation de quelque chose qui échappe à l'histoire. » Voir *Pourparlers 1972-1990*, *op. cit.,* p. 144. On rejoindrait là la définition que Fernand Deligny donnait au mot « chevêtre », qui est « la cause qui nous échappe de ce qui nous échappe ».

[410] C'est ainsi qu'un catalogue, intitulé *Passato prossimo. Il Ghetto di Venezia 1980-2010* (Venise, Campanotto Editore, 2016) a pu voir le jour, réunissant plusieurs dizaines de photographies tirées de l'Archivio Graziano Arici, à la suite de nombreux autres parus dans les années 1980-1990.

Cette « réévaluation du banal[411] » est le fruit de l'action du temps sur les documents, ou plutôt de la force issue de la fabrique puis de la conservation de photographies qui acquièrent, au fur et à mesure de leur sauvegarde, la valeur d'un témoignage historique. La chronique photographique du quotidien, rassemblant du « marginal », se révèle ainsi devenir, au fil du temps, une plongée dans l'épaisseur d'une chronologie qui se dégage peu à peu (ces images se « chargent de temps », selon l'expression de Régis Durand).

Prévenir, anticiper la disparition, et, d'une certaine manière, la retenir, tel serait donc l'un des rôles de la photographie qui permet, bien loin de se substituer à ses objets, en pouvant s'en affranchir, et de causer allègrement leur perte, comme le notait avec une feinte provocation Oliver Wendell Holmes[412], leur remémoration et leur reconstitution.



- Extrait de l'album *Bassirilievi della Capella del Rosario nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo* (sans date ni indication d'auteur), tirage sur papier albuminé monté sur carton, 24 × 78 cm (GA10999500).

Sara Filippin, dans sa brève présentation[413] de l'Archivio Graziano Arici, prend pour exemple un album appartenant à la partie « Venezia Ottocento » de l'archive, intitulé *Bassirilievi della Capella del Rosario nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo,* contenant des photographies d'Antonio Perini. Album en très bon état, et entier, dont peu d'exemplaires subsistent encore aujourd'hui de par le monde, il présente des tirages reproduisant, de manière exhaustive, les bas-reliefs en marbre d'un presbytère, qui allait être ravagé par le feu peu de temps après ces prises de vues, en août 1867. Outre qu'ils fournissent un relevé d'ensemble des décors en pierre remontant au dix-huitième siècle, permettant une reconstitution de l'état

[411] Pour reprendre ici l'expression de Martine Ravache dans son intervention au colloque « Images : l'originalité remise en question ? ». Actes du onzième colloque de l'Observatoire de l'image du 18 juin 2014, p. 41. En ligne : <http://www.upp-auteurs.fr/DATA/documents/Actes-2014-colloqueobservatoire.pdf>

[412] Voir Oliver Wendell-Holmes, « The Stereoscope and the Stereograph », art. cité.

[413] Lors de la conférence de presse consacrée à l'Archivio Graziano Arici, qui s'est tenue à la fondation Querini Stampalia, le 13 septembre 2017, à Venise.

original des œuvres, ces tirages parvenus intacts et dans leur intégralité se font aussi les témoins d'une chaîne de sauvetage qui a veillé à leur préservation ; porteurs inédits d'informations et de précisions, ils sont à leur tour eux-mêmes devenus, face au risque de la perte, du pillage, des avaries, des monuments à sauvegarder. Dans la *Recherche*, le Narrateur se voit ainsi offrir par sa grand-mère des gravures anciennes, choisies par elle parmi « ces œuvres qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui[414] », des strates de temps et d'art semblant porter au comble de l'art et de l'édification historique ce qui aurait pu n'être que banales et décevantes reproductions ; la gravure se fait ainsi l'écho d'une dégradation esquivée (le temps a fait son œuvre, mais la reproduction a réussi, à son heure, à en déjouer les ravages) tout autant que d'une gradation, une montée en puissance des degrés d'art ; le commentaire de l'œuvre originelle, détruite, se fait selon une vision « artiste », puisant à même une nappe de passé pour en faire ressurgir une vérité disparue, et préservée à travers une nouvelle image, à la fois porteuse, intermédiaire ou véritable « médium » d'une réalisation désormais perdue. Autre cas d'école, qui peut paraître, à la lettre, édifiant : le Gran Teatro La Fenice, qui a brûlé dans la nuit du 29 janvier 1996, n'a pu être reconstruit à l'identique que grâce à la documentation, gardant trace de l'extérieur et de l'intérieur du théâtre, fournie par Graziano Arici, et qu'il avait produite durant ses années de service dans l'ancien bâtiment.

- Incendie de la Fenice, 29 janvier 1996 (VE000845) ; le lendemain de l'incendie (GA11021720).

[414] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1914], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013, p. 95.

- Vue aérienne du théâtre (GA11021712) et vue prise depuis l'intérieur, le lendemain de l'incendie (VE000836).

Ces bas-reliefs (et ces théâtres) de papier pourraient illustrer, également, ce retournement, ce moment de bascule du monument au document, puis du document au monument, qu'examine Jacques Le Goff à la suite de Michel Foucault[415]. Dans un célèbre article publié en 1978 dans l'*Enciclopedia Einaudi,* intitulé « Documento/monumento[416] », Jacques Le Goff continue de mettre en évidence combien la « mise en question du document[417] » tend à ériger celui-ci, après l'avoir déchu de son titre de preuve ou de pièce à conviction (en réévaluant sa place, et les méthodes d'une histoire positiviste), en monument d'un genre nouveau, ressortissant lui aussi pleinement à la fabrique d'un temps donné, et à la volonté de léguer une représentation destinée à perdurer :

> Le document n'est pas innocent. Il est d'abord le résultat d'un montage, conscient ou inconscient, de l'histoire, de la société qui l'a produit, mais aussi des époques successives durant lesquelles il a continué à vivre, peut-être oublié, durant lesquelles il a continué à être manipulé, même en silence. Le document est une chose qui reste, qui dure et le témoignage, l'enseignement (pour en revenir à l'étymologie du mot) qu'il porte doivent être avant toute chose analysés en démythifiant leur sens apparent. Le document est monument. Il est le résultat de l'effort accompli par les sociétés historiques pour imposer au futur – volontairement ou involontairement – telle image d'elles-mêmes. À la limite, il n'existe pas de document-vérité. Tout document est mensonge. Il appartient à l'historien de n'être pas naïf face à lui [...] parce qu'un document c'est d'abord un travestissement, une apparence trompeuse, un montage. Il faut, par-dessus tout, savoir le démonter, démolir ce montage, déstructurer cette construction, et analyser les conditions de production des documents-monuments[418].

[415] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 2015, p. 15 : « Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de « mémoriser » les *monuments* du passé, de les transformer en *documents* et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'elles disent ; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments [...] l'histoire, de nos jours, tend à l'archéologie – à la description intrinsèque du monument. »

[416] Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Turin, Einaudi, 1978, p. 38-43.

[417] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir, op. cit.,* p. 14.

[418] Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », art. cité, p. 38 : « Il documento non è innocuo. È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali

Jacques Le Goff relève que la révolution documentaire apparue dans les années 1960 suit de près un phénomène de « dilatation de la mémoire historique[419] », auquel les chercheurs n'auraient su faire face sans une méthode appropriée : à cette inflation, ce nouveau rapport à la mémoire, répond une relation nouvelle, à la fois quantitative et qualitative, aux documents. Ce ne sont plus seulement les hauts faits et l'histoire des grands hommes qui sont retenus comme objets prioritaires d'étude, mais c'est un ensemble tramé, fait d'une multitude d'histoires parallèles, individuelles et collectives, qui est pris en considération : tenir compte des registres des paroisses, par exemple, autorise finalement « l'entrée dans l'histoire des "masses dormantes", et inaugure l'ère de la documentation de masse[420] ». L'histoire, jusque-là assimilée par d'aucuns à un récit unifiant et majeur, vient à croiser des vies et des aventures mineures[421] et cette révolution des regards, cette conversion des intérêts signe un tournant épistémologique important de la discipline, lui permettant ainsi de réviser la constitution des sources de son savoir, non moins que la construction de ses propres catégories d'analyse. L'histoire, suivant une méthode quantitative et sérielle, et en adoptant un point de vue démultiplié, panoramique et surplombant sur ses nouvelles sources, pléthoriques, revoit également à nouveaux frais l'importance et la confiance jusque-là accordées au document ; ce n'est plus l'ère de son « triomphe[422] », mais celle de sa salutaire mise en doute. La « révolution de la conscience historiographique » (Jacques Le Goff emprunte cette expression à François Furet) fait passer au premier plan le « problème » que posent l'établissement et l'étude d'une période donnée, avant sa lecture-résolution qui passait auparavant par l'étude imposée de certains documents-types vus alors comme autant de solides pièces à conviction. De manière connexe à cette problématisation en abîme d'une période et de ses productions, l'attention se déplace du fait (*fatto*) au donné (*dato*), comme le relève encore Jacques Le Goff : l'histoire s'éloigne d'une conception plate et linéaire, pour se rapprocher de l'étude même dont elle procède : une remise

ha continuato a essere manipolato, magari in silenzio. Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonienza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico di non fare l'ingenuo [...] perché un monumento è in primo luogo un travestimento, un'apparenza ingannevole, un montaggio. Bisogna anzitutto smontare, demolire quel montaggio, destrutturare quella costruzione e analizzare le condizioni in cui sono stati prodotti quei documenti-monumenti. »

[419] *Ibid.*, p. 38 : « dilatazione della memoria storica ».

[420] *Ibid*., p. 39 : « Il registro parrocchiale, in cui sono segnati, parrochia per parrocchia, le nascite, i matrimoni e le morti, rappresenta l'ingresso nella storia delle "masse dormienti" e inaugura l'era della documentazione di massa. »

[421] Voir à ce sujet Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin,* n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29.

[422] Selon l'expression de Jacques Le Goff décrivant l'histoire positiviste. Voir Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », art. cité, p. 40.

en question et une mise en crise. « À la place du fait, qui conduit à l'événement et à une histoire linéaire, à une mémoire progressive, [la révolution documentaire] privilégie le donné, qui mène à la série et à une histoire discontinue[423] », écrit Jacques Le Goff. Pour la constitution de cette nouvelle ère de la discipline, des sources abondent – et de façon toujours plus importante –, qu'il faut savoir repérer et « mettre à part » à temps : stocker, préserver, et trier, classer. Alors

> [...] deviennent nécessaires de nouvelles archives, occupées, en premier lieu, par le corpus, la bande magnétique. La mémoire collective se voit mise en valeur, elle s'organise en patrimoine culturel. Le nouveau document est stocké et manipulé à l'intérieur de banques de données. Il faut une nouvelle science, qui en est encore à ses balbutiements, et qui doit savoir répondre en même temps aux exigences de l'ordinateur et aux critiques sur son influence grandissante sur la mémoire collective[424].

Le document n'a plus dès lors qu'une valeur relative, et doit être pris et compris au regard d'un ensemble de pièces, qui permet de lui donner valeur et d'en tirer un savoir circonstancié, plus complexe, plus constrasté ; il n'est plus, comme naguère, preuve unanime, mais morceau d'un tableau qui est à reconstituer, lambeau d'une narration qu'il reste à mettre au jour. Son existence même, loin de constituer en soi une évidence, est une énigme, un signe de plus à déchiffrer, comme le relève Marc Bloch, opportunément convoqué par Jacques Le Goff dans sa démonstration :

> Contrairement à ce que peuvent parfois encore croire les débutants, les documents ne jaillissent pas de nulle part, ici ou là, selon quelque impénétrable volonté divine. Leur présence, ou leur absence, dans un fonds d'archive, dans une bibliothèque, sur un terrain, dépendent de raisons humaines qui ne doivent en rien échapper à l'analyse, et les problèmes posés par leur transmission, au lieu d'être des cas pour techniciens, touchent eux aussi au plus intime de la vie du passé, car ce qui se trouve ainsi mis en jeu, ce n'est rien de moins que la transmission de la mémoire à travers les générations successives[425].

Ainsi, la mise en question du document va en amont et en aval de son existence, en interrogeant non seulement ce qu'il transmet, ce qu'il véhicule, mais en se livrant aussi à l'archéologie de son apparition, investiguant sur sa persistance à exister, et sur les conditions mêmes de sa fabrication. Ce dont il est porteur, c'est non seulement un certain contenu manifeste, qui doit être reçu, mais aussi un message latent, qu'un déchiffrage doit aussi pouvoir réussir à transcrire, à révéler. On rejoint ici la définition donnée par Roland Barthes de la photographie, celle d'un « message sans code[426] », par lequel l'image machinale oppose d'abord, dans l'évidence de son

---

[423] *Ibid.,* p. 42 : « [...] al posto del fatto che conduce all'avvenimento e a una storia lineare, a una memoria progressiva, essa privilegia il dato, che pota alla serie e a una storia discontinua ».

[424] *Ibid..*, p. 42 : « Diventano necessari nuovi archivi in cui il primo posto è occupato dal corpus, il nastro magnetico. La memoria colletiva si valorizza, si organizza in patrimonio culturale. Il nuovo documento viene immagazzinato e maneggiato nelle bache dei dati. Occorre una nuova scienza che è ancora ai suoi primi balbettamenti e che deve rispondere contemporaneamente alle esigenze del calcolatore a alla critica della sua sempre crescente influenza sulla memoria collettiva. »

[425] Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Colin, 1949, p. 74.

[426] Voir Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications,* n° 1*,* 4e trimestre 1961, p. 127-138.

apparition, sa « plénitude analogique » (ou l'impression de son obtuse tautologie[427]) à toute volonté de déchiffrement.

L'archive montée par Arici, formée pièce à pièce par des images à caractère essentiellement documentaire, capitalise ainsi sur leur valeur, qui ne pourra, pour la plupart des images concernées, que vraisemblablement augmenter au fil du temps[428] ; la mémoire collective est figurée, ménagée, accompagnée, et se double de la volonté personnelle du photographe de préserver, à une échelle individuelle, des fragments épars de la vie d'une ville et d'une époque. Le document, issu de ce « geste de mettre à part[429] », n'est pas recréé après coup, mais est réalisé dans l'instant même de la prise de vue, au service d'une finalité patrimoniale. Mais ce sont bien deux finalités (culturelle et personnelle) qui s'assemblent, pour participer, *in fine,* au bénéfice (et à la gloire) de leur auteur, dont le travail ne sera peut-être pleinement reconnu, selon toute vraisemblance, qu'une fois toute activité cessée ; ou, pour le dire avec Éric Méchoulan, le geste d'archiver ne peut se révéler dans sa finalité et son ampleur qu'a posteriori, dans la fin qu'il vise, car il n'est pas qu'un « mouvement continu où s'accumuleraient automatiquement les éléments d'une activité, mais un mouvement fait pour être suspendu sous le point de vue de la mort, afin de créer derrière lui du document, du mémorable, de la signification[430] ». Les photographies rassemblées créent un ensemble considérable, une vaste documentation, qui contribuent en retour à œuvrer à la légitimation des nouvelles entrées dans l'archive, et à conférer à leur auteur une place non négligeable dans la fabrication et la mémoire

[427] Voir à ce sujet Clément Rosset, *Le Réel et son double,* Paris, Gallimard, 1976. Voir également l'article de Clément Chéroux et Ilsen About, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques,* n° 10, novembre 2001, p. 8-33. Les deux historiens de la photographie citent Pierre Nora : « L'image, et avant tout spécialement la photo, cet instantané arraché au flux du mouvement permanent, cet échantillon représentatif d'une réalité disparue, est l'analogue, l'*analogon*, de ce qu'est devenu notre rapport au passé. Un rapport de discontinuité, fait d'un mélange de distance et de rapprochement, d'éloignement radical et de troublant face-à-face [...]. C'est même cela qu'est devenue l'opération historienne : la mise en valeur d'une différence dans le mouvement même qui l'abolit. Un long travail souterrain d'érudition, d'exhumation, une longue patience, mais pour, au terme de l'enquête, aboutir à la restitution d'un objet historique : un fait, un moment, une époque, un homme, un groupe dans toute la force de sa présence. Ce que nous demandons du photographe ou de l'historien est du même ordre : un effet de court-circuit, une hallucination. » (Pierre Nora, « Historiens, photographes : voir et devoir », *in* Christian Caujolle dir., *Éthique, Esthétique, Politique,* Arles, Actes Sud, 1997, p. 48.)

[428] Jean-Marie Schaeffer note ainsi que toute photographie tend à se monumentaliser au fil du temps : « plus on se rapproche des premières décennies de l'histoire de la photographie et plus les critères de sélection se brouillent [...]. Autrement dit, l'art photographique en tant qu'institution muséale semble osciller en permanence entre le document et le monument ». (*L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Collection Poétique », 1987, p. 158).

[429] Voir Michel de Certeau, « L'opération historiographique », *in* Jacques Le Goff et Pierre Nora dir., *Faire de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1974, p. 20.

[430] Éric Méchoulan, « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », art. cité, p. 163. On peut également songer à Stendhal, qui affirmait s'adresser à des lecteurs qui découvriraient son œuvre dans cent cinquante ans : le point de mire est loin, et l'accomplissement du projet excède de beaucoup la vie de l'auteur, et excède même les capacités de résistance au temps des manuscrits, la pleine révélation de l'œuvre nécessitant le passage (et l'incompréhension probable, prévisible, prévue) de plusieurs générations...

de sa ville ; l'ensemble, enfin, de « monumental » deviendrait peu à peu monument – dont l'envergure se déploie et ne peut se révéler que progressivement.

En excluant les récupérations (qui sont pourtant elles aussi à comprendre comme des prises de vue « contemporaines »), c'est, cependant, à partir du présent même que le photographe crée sa propre documentation[431], et cherche à en faire, par tous moyens, la promotion ; s'il œuvre à long terme à la constitution et à la conservation de la mémoire d'un patrimoine (matériel ou immatériel) donné, c'est à partir du seuil mouvant du jour qu'il produit et gère son « travail ». Cet état d'alerte et d'anticipation forcée rejoint les mutations qui touchent le métier d'archiviste à partir de la seconde moitié du XXe siècle, telles que les décrit leur observateur contemporain, Jean Favier, à la fin des années cinquante :

> [...] la mutation des méthodes de gestion conduit l'archiviste de la fin du XXe siècle à ne plus se manifester seulement lorsque le document commence de perdre une partie de son utilité courante ; pour assurer l'instrument de travail de l'historien de demain, il doit intervenir pendant que le document se constitue[432].

Le moment de l'action, de la documentation et de l'archivage sont conjoints, voire indistincts, dans la production photographique documentaire, même si une élaboration supplémentaire se produit à chaque étape, menant de l'acceptation d'une commande à la prise de vue et jusqu'à la vente et/ou l'archivage des photographies. Le travail de « post-production » est à cet égard une intervention, parfois intempestive, qui permet de remettre en jeu le sens jusque-là attribué aux photographies et leur valeur documentaire, en perturbant, par exemple, au gré des enregistrements des modifications apportées, la date de leur création effective. Le producteur de l'archive photographique, qui est aussi son principal utilisateur, ne cesse donc d'intervenir dans la constitution des documents qu'il produit, en pouvant à tout moment les modifier, les reconfigurer. C'est la possibilité d'une forme fictionnelle, ou d'une archive productrice d'un matériel plastique, reconstituable et modulable à volonté, qu'il serait maintenant intéressant d'envisager.

[431] Voir à ce sujet Joan M. Schwarz, « "To speak again with a full distinct voice", Diplomatics, Archives, and Photographs », *Ricerche di storia dell'arte* n°106 : « Archivi fotografici : spazi del sapere, luoghi della ricerca », Rome, Carocci, 2012, p. 12.

[432] Jean Favier, *Les Archives, op. cit.,* chapitre IV, « Formation des archives contemporaines », p. 50.

3. FUSIONS

Si l'Archivio Graziano Arici épouse, englobe, reçoit les productions réalisées par le photographe durant sa carrière, cette archive ne s'y résume pas pour autant : elle se dérobe en effet à la stricte assignation d'un producteur unique, pour devenir, progressivement, une forme de compilation qui regroupe des travaux hétérogènes, issus d'auteurs différents. Dans quelle mesure ces ajouts successifs modifient-ils le milieu qui les reçoit ? Pourrait-on observer un travail de déformation tel que l'archive photographique, ainsi morcelée, compartimentée, agrégeant entre elles des parties de tailles variables et de provenances diverses, ne soit plus rien d'autre qu'un vaste agglomérat d'images, réunissant, tout en les tenant séparés, des pans collectés ? Cette archive, que l'on a pu auparavant comprendre comme un possible ensemble démultiplié d'archives, serait-elle menacée par le spectre de l'hétéroclite, de la dispersion ?

Dans son mode particulier de constitution, cette archive oscille en effet entre la production et la collecte : ce sont là deux formes d'entrées photographiques, deux modalités d'« acquisitions » qui n'entretiennent apparemment entre elles que peu de ressemblances. Si l'archive, selon une définition stricte, « tient ensemble » par le fait qu'elle est composée par un seul et même auteur et qu'elle permet de retracer le fil historique d'une production donnée, qu'elle suit la vie de celui qui l'a composée, qu'elle en est en quelque sorte la trace nécessaire, la collection, elle, semble au contraire s'échapper de tout lien et de toute obligation, de tout impératif : elle est rassemblée, peut être modifiée, recomposée, sans porter préjudice à la lecture d'une activité ; elle accompagne une activité, mais ne serait pas, elle, essentielle à sa documentation future. La comparaison, ou la tentative de parallèle, s'arrête là pour le moment : il suffit plutôt, dans un premier temps, de constater, parmi les productions allographes réunies par le photographe, la coexistence de pans d'archives et de formes-collections au sein même de son archive ; certains ensembles sont clos (les fonds Marella, Olivi, Smith, Camera Photo) tandis que d'autres continuent d'augmenter (*Venezia Ottocento,* ou la Commune de Paris ; ces derniers ensembles, thématiques, peuvent en effet s'accroître indéfiniment, là où ceux qui ont été réalisés par des reporters d'agences, des amateurs ayant cessé toute activité ne peuvent, par définition, et sauf découverte inopinée, plus être poursuivis). Ces divers ensembles, pourtant, peuvent à leur tour être redivisés ou se croiser, au gré d'un découpage thématique de l'Archivio Graziano Arici, rebrassant toutes les formes de catégories ou d'unités précédemment évoquées : Venise, Paris, les portraits d'artistes, les reportages, etc. Par des coupes transversales, des filons apparaissent, des thématiques sont suivies, des manières, des styles, même, se retrouvent. Reste, pourtant, cette tension entre deux formes de « production » photographique : que se joue-t-il entre l'archive et la collection ? Que se passe-t-il entre l'archivage et le fait de collectionner ?...

a. L'archive ou les collections

Dans un ouvrage qu'elle consacre à l'archive photographique, Maria Bertini cite Elio Lodolini, lequel insiste sur la différence de nature entre archive et collection. Ce sont deux termes, mais aussi deux pratiques, selon lui, résolument différentes :

> L'archive naît de manière spontanée, en tant que sédimentation d'une activité pratique, administrative, judiciaire. C'est pour cela qu'elle est constituée d'un ensemble de documents, reliés entre eux par un lien originaire, nécessaire et déterminé, et en raison duquel chaque document conditionne les autres et est en retour conditionné par eux [...]. La récolte, la collection, sont absolument différentes de l'archive – et lui sont même antithétiques –, formées par la volonté de celui qui les rassemble ou les collectionne[433].

L'archive est à la fois le résultat final d'une production et la trace de l'activité qui y a mené, tandis que la collection ne serait que le reflet des goûts et des intérêts qui ont présidé à sa constitution. Nécessaire, l'archive s'opposerait donc à la forme fluctuante, contingente, transitive et même transitoire, de la collection. De manière corollaire, on pourrait aussi ajouter que l'archive peut réunir des éléments d'apparence disparate, mais regroupés en dépit de leur dissemblance, dans la mesure où les pièces qui composent l'archive sont rassemblées par une même origine, un lieu de production unique : elles ne font que rayonner autour d'un même (dé)nominateur commun, tandis que la collection semble fuir[434], ou n'être qu'une lutte contre le disparate – qu'elle contribue pourtant, au moins autant qu'elle cherche à l'éviter, à mettre en évidence. Si l'archive se forme par « sédimentation » (on l'a vu, cette analogie entre dépôt administratif et dépôt organique est récurrente dans les définitions législatives de l'archive, qui filent de bout en bout la métaphore géologique et aquatique, montrant le travail accompli, insensiblement, par tout processus « naturel » au fil du temps : ainsi, l'archive est constituée par une source déterminée, croît, s'augmente par sédimentation, et peut être amenée à devenir, lorsqu'elle n'est plus vive, dépôt[435]), la collection, au contraire, est un assemblage changeant,

---

[433] Elio Lodolini cité par Maria Barbara Bertini, *Che cos'è un archivio* [2008], Rome, Carocci, « Le Bussole », 2011, p. 14 : « L'archivio nasce spontaneamente, quale sedimentazione documentaria di un'attività pratica, amministrativa, giudicaria. Esso è costituito perciò da un complesso di documenti, legati fra loro reciprocamente da un vincolo originario, necessario e determinato, per cui ciascun documento condiziona gli altri ed è dagli altri condizionato [...]. Assolutamente diversa dall'archivio – anzi antiteca rispetto ad esso – è la raccolta, la collezione, formata per volontà del raccoglitore o del collezionista. » Voir Elio Lodolini, *Archivistica: principi e problemi* [1984], Milan, Franco Angeli Editore, 2002, p. 21.

[434] C'est ainsi qu'André Gunthert peut tracer une ligne de partage efficace entre une collection (contemporaine) de photographies et l'archive photographique. Voir André Gunthert, « History as Guerilla. The Discourse and the Pragmatic of the Photographic Archive », art. cité, p. 80 : « The reason that photographic contemporary collections can not be compared to historical archives is that we simply don't know what the questions are that they should be answering. » (« La raison pour laquelle les collections contemporaines de photographie ne peuvent pas être comparées à des archives historiques réside dans le fait qu'on ne sait pas à quelles interrogations elles pourraient répondre. »)

[435] La métaphore ne s'arrête pas là, et peut cheminer encore, en empruntant un parcours souterrain : ainsi, Michel Butor évoque la « littérature dormante » de l'archive, contenue par elle, et qui, même d'apparence

qui s'accommode d'additions comme de soustractions ; elle n'est pas forcément solidaire d'un cheminement chronologique, mais est à géométrie variable au cours du temps, et peut voir certains de ses éléments retranchés sans pour autant perdre nécessairement de sa substance ou de son intérêt. Une collection peut avoir un début et une fin dans le temps de sa constitution[436], tandis que l'archive vive ne cesse de s'accroître qu'à la fin de l'activité de celui qui la produit ; son développement se confond avec celui qui en est à l'origine. L'archive est produite (« sécrétée[437] ») par un auteur, par un organisme : ce lien vital, consubstantiel (et cette autre métaphore est cette fois organique, vitaliste, et presque filiale : toute activité engendre et « nourrit » des masses de documents, en un corps[438] qu'elle voit grandir[439]), ne se retrouverait que par accident, par surcroît, dans la constitution de collections[440]. Ces deux pratiques apparemment antagonistes ne sont pour autant pas exclusives l'une de l'autre, et peuvent se croiser, s'hybrider : elles forment ainsi, dans l'Archivio Graziano Arici, deux polarités qui, en fonction de leurs influences, redéfiniraient cette archive comme une constellation de monades nomades. La création de cet ensemble repose sur plusieurs types d'accumulations, qui sont de l'ordre du sédiment (du dépôt, couche après couche, de matière) et de la pièce rapportée

secondaire, anodine, peut servir à la révéler (la réveiller !). À l'occasion de son étude des documents privés issus de la correspondance de Claude Simon, il cherche à dépasser l'opposition entre « littérature grise » et ce qu'il nomme la « littérature en couleurs », et propose d'examiner les documents annexes, périphériques, ou satellites, d'apparence tout à fait hétérogène, exogène à l'œuvre, comme une « nappe phréatique de l'œuvre ». Voir Michel Butor, « À la recherche de la littérature perdue », *in* Monique Calle-Gruber dir., *Claude Simon, les vies de l'archive*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 25.

[436] Même si la collection peut poursuivre un infini, qu'elle ne cessera de vouloir rattraper : ce « terme » sera précisément sa hantise ; voir à ce sujet les analyses de Jean Baudrillard dans *Le système des objets* (Paris, Gallimard, 1968), et notamment à partir de la p. 129 le sous-chapitre intitulé « De la quantité à la qualité : l'objet unique ». Jean Baudrillard y note qu'il existe une règle « qui est que l'objet ne revêt de valeur exceptionnelle que dans l'absence. [...] Il faut se demander si la collection est faite pour être achevée, et si le manque n'y joue pas un rôle essentiel, positif d'ailleurs, car le manque est ce par quoi le sujet se ressaisit positivement, alors que la présence de l'objet final signifierait au fond la mort du sujet, l'absence de ce terme lui permet de jouer seulement sa propre mort en la figurant dans un objet, c'est-à-dire de la conjurer. Ce manque est vécu comme une souffrance mais il est aussi la rupture qui permet d'échapper à l'achèvement de la collection qui signifierait l'élision définitive de la réalité » (*op. cit.,* p. 130).

[437] Voir, par exemple, la définition qu'en donne Krzysztof Pomian : « Les archives, elles, sont sécrétées d'une façon, pour ainsi dire, automatique, par une activité et elles forment, pour cette raison, un ensemble non pas artificiel, mais organique, un fonds. » Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 171.

[438] « A true archive is a contextually based organic body of evidence, not a collection of miscellaneous information » note ainsi Peter B. Hirtle, dans son article « Archival Authenticity in a Digital Age », *in* Charles T. Cullen, Peter B. Hirtle, David M. Levy dir., *Authenticity in a Digital Environment,* Cornell University, Council on Library and Information Resources, Washington, 2000, p. 75.

[439] C'est aussi l'image qu'emploie Graziano Arici qui, à de multiples reprises, compare le fait de bâtir et de préserver une archive à celui d'avoir à s'occuper, à devoir prendre soin d'une descendance : « Avoir une archive, c'est comme avoir un fils, c'est avoir beaucoup de préoccupations... », affirme-t-il.

[440] Mais l'on peut évidemment penser à certains cas de figure, notamment celui mis en scène par le récit de Balzac, *Le Cousin Pons* (1847), relatant la vie d'un collectionneur devenu le père et le gardien de ses trésors : dans cette passion extrême, la vie du protagoniste est tout entière dirigée par les forces que lui procurent l'acquisition et la présence des chers trésors de son musée secret.

(choisie, taillée, sculptée, profilée pour s'insérer au reste des éléments) ; ces deux modèles de constitution s'interpénètrent pourtant, et semblent à l'occasion pouvoir échanger leurs qualités réciproques : c'est ainsi que Graziano Arici, tout en se défendant, à de multiples reprises, d'être un « collectionneur de photographies », ou de posséder « une collection », déclare cependant avoir « une archive collectionnée ». Cette expression, qui est la transcription, pour son producteur, d'une forme chimérique, ou oxymorique, aide non seulement à comprendre le point de vue de l'auteur sur sa création (et à entrapercevoir, éventuellement, ce qu'il érige en figure repoussoir : la collection « contre » l'archive, ou la passion contre l'activité, la menace du dilettantisme contre l'expertise du professionnel, la récolte d'images contre la fabrique d'un sujet, etc.), mais aussi à penser la manière dont les photographies ont été réunies et absorbées par leur nouveau propriétaire, par leur inventeur.

Poser l'archive (tout) contre la collection, les examiner, dans leurs fins et leurs définitions, l'une face à l'autre, n'est pas une simple affaire de rhétorique, mais engage la compréhension d'un processus de composition (qui mêle dans un même ensemble des valeurs d'usage et d'échange différentes, des formes mobiles et d'autres immobiles), et d'un imaginaire à l'œuvre. Voir ce qui se joue dans cet assemblage qui allie des pratiques impliquant des rapports différents à l'image, dans cette « archive collectionnée », permet en effet de mieux appréhender les rapports qui semblent se tisser constamment entre l'illustration en cours d'une mémoire collective (la fabrique d'un objet patrimonial) et l'expression d'un univers personnel (la reconstitution d'un album imaginé, l'invention d'une forme rêvée, la composition d'une réserve « égotiste »). Entre la collection et l'archive se fait jour un objet tiers, de même qu'entre le collectionneur et l'archiviste apparaît une tierce personne qui réconcilie leurs visées : le photographe, travaillant à la fabrication d'une archive qui ne se résume pas à ses travaux, mais est ouverte à d'autres productions.

L'Archivio Graziano Arici – ainsi que, par extension, par anticipation généralisante toute archive photographique –, en n'étant pas strictement délimité à une définition fermée, qui le couperait de toute possibilité d'apport extérieur[441] (Krzysztof Pomian indique ainsi que « pour former des archives, il faut qu'un tel ensemble ne contienne que les documents produits ou reçus par leur auteur ou destinataire dans l'exercice de ses activités[442] »), excède à la fois les notions d'archive et de collection, pour les placer dans un rapport dialogique. Le contexte instable, mouvant, l'attribution rendue parfois incertaine des photographies, les ajouts, les greffes, mais aussi les copies, les rephotographies, les emprunts non avoués, les larcins...

[441] Le « fonds d'archives » est précisément ce qui se compose de documents produits et reçus, retraçant ainsi la totalité d'une activité donnée, comprise dans un contexte large, fait d'échanges multiples.
[442] C'est ce qui « distingue les archives de tout autre ensemble de documents, en particulier la collection », ajoute-t-il. Voir Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 171.

contribuent à donner à l'archive photographique une définition plus ouverte que celle, souvent convoquée, de l'archive dans sa forme générique et idéale ; précisément, elle fait voir l'archive photographique comme une forme à la genèse complexe, contrariée, prise dans un réseau de tensions multiples, et en perpétuelle recomposition « génétique ».

Yann Potin, archiviste, réconcilie pourtant les deux termes et les deux pratiques, en ne voyant dans l'archive qu'une forme plus spécifique de collection : il évoque « ces autres collections que sont les archives[443] », en les donnant à comprendre toutes deux comme deux modalités d'une collecte, d'une réunion d'objets. Il reste à voir comment ces deux formes se retrouvent mêlées dans l'Archivio Graziano Arici, et de quelle manière. Si l'on a pu précédemment tenter de définir l'archive comme le lieu d'une mémoire en crise, et comme un espace à déchiffrer, il en va tout autrement de la collection, qui, par la composition volontaire dont elle est le témoignage et le résultat, serait d'abord le lieu d'une solution, d'une élucidation présentes[444]. « L'art du collectionneur, note Walter Benjamin, est une forme de ressouvenir pratique[445] » : quelle est donc la mémoire que tente de faire advenir, par la collection ou par l'archive, par la récupération ou par la production, l'Archivio Graziano Arici ? Cette archive ne serait-elle pas plutôt à recevoir comme une vaste collection, mais d'un genre résolument singulier ? Est-ce qu'une réunion de fragments d'archives et de pièces collectionnées pourrait réussir à former une archive en soi, et selon quel nouveau principe unificateur ? L'assemblage des pièces créées et rapportées, l'indistinction brouillant le repérage de l'origine précise des unes et des autres, le montage en fondu-enchaîné des époques, des styles et des thèmes participent à la création d'une forme *sui generis,* entre l'archive et la collection.

Après avoir tenté de comprendre ce qui fait l'« objet » d'une collection de photographies, il faudra envisager l'Archivio Graziano Arici, à rebours de son utilisation commerciale, comme une « forme conservatoire » – dans laquelle les visées de l'archiviste et du collectionneur se retrouveraient, finalement, en accord. Ce moment de réconciliation provisoire nous permettra dans une deuxième étape d'aborder une autre hypothèse : ce qui semble être à la racine même de toute réunion, de tout catalogue, serait-ce autre chose que le

[443] Yann Potin, « Collections et trésors. Représentations sociales et politiques de l'accumulation », art. cité, p. 13.
[444] En étant le lieu d'une sélection, d'une élection, la collection se distingue de l'accumulation (et, par là même, de l'archive), note Jean Baudrillard ; mais elle relève avant toute chose d'une « motivation sérielle » (qui « projette son étendue et compense par la répétition une totalité introuvable »), laquelle s'oppose à une « motivation dialectique d'intérêt » (où « la satisfaction se dépasse comme telle et se fonde dans une relation ») ; attachée à la recherche d'une unité, ou, même, à l'éternelle réplique du même, elle ne peut pas totalement s'affranchir d'une idée fixe, son point de départ mais aussi d'achoppement. Voir Jean Baudrillard*, Le Système des objets, op. cit.,* p. 147.
[445] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (1927-1940) [trad. Jean Lacoste], Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 222.

désir d'établir, ou d'illustrer, une liste ? En d'autres termes, le point commun trouvé à l'archive et à la collection, ne serait-ce pas la réalisation d'une forme-catalogue, permettant d'énumérer à la fois le monde collecté et ce que l'on en a pu retirer ? L'ambition encyclopédique présidant à l'une comme à l'autre reviendrait, dans un engouement taxinomique, au plaisir de nommer, et de s'inscrire dans une généalogie, même fictive, par la fabrication de laquelle son créateur se retrouverait tour à tour en position de suiveur et de précurseur.

Resterait encore, au sein de cette famille toute trouvée, le sort particulier des images « orphelines » : quelle place ont-elles, que représentent-elles au sein de l'archive ? Ne sont-elles que de simples éléments isolés, ou leur présence ne contribue-t-elle pas à confirmer la structure atomique de l'ensemble ? Comment, enfin, la désagrégation, la perte de sens et d'information est-elle prise en compte, pratiquement, plastiquement, par l'« archiviste » Graziano Arici ? Ne se pourrait-il pas que l'impensé de l'archive – le manque, la lacune, l'oubli, le désordre... – , et que l'attention portée, dans une récente série, par le photographe, à ces images orphelines, en soit l'aveu, le manifeste ?

b. Ce que la collection photographique « comprend »

Une archive est constituée d'éléments possiblement divers mais rassemblés sous le signe d'un commun dénominateur – une unité d'origine, comme on a pu le voir précédemment ; la collection, elle, viserait à combler ce « défaut d'origine » pour recréer, *ex nihilo,* une forme unitaire : c'est pour cela que Yann Potin peut y voir une tentative de « normalisation de l'hétérogène[446] », tandis que Jean-François Lyotard discerne, à l'œuvre dans toute formation de collection, la « jubilation de répéter le même, la jouissance par reproduction en série[447] ». Mais l'acte même de photographier ne serait-il pas, dans une compulsion du regard, dans une prise de notes discontinue, dans la fabrication d'une présentification, dans la restitution d'un monde, l'un des plus notables paradigmes de la collection ? Si l'on a, auparavant, pu étudier les accointances de la photographie avec les pratiques d'archivage, et vu comment l'image photographique pouvait se mettre au service de l'archive, jusqu'à s'y identifier et s'y substituer, il faudrait maintenant examiner la manière dont elle a partie liée avec « la perte et le reste[448] », c'est-à-dire les marges, l'oubli, ce qui est délaissé ; l'on pourrait aussi voir la photographie

[446] Yann Potin, « Collections et trésors. Représentations sociales et politiques de l'accumulation », art. cité, p. 14.
[447] Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, *op. cit.,* p. 294.
[448] Pour reprendre ici le sous-titre de l'ouvrage de François Soulages intitulé *Esthétique de la photographie – la perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.

comme une fabrique défiant l'évidence, visant à doubler et à contourner la mémoire, retirant du visible qu'elle forme la production d'une collection sans nom ni fin, à la poursuite de son sujet. « Les photographes [...] nous placent par rapport au monde dans une double réflexion, faisant de nous à la fois des connaisseurs exigeants et des amateurs éclectiques[449] », note Susan Sontag, qui ajoute aussitôt : « [ils] nous laissent entendre qu'essayer de comprendre le monde est déjà une entreprise vaine, et nous proposent à la place de le collectionner[450] ». La collection serait donc le modèle, et la forme d'appropriation du monde auquel l'image photographique inclinerait et inviterait : sous le signe de la reproduction, de la prise et de la reprise, du multiple, de la labilité et de l'inventaire en cours, elle se prêterait à un déchiffrage morcelé, réfléchissant sa destructuration, non moins qu'à un désir de recomposition. « Collection » du monde, les photographies produites sont elles-mêmes, bien souvent, considérées comme des pièces destinées à intégrer une collection (quelque forme qu'elle puisse prendre par ailleurs) ; si d'aucuns[451] pointent l'arbitraire de tout essai de regroupement photographique (nécessairement incomplet, subjectif), et l'inanité d'une recherche de cohésion définitive, il n'en reste pas moins que chacune de ces « unités incomplètes » peut être amenée à se retrouver l'objet, parmi d'autres, d'une collection.

Photographe et collectionneur de photographies, Vincenzo Mirisola livre dans un bref article quelques conseils à qui voudrait se lancer dans la collection : s'il est plus avisé de se spécialiser, en achetant des photographies selon des thèmes définis, ou des aires géographiques, de privilégier une époque historique ou encore un genre, ou même un format, il est cependant difficile de savoir s'y restreindre :

> Une récolte organique a plus de valeur que plusieurs morceaux d'origines différentes. [...] Délimiter son champ d'action signifie limiter les dépenses et donner une valeur ajoutée à sa récolte. C'est très recommandé, mais... pour ce qui me concerne, je me suis toujours laissé guider par un critère esthétique, et j'ai fait des achats de toute sorte. [...] Cette attitude d'ouverture maximale comporte aussi des avantages : en ne cherchant plus rien de précis, on trouve plus de choses, et l'on peut choisir parmi celles-ci les plus belles et celles qui nous conviennent le mieux[452].

---

[449] Susan Sontag, *Sur la photographie, op. cit.,* p. 119.
[450] *Ibid.,* p. 120.
[451] Ainsi Elizabeth Edwards, à propos des musées consacrés à la photographie, nomme « non-collection » ce qu'ils détiennent. Voir Elizabeth Edwards, « Location, location : a polemic on photographs and institutions pratices », *Science Museum Group Journal*, printemps 2007. En ligne : < http://dx.doi.org/10.15180/170709> (consulté le 15 avril 2017).
[452] Vincenzo Mirisola, « La collezione di fotografie, perché, come, cosa », *Gente di fotografia*, n° 40, automne-hiver 2005/2006, année XII, p. 63 : « Una raccolta organica ha più valore di tanti pezzi singoli di diversa estrazione. [...] Delimitare il proprio campo d'azione significa anche limitare la spesa e dare un valore aggiunto alla propria raccolta. È consigliabile... ma, per quanto mi riguarda, mi sono sempre lasciato guidare da un criterio estetico a ho veramente acquistato di tutto. [...] Anche quest'attegiamento di massima apertura ha dei risvolti positivi : non cercando più niente di particolare, si trova di più e si può prendere le cose più belle e più convenienti. »

Le collectionneur devient un véritable preneur de photographies, et, suivant son goût, au gré de ses découvertes, devient presque un photographe par procuration[453], choisissant ses vues, se laissant surprendre par ce qu'il découvre. Mais, précisément, ces vues secondes jetées sur la photographie, si elles peuvent permettre de constituer des ensembles parfois dignes d'intérêt, et, même, contribuer à préserver des pièces, ne sont pas toujours anodines dans leurs (invisibles) conséquences. Italo Zannier pointe ainsi le risque engendré par ces formes de recomposition, qui ne se font la plupart du temps qu'au détriment du respect des fonds investigués :

> Le collectionnisme est synonyme de culture, tout du moins quand il ne trouve pas sa fin dans le marché, ou dans les brocantes – qui, par contre, font courir un danger aux pièces retrouvées, parce que, si d'un côté on « recueille », on « collectionne », d'un autre côté, très souvent, en vendant « par morceaux », on démembre, en créant de la confusion historique, même du point de vue documentaire, sur les auteurs, les ateliers disparus, les événements particuliers[454].

Le marché de la collection photographique, s'il permet parfois de faire émerger une, et même plusieurs histoires parallèles de la photographie, fait aussi courir aux photographies le risque de se trouver à jamais éparpillées, mêlées, englouties, ou, tout au moins, de voir leur mise en perspective irrémédiablement faussée ; démembrer un fonds, diviser une archive équivaudrait ainsi, selon Italo Zannier, à chambouler un site archéologique, à déplacer ses pièces[455], à brouiller les pistes et mélanger les chronologies, provoquer des erreurs d'attribution, en multipliant les provenances. Cette zizanie historique, brouillant les pistes, est pourtant un risque à prendre. La collection contribue certainement à semer autant de désordre qu'à établir un ordonnancement de pièces sélectionnées, à la création d'une unité factice, qui n'est d'abord que le reflet des choix qui ont présidé à sa constitution. Si la collection peut représenter un « système », elle fonctionne selon un tout autre régime que celui de l'archive. En effet, si l'archive est intrinsèquement reliée à un parcours chronologique, à une ou plusieurs biographies, et représente – en étant censée la restituer fidèlement – une période donnée, la collection, au contraire, semble s'inscrire dans un temps indéfini, voire tendre à effacer tout

[453] Ou, comme le relève avec humour Pierre Rosenberg, « la collection n'est pas un souci encyclopédique. Les collectionneurs seront les seuls à aller au paradis. Ils sont très souvent des créateurs ratés et leur création est au fond leur collection. Par cette collection, ils essaient alors de bâtir quelque chose. Et ils le font sans doute avec le même acharnement que celui du créateur, l'inventeur ». Pierre Rosenberg, « Entretien avec Antoine Spire », *Le Monde de l'éducation*, février 2001, p. 18.

[454] Italo Zannier, « Collezionare fotografia », *Fotostorica. Gli archivi della fotografia*, n° 6, janvier 2000, Canova, Foto Archivio Storico Treviso, p. 5 : « Collezionismo significa Cultura, quando non è finalizzato soltanto al mercato, o al mercatino, che spesso invece mettono in pericolo i ritrovamenti, perché, da un lato si "raccoglie" e "colleziona", dall'altro frequentemente si smembra, vendendo "a pezzi", creando confusione storica, anche dal punto di vista documentario, sugli autori, gli *ateliers* scomparsi, gli eventi specifici. »

[455] C'est ainsi que Matthias Winzen compare la pratique de la collection à celle de l'archéologie : toutes les deux engendrent une « destruction protectrice » (« *Protective Destruction* ») consistant à prélever du matériel pour le documenter, tout en provoquant, au cours de cette transplantation, la destruction d'un ensemble, non moins que le relatif désœuvrement (et donc, aussi, de la destruction partielle) du morceau ainsi greffé à un ensemble d'arrivée. Voir Matthias Winzen, « Collecting, so normal, so paradoxical », *in* Ingrid Schaffner et Matthias Winzen dir., *Deep storage : Collecting, storing and archiving in art*, Munich, Prestel Verlag, 1998, p. 24.

repère ; prise dans la poursuite du temps, dans une recherche qui le double, elle permet non seulement, bien menée, d'« affronter le temps qui passe[456] », mais d'en avoir – presque – raison. Jean Baudrillard relève encore cette tentation (a)chronique de la collection :

> [...] le pouvoir profond des objets collectionnés ne leur vient en effet ni de leur singularité ni de leur historicité distincte, ce n'est pas par là que le temps de la collection n'est pas le temps réel, c'est par le fait que l'organisation de la collection elle-même se substitue au temps. Sans doute est-ce là la fonction fondamentale de la collection : résoudre le temps réel en une dimension systématique. [...] De toute façon elle est d'abord au sens fort un « passe-temps ». Elle l'abolit tout simplement. Ou plutôt : répertoriant le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement, la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé[457] [...]

Reste à comprendre, pour compléter cette perspective cavalière sur les formes et les implications variées de la collection photographique, ce que signifie collectionner, en photographie. Dans un article intitulé « En collectionnant de la photographie, que collectionne-t-on[458] ? », Claudio Marra examine, au prisme de l'acquisition et de la collection, le rapport (fait d'exclusions mutuelles, historiques et reconduites d'un siècle sur l'autre) entre les arts visuels dans leur ensemble, et la photographie en particulier. Une partition qui est, selon lui, tout à fait arbitraire, et va persistant, du développement du XXe siècle à nos jours. Il voit le phénomène de collection photographique comme indissociable du « collectionnisme » qui a cours en général dans les autres formes d'art ; les séparer, même, serait faire erreur. Il note ainsi[459] qu'on ne peut pas détacher la collection de photographies d'autres formes de collections ; et, dépassant la question de l'unique et de la copie, l'enjeu à l'œuvre dans la collection photographique est à présent celui de la « perte de la valeur accordée à la technique[460] ». Il faudrait, selon Claudio Marra qui suit les analyses d'Ando Gilardi[461], réussir à mettre de côté la question certes « importante », mais désormais trop rebattue, de la reproductibilité technique, pour mieux comprendre ce qui est à l'œuvre en ce moment présent, à savoir une réévaluation de (ou, plutôt, une nouvelle manière d'envisager) la technique même. Après un dialogue tenu « à distance » des autres arts, c'est à partir de la seconde moitié des

---

[456] *Ibid.,* p. 22 : « In a way, all collecting can be seen as an ongoing attempt to cope with the fact that time goes by. »

[457] Jean Baudrillard, *Le système des objets, op. cit.,* p. 134-135. Il explique quelques lignes plus loin ce jeu avec le temps : il s'agit d'une forme de transfert, par lequel le possesseur des objets peut se croire hors d'atteinte, et « se décliner soi-même hors du temps, à travers des objets ».

[458] Claudio Marra, « Collezionando fotografia, che cosa collezioniamo ? », art. cité, p. 549-564. Claudio Marra, écrivain et théoricien, est professeur d'histoire de la photographie à l'Université de Bologne. Ses travaux de recherche portent sur les rapports de la photographie avec les arts, et notamment l'inversion des rapports de force entre les arts visuels et la photographie, durant le XXe siècle. Ses recherches les plus récentes ont trait à l'évolution de la photographie face aux nouvelles technologies numériques.

[459] *Ibid.,* p. 552.

[460] *Ibid.,* p. 552 : « La caduta del valore della tecnica [...] ci pare ben più influenti sul fenomeno del collezionismo di quanto non sia quella dell'unicità e delle copie. »

[461] Voir Ando Gilardi, *Creatività e informazione fotografica*, *in* Federico Zeri dir., *Storia dell'arte italiana*, Turin, 9/2, 1981.

années soixante, en Italie, que la photographie est massivement employée par les artistes (l'auteur cite notamment Giulio Paolini, Luca Maria Patella et Franco Vaccari, lesquels, par leur utilisation de la photographie comme moyen essentiel d'un art conceptuel, contribuent à l'intégrer de plain-pied à l'ensemble des pratiques artistiques en usage). Et les règles de la collection commencent à s'étendre, à partir de cette époque, de manière égale pour toutes les formes d'art visuel : la photographie est peu à peu collectionnée sur un mode assimilable à celui des autres médiums. Mais ce relatif aplanissement des enjeux économiques, une fois trouvé un dénominateur commun, permet aussi, par contrecoup, de penser avec un intérêt renouvelé les discriminations internes à la pratique de la photographie, et de discerner le travail des différents genres en présence, entre, par exemple, la photographie d'art, de reportage, et de mode. Ces différences permettront aussi de penser à nouveaux frais le statut des opérateurs qui ont, durant le XXe siècle, produit ces photographies[462]. C'est, en somme, la promesse d'une sortie hors de l'indistinction générale qu'annonce cette nouvelle donne.

Claudio Marra analyse le rapport entre la photographie et le « système de l'art », pour mettre au jour ce qu'il nomme une « phénoménologie du photographique » à partir de laquelle pourront être mises en évidence deux formes différentes de devenir-collection. Ainsi, il distingue un premier type d'images, qui sont pensées, ou prévues, dès avant leur création, pour être collectionnées, auxquelles viennent s'ajouter celles qui le deviennent par surcroît (les productions issues du reportage, de la mode ou de la publicité), qui elles aussi « aspir[ent] également à se transformer en objets d'art ou de musée[463] ». Ce couplage d'images est sous-tendu par une autre dichotomie, plus manifeste encore : celle séparant les « photographes purs » et les « artistes-photographes », c'est-à-dire entre des créateurs qui n'ont utilisé que le médium photographique, et d'autres qui ont constamment varié leurs outils, passant d'un renouvellement à l'autre de leur pratique, d'un instrument à l'autre, de l'installation au dessin, de la peinture à la photographie, par exemple[464]. Marcel Duchamp, figure-Janus s'il en est, relève de ces deux cas de figure – et Claudio Marra remarque qu'il est pourtant le grand absent des histoires de la photographie en Italie[465]. Duchamp est l'exemple de ces photographes

[462] Claudio Marra, « Collezionando fotografia, che cosa collezioniamo ? », art. cité, p. 554 : Claudio Marra note ainsi que ces distinctions internes (entre photographie de mode et de reportage, entre autres) permettront de « mettre en évidence les divers types d'opérateurs que le vingtième siècle nous a proposés ».

[463] *Ibid.,* p. 555.

[464] C'est la même distinction que propose André Rouillé dans *La Photographie,* en consacrant deux parties distinctes à « L'art des photographes » (p. 309-377) et à « La photographie des artistes » (*op. cit.,* p. 382-435).

[465] En France, le cas est relativement différent, même si l'on voit en effet plus fréquemment l'œuvre photographique de Marcel Duchamp figurer dans des histoires thématiques de la photographie (celles consacrées au portrait, notamment), et non pas générales, à de rares exceptions près ; il existe en revanche des ouvrages qui sont spécifiquement consacrés au rapport de Marcel Duchamp à la photographie. Voir par exemple l'ouvrage de Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Paris, Gallimard, 1977. Claudio Marra consacre par ailleurs, en appendice de son livre *L'Immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale* (Milan, Mondadori,

« impurs », pour reprendre un adjectif peut-être déjà trop utilisé (et pour aller à rebours de la taxonomie catégorielle évoquée par Claudio Marra, avec laquelle il prend, par ailleurs ses distances, comme pour mieux en démontrer la fragilité et l'artificialité), qui ont alterné entre divers moyens d'expression. Mais il compte aussi parmi les artistes précurseurs qui ont imposé l'usage de la photographie « déjà là ». Figure de l'opérateur « duplice[466] », il se trouve pour partie à l'origine d'une révolution en art dont les manifestations et les effets seront devenus pleinement opérants – et légitimés – à la fin des années soixante.

Les sujets soulevés par Claudio Marra (une typologie des images en fonction de leur différence d'origine, l'opérateur passif et actif, l'abandon par l'artiste de l'autorité sur son œuvre) sont à examiner à la lumière des bouleversements des années soixante – c'est-à-dire, pourrait-on ajouter, l'époque durant laquelle ces pratiques novatrices sont devenues les nouvelles règles de l'art. Reste une résistance, note l'auteur : celle que la photographie semble s'imposer à elle-même, une scission interne constitutive de l'image mécanique, prise entre le concept (telle que l'utilisent certains artistes, mais aussi suivant l'usage que l'on en fait tous les jours) et une « identité picturale[467] » (par laquelle elle se retrouve en concurrence avec la peinture, à disputer ses qualités formelles à d'autres médiums). Dans sa tentative de résumer ses observations en une seule (et dans une question qui reviendrait, aussi, à revenir avec étonnement sur les motifs même de la photographie), Claudio Marra écrit finalement :

> À propos de collectionnisme, toutes les questions qu'il soulève peuvent, il nous semble, être résumées dans une interrogation formulée de façon lapidaire : *quand on collectionne de la photographie, que collectionne-t-on ?* Un tableau, une espèce de tableau fait à la machine, ou bien un objet conceptuel qui fonctionne comme un *ready-made*, qui est, de fait, un morceau de réalité prélevé[468] ?

Il souligne que cette question retourne à la problématique qu'il a esquissée auparavant : toutes ces interrogations renvoient à la place de la photographie dans le « système de l'art ». L'auteur conclut de ce lien à l'impossibilité de séparer radicalement deux formes de collections, et de faire de la collection photographique un cas à part. Comme les autres collections, la collection de photographie est soumise au régime de l'art contemporain : la photographie conceptuelle, comme l'art conceptuel, au regard des collectionneurs, pourra, dans des cas extrêmes, face à la pauvreté ou à l'absence de matière présentée, subir un même rejet. C'est bien la présence d'un

2006, « L'Asse Rose/Duchamp », p. 157-177), une réflexion au caractère de *ready-made* de la photographie, à la lumière de Marcel Duchamp.

[466] Claudio Marra, *op. cit.,* p. 555.

[467] *Ibid.*

[468] *Ibid.,* p. 562 : « [...] ma, riportando le considerazioni appena svolte sul problema del collezionismo, tutti gli interrogativi da esso sollecitati crediamo possano essere lapidariamente riassunti in una sola domanda : *collezionando fotografie, che cosa collezioniamo ?* Un quadro, una specie di quadro fatto a macchina, oppure un oggetto concettuale che funziona come un *ready-made,* essendo di fatto un prelievo di realtà ? »

objet (la subsistance d'une forme, d'une matière, à laquelle une valeur est attribuée) qui peut orienter de façon décisive les collectionneurs. Claudio Marra note ainsi que « la logique du collectionnisme ne peut renoncer à la présence d'une substance, d'un objet, d'une chose manufacturée, de préférence chargée de valeurs formelles[469] ». Le passage d'un conceptualisme « intégriste » des années soixante-dix à la Trans-avant-garde des années quatre-vingt illustre cette oscillation entre la présentation d'une idée et l'idée d'une présentation, qui est pour partie fonction des appréciations émises et reçues par le « système de l'art ». La valeur de la forme (et, dans un jeu automatique, la forme de la valeur) est aussi imposée par le marché des collectionneurs ; si à l'esthétique de la disparition ou du presque-rien, de la pauvreté succède une réapparition manifeste de la couleur, des formes et de la figuration, ce qui peut sembler être un soudain effet de mode (qui n'oublie cependant pas, tout en semblant les nier, les acquis précédents) est aussi plus qu'un simple jeu d'alternance, pour partie une réponse à une demande « formelle », à la fois ambiante et néanmoins imprécise. Claudio Marra relève ainsi qu'en photographie,

> [...] si, entre les années soixante et soixante-dix, l'art conceptuel engendrait des formes « pauvres » en matière, et souvent d'une technique approximative, tirées en petit format, et pour la plupart en noir et blanc, entre les années quatre-vingt et les années quatre-vingt-dix les dimensions des œuvres ont peu à peu augmenté, on a recommencé à faire de la couleur, à en user de façon éclatante, le tout avec une extrême attention technique. Et cela, sans oublier ce qui avait eu lieu durant la saison conceptuelle, tant il est vrai que, si l'on relit à présent les déclarations poétiques de tel ou tel protagoniste de la photographie italienne de ces années, de Ghirri à Guidi en passant par Basilico, des auteurs qui portent apparemment toute leur attention au seul raffinement formel de l'image, on découvre des intentions qu'il ne serait pas exagéré de qualifier de « comportementalistes », dans le sens où il est attribué une grande valeur à l'acte même de photographier, au rapport qui s'est établi avec le réel, et donc, à l'acte sensoriel qui s'est réalisé face au sujet[470].

Tout ensemble « œuvre et objet conceptuel », la photographie deviendrait ainsi, en reflétant les deux pôles dialectiques de l'art moderne et contemporain, « l'emblème et la clef interprétative » de l'art du XXe siècle.

---

[469] *Ibid.,* p. 563 : « [...] la logica del collezionismo non può rinunciare alla presenza di una sostanza, di un oggetto, di un manufatto possibilmente carico di valori formali ».

[470] *Ibid.* : « Se, tra gli anni Sessanta e Settanta il concettualismo favoriva opere materialmente "povere", spesso tecnicamente incerte, stampate in piccoli formati e quasi tutte in bianco e nero, negli anni Ottanta e Novanta le dimensioni delle opere sono via via levitate, si è tornati a usare il colore in maniera scintillante, la cura tecnica complessiva si è dimostrata altissima. Il tutto senza dimenticare quanto era stato acquisito nella stagione del concettuale, tanto è vero che, se si vanno a verificare le dichiarazioni di poetica di taluni protagonisti della fotografia italiana di questi anni, da Ghirri a Guidi a Basilico, autori apparentemente attenti alla sola squisitezza formale dell'immagine, si scoprono intenzioni che non è esagerato definire comportamentiste, nel senso che viene attribuito grande valore all'atto di fotografare, al rapporto che si è stabilito con il reale e dunque, complessivamente, all'esercizio sensoriale posto in atto nei confronti del soggetto. »

Défiant la collection, tout en en étant, dans une certaine mesure, dépendante et redevable, la photographie impose ainsi à la possession et à l'appropriation « de l'art » de nouveaux dilemmes et des enjeux renouvelés : ce qu'on collectionne, « lorsque l'on collectionne une photographie », c'est, malgré toutes les tentatives envisageables de raréfaction de l'image produite, et de création d'une valeur largement artificielle (numérotation et limitation des tirages réalisés, certificats, découpage du négatif, etc.), une version (qui peut être, certes, singulière, et, en ce sens, de nouveau unique), parmi tant d'autres, d'une réalisation tendant irrésistiblement au multiple, un des possibles offerts par l'expression d'une matrice qui ne peut que, dans ses impressions, générer une diversité de formes et d'aspects. Le tirage, même, n'est pas l'unique débouché d'une image photographique, qui peut aussi bien trouver d'autres supports et d'autres espaces « naturels » d'accueil, de présentation et d'existence, comme ceux du livre (ou bien encore des journaux, des revues) ou d'Internet, par exemple. Et ce dernier médium permet précisément de s'affranchir, pour les créateurs comme pour les collectionneurs, des conditions et des restrictions, jusqu'auparavant prévalentes, du marché de l'art ; l'on pourrait ainsi aller jusqu'à prétendre, même, collectionner des photographies sans devoir pour cela débourser d'argent. Des cartes postales, des pages arrachées, des images découpées, et, depuis une trentaine d'années maintenant, des fichiers dupliqués et stockés sur ordinateur ou disque dur « véhiculent » également, et tout aussi peu parfaitement, l'image photographique : la collection devient parfois parade dérisoire, faite d'avatars que l'on pourra juger dégradés, ou sans qualités, mais n'en reste pas moins, sous ces formes parfois résolument « pauvres[471] », un rassemblement d'images choisies avec soin et conservées avec passion. En faisant voler en éclats des catégories établies, en en instituant d'autres, mais précaires et relatives, le médium photographique permet de déstabiliser la notion même de collection, avec celle du prix et de la valeur attribuée à une image produite : s'il semble la mettre en abyme, il permet aussi de la redéfinir, de la comprendre comme une quête, vouée certes à l'inaboutissement, ou comme une forme éternellement en progrès.

[471] Je me permets à cette occasion de renvoyer à mon mémoire de master II en Esthétique et science des arts (sous la direction de Danièle Méaux, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2012), intitulé « Manières pauvres ? Des développements d'un mouvement photographique à sa reprise parodique, et ses possibles avatars (critiques) contemporains du milieu des années 1990 à nos jours ». Il explorait, entre autres, les pratiques consistant à récupérer des images photographiques, et observait la constitution, de nos jours, de « musées médiocres » recyclant, représentant des photographies découpées. Y étaient notamment examinés les travaux de la photographe allemande Claudia Angelmaier (*Works on Paper*, 2008, une série de photographies de cartes postales représentant des tableaux, agrandies à l'échelle de ces derniers), et le musée éphémère et mobile « El museo », né d'un projet formé par deux artistes et commissaires d'art nord-américains, Shelly Bancroft et Peter Nesbett, qui a notamment été présenté au Musée des moulages de Lyon en mai 2012 lors de l'exposition CoB#2.

Comme le relève Italo Zannier,

> [...] la photographie refuse la condition d'objet singulier, parce qu'elle a une vocation congénitale à être reproduite, multipliée, et donc diffusée, et parce que photographier est heureusement devenu le moyen le plus « facile » de représenter le caractère éphémère de notre réalité et le moment d'une connaissance non seulement visuelle mais intellectuelle, une possibilité ouverte à tous, sans aucune forme d'exclusion aristocratique[472].

André Rouillé souligne la relation conflictuelle, le rapport paradoxal de la photographie à la collection, via la question de la série : destinée à fragmenter le réel, à en collecter les vues, la photographie n'est-elle pas d'emblée comprise dans un mouvement de compulsion, ou de répétition d'un même geste ? Son expression ne consiste-t-elle pas en un développement d'images ? En permettant d'additionner les images, de les rassembler, de les lier, n'est-elle pas déjà l'image même de la collection ? Comment la sérialité qui est à son principe est-elle rejouée, voire détournée, dans sa pratique et ses usages ?

> Parce que l'image se situe toujours à la conjonction de deux ensembles sériels – les vues semblables du même objet et les reproductions du même cliché –, la collection de photographie est hantée par la série : elle l'intègre et la rejette à la fois. Elle l'intègre quand elle cherche à regrouper des ensembles complets. Elle la rejette quand elle s'attache à des pièces uniques et singulières au point de susciter des procédures de singularisation : la signature des épreuves, la limitation des tirages, les distinctions subtiles entre tirage « d'artiste », « d'époque », « moderne », etc. D'un côté les caractères du procédé et du travail photographique sont pris en compte, de l'autre ils sont refusés. La collection d'« art photographique » se constitue donc à l'inverse de la logique du procédé, dans une situation où le collectionneur, hanté par le singulier, est directement confronté à la tyrannie du pluriel. Cette sorte de collection est régressive vis-à-vis du procédé, dont elle dénie les potentialités, et vis-à-vis des images, dans lesquelles elle privilégie la forme plutôt que le contenu, la valeur esthétique plutôt que le pouvoir documentaire. [...] Entre l'instrument de collecte et l'objet de collection, entre le culte du singulier et la phobie du pluriel, entre la démarche documentaire et le projet esthétique, la photographie mobilise une variété de procédures de répétition, de sélection et d'accumulation qui la situent à la lisière de la série et de la collection[473].

L'Archivio Graziano Arici mêle archivage et collection ; Graziano Arici, en augmentant son archive, tantôt produisant, tantôt acquérant des photographies, crée une somme hybride, dans laquelle figurent des images collectionnées, destinées à compléter son archive et à en augmenter la valeur d'ensemble, à côté de ses propres productions. Si certaines de ces images collectées, historiques, sont « immobilisées », c'est-à-dire retirées du circuit marchand, et conservées comme de réels objets d'une collection en cours[474], d'autres, en revanche, sont réintégrées dans

---

[472] Italo Zannier, « La massificazione della fotografia », *in* Helmut Gernsheim dir., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Florence, Electa Editrice/Edizioni Alinari, 1979, p. 91 : « la fotografia rifiuta la singolarità oggetuale, sia perché ha la congenita vocazione d'essere riprodotta, moltiplicata e quindi diffusa, sia perché il fotografare è fortunatamente divenuto un modo sempre più "facile" di rappresentare la nostra effimera realtà e un momento di conoscenza non solo visiva ma intelletuale, che è una possibilità aperta ad ognuno, senza alcuna aristocratica preclusione ».

[473] André Rouillé, « Vertige du nombre », *La Recherche photographique,* n° 10 : « Collection, série », juin 1991, p. 6-7.

[474] Krzysztof Pomian décrit ainsi la collection comme « une forme de consommation plus ou moins ostentatoire, et, en même temps, un investissement à long terme dont on ne tirera profit qu'après la vente ou la dispersion

l'archive courante, et dans le flux, indistinct, des productions soumises à la vente. Il y a donc plusieurs types de collections « à l'œuvre » au sein de l'archive, qui sont pour partie fonction du degré d'historicité des photographies ; celles du XIXe siècle (Venise, Paris en 1871...), par exemple, sont gardées par le photographe comme la base historique de l'archive, qui, découverte comme à rebours, augmente peu à peu. Numérisées, cataloguées, apparaissant, pour quelques-unes d'entre elles, sur le site du photographe[475], elles sont conservées à part, et forment un ensemble qui n'a pas vocation à être mis en commerce. Leur statut, différent des autres photographies, n'est pas dû au simple recul temporel : il est aussi directement lié à la technique photographique et au degré de rareté de ces exemplaires acquis. Ces photographies sont des tirages originaux, que le photographe, même en numérisant et en en imprimant de nouveaux exemplaires, ne peut, évidemment, dupliquer en vue de les revendre comme des tirages d'époque, « authentiques » ; mais la distinction est plus fine et la marge de manœuvre apparemment bien plus large, en revanche, dans le cas de l'exploitation et de la remise en circulation d'autres images issues de sa collecte photographique : le photographe, après en avoir acquis les négatifs, réalise à partir de ces matrices des fichiers numériques et des tirages.

S'il faudra analyser la question, cruciale, des manières d'envisager et de considérer la « matérialité » de la photographie, non moins que la façon dont ces tirages originaux et ces négatifs, et leur conservation et régénération, agissent au sein de l'archive (mais aussi l'utilisation différenciée qui en est faite par le photographe), il faut tout d'abord revenir sur ce qui tient liées photographies acquises et produites ou, même, reproduites : l'acte de la collecte, visant à créer ce que l'on pourrait nommer, par provision, une forme conservatoire. La collection est « un monde dans le monde[476] », et fait apparaître l'archive comme l'une de ses déclinaisons possibles : dès lors l'Archivio Graziano Arici ne serait-il pas aussi à comprendre comme une collection « privée », mais d'un genre paradoxal, à la visibilité et aux usages élargis ? Et que signifierait, enfin, le fait de « collectionner » ses propres sujets ?

---

de la collection au cours d'enchères ». *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, *op. cit.,* p. 11.

[475] En ligne : <http://www.grazianoarici.it/venice/old/old.html> : photographies de Venise au XIXe siècle, et <http://www.grazianoarici.it/commune/commune.html> : photographies de la Commune de Paris.

[476] Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, *op. cit.,* p. 333.

c. Une forme conservatoire. Le plaisir de la liste ?

La tension existante, entre deux pratiques et deux finalités apparemment antagonistes (rechercher, collecter, pour entrer en possession d'exemplaires uniques ou rares, et produire des photographies pour les vendre et les diffuser), est largement dépassée et déplacée par l'entrée et l'utilisation, variée, de nouveaux items au sein de l'archive ; selon le point de vue adopté pour observer ce rassemblement photographique (et l'on pourrait par exemple s'arrêter sur les premières pages proposées par le site Internet, vitrine de l'archive : des listes de noms viennent s'interposer entre la page d'accueil et les photographies), les perspectives varient, certains rapports apparaissent avec une force accusée. La fabrique d'archive et la constitution d'une collection trouvent leur point de rencontre dans une même action, une même décision : le choix de leurs sujets à conserver. Comme le relève Yann Potin, « si la collection est un concept historique opératoire, il est probable que celui-ci dépende du balancement perpétuel entre ces deux derniers pôles, entre la liste et la classification, entre la fabrication d'un inventaire et l'émergence d'un discours[477] ».

Au principe de l'Archivio Graziano Arici, il y aurait, plus encore que la volonté d'une mise en ordre du monde, la tentative de son explication, et de la « mise au jour » de ceux qui contribuent à le rendre tel, à lui donner sens et forme. Cette fabrique de visibilité, en étant doublement l'expression du point de vue du photographe, répond à un programme qu'il ne cesse de se donner, de réajuster, de rééxaminer. Comme le relève Carlo Ginzburg, « le fil d'Ariane qui guide le chercheur dans le labyrinthe des archives est celui qui distingue un individu d'un autre dans toutes les sociétés connues : c'est le nom[478] » – mais c'est peut-être également le fil tressé par le producteur même de l'archive, dans certains cas : les unités discrètes des patronymes formant, alors, une liste devenant un gigantesque motif. « Procédure d'inscription[479] », l'archive est aussi l'accomplissement d'un programme. On pourrait ainsi lire, à rebours, les noms qui s'inscrivent progressivement dans l'archive photographique comme le texte, programmatique, qui a permis leur recherche, voire leur découverte. L'archive est tout à la fois un endroit concret, une fabrique d'histoire(s), un laboratoire et une liste : en tant que telle, elle se trouve « à l'intersection du topologique et du nomologique[480]» ; une mise en

[477] Yann Potin, « Collections et trésors. Représentations sociales et politiques de l'accumulation », art. cité.
[478] Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat,* n° 17, 1981, p. 133-136.
[479] Voir l'article de Philippe Artières, « Histoires d'archives », *Revue historique,* n° 649, 2009, p. 119-126.
[480] Jacques Derrida cité par Ignaz Cassar. Voir Ignaz Cassar, « The Image in, or of, Sublation », *Philosophy of Photography* 1:2, 2010, p. 201-215.

ordre[481] s'y lit et s'y rejoue constamment ; et le principe de classement qui la contient serait peut-être, enfin, apparu sous la forme d'une liste[482], ce qui lui tient lieu de légende.

Ce que l'on pourrait nommer « l'effet-liste » (celui du passage obligé qu'est l'annuaire des résidents de l'archive, apparaissant dès le seuil de la consultation Internet du site de l'Archivio Graziano Arici : des suites de noms, et celui, fictif, que l'on essaie d'imaginer, et que l'on pourrait nommer le « catalogue des admirations » du photographe) opère ainsi en amont et en aval de la prise de vue photographique et de la mise en archive ; plus encore, on pourrait voir la liste comme la forme primordiale, et prototypique, de l'archive.

Un récit livré dans l'ébauche de sa substance, la planification d'un projet, un parcours : c'est ce que l'on peut également retrouver lorsqu'on aborde toute archive classée ; l'Archivio Graziano Arici, par son abondance, propose ainsi à consultation, avant toute chose, un catalogue de noms. L'écriture-parataxe – celle que l'on voyait déjà à l'œuvre dans la construction d'une structure, lors des rédactions de lycée[483], mais aussi dans les essais poétiques remontant à la fin de l'adolescence du photographe – est ici presque retrouvée.

Les manuscrits que le jeune homme a travaillés durant deux ou trois ans, et montrés à Fernanda Pivano[484] (qui l'a encouragé à poursuivre ses recherches en écriture) témoignent en effet d'une semblable recherche d'une ligne essentielle ; proches, en certains points, d'une écriture futuriste, ces essais poétiques, à la structure hachée, au phrasé syncopé, figurent aussi bien la parole de l'auteur que la mise en scène de voix rapportées – comme si le récit, ou son impossibilité, se faisait la chronique d'une vision fulgurante, entièrement traversée par les échos des dits d'une époque. Si ces essais sont marqués par des formes d'écriture, des styles pris pour modèles, et si ces influences se traduisent parfois par une imitation encore relativement

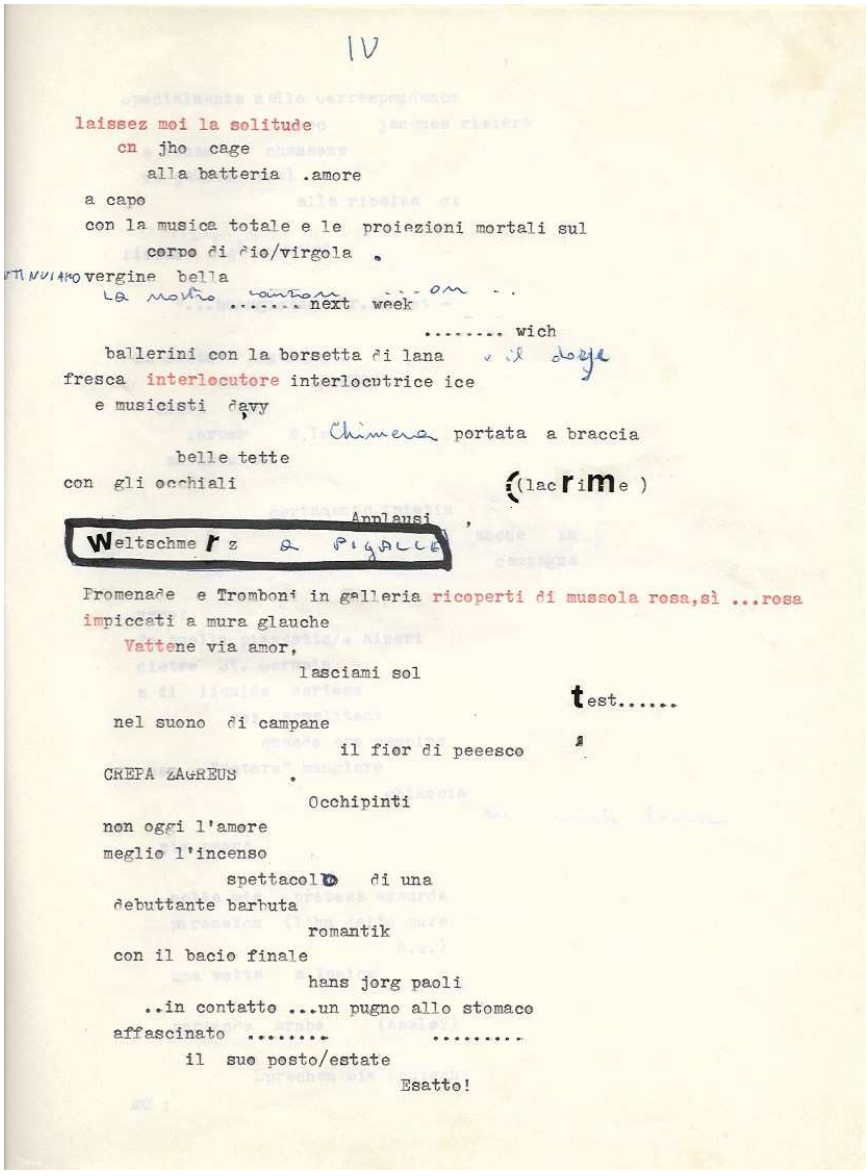
[481] *Id., ibid. :* « Et pourtant chaque acte de mise en archives est aussi un acte de nomination, de désignation. Nulle archive n'existe sans un principe de classement. »

[482] Alain Rabatel relève que « l'énumération est une opération (et aussi, comme rien n'est simple en ce bas monde, le résultat de cette opération) ; en tant qu'opération, l'énumération correspond à l'activité de listage ; en tant que résultat, l'énumération se spécifie selon la présence ou l'absence de principes structurants qui forment des patterns. Dans les autres sémiotiques, il semble que des concepts intéressants soient ceux de collection – proche de la liste par accumulation [...] et de série, avec les concepts affines de répétition et de variation sur un thème [...] qui renvoient aux patterns structurants les listes ordonnées ». Voir « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique,* n° 167, 2011, p. 270.

[483] Graziano Arici évoque à plusieurs reprises, parmi ses souvenirs d'écolier, cette anecdote pour lui marquante : son professeur de lettres, Valnea Rudman, ayant noté ses facilités à l'écrit, son aptitude à construire la charpente des raisonnements, des récits, lui avait fait la proposition suivante : ne plus rédiger entièrement ses dissertations, mais n'en remettre que le plan détaillé – cette ébauche du travail de rédaction demandé permettant alors d'imaginer le discours dans ses développements. On voit combien la structure est ainsi mise à vif, et appréciable en l'état. Le récit, réduit à un jeu de schémas actantiels laissé nu, à la clarté de la mise en intrigue, n'est encore qu'une simple structure ; la rédaction, projetée, est un système de grilles, de renvois et de propositions, de juxtapositions et de successions.

[484] Traductrice, auteur d'essais, amie et confidente d'Ernest Hemingway ; l'Archivio Graziano Arici a plusieurs photographies des deux écrivains, témoignant de leur attachement mutuel et de leur compagnonnage intellectuel.

maladroite (écriture automatique, calligramme, usage du discours indirect libre, et ce que l'on devine être des bribes de citations réassemblées, etc.), une esthétique du disparate est néanmoins rendue possible, dans laquelle les éléments hétérogènes sont rassemblés par le point de vue, et la voix, du narrateur poète[485] qui, dans un des manuscrits, s'adresse à l'aimée (*Gift for Apollo – Orgasmus).* Depuis ce point de vue éclaté – et dans une expression qui, elle-même, se cherche, à travers les exclamations, les déclamations, les assertions provocatrices –, un récit personnel advient.



IV

laissez moi la solitude
cn jho cage
alla batteria .amore
a capo
con la musica totale e le proiezioni mortali sul
corpo di dio/virgola .
vergine bella
next week
..... wich
ballerini con la borsetta di lana
fresca interlocutore interlocutrice ice
e musicisti davy
Chimera portata a braccia
belle tette
con gli occhiali
(lacrime)
Applausi
Weltschmerz
Promenade e Tromboni in galleria ricoperti di mussola rosa,sì ...rosa
impiccati a mura glauche
Vattene via amor,
lasciami sol
test.....
nel suono di campane
il fior di peeesco
CREPA zAGREUS
Occhipinti
non oggi l'amore
meglio l'incenso
spettacolo di una
debuttante barbuta
romantik
con il bacio finale
hans jorg paoli
..in contatto ...un pugno allo stomaco
affascinato ....
il suo posto/estate
Esatto!

- Page extraite du manuscrit *Orgasmus,* 1968.

[485] Lequel, en définitive, garantit une continuité et un ordre aux divers éléments qu'il choisit de convoquer dans sa déclamation. Comme le relève encore Alain Rabatel, il s'agirait là d'énumérations « qui envisagent le disparate d'un point de vue centripète, comme une sorte d'échantillon représentatif d'une essence ». Voir « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », art. cité, p. 270.

Si la comparaison entre deux formes hétérogènes pourrait cesser là, le parallèle entre ces écrits laissés de côté par le photographe (qui se destinait, à la fin de son adolescence, à l'écriture) et la « face écrite » de l'archive, réunis par un même désir d'assemblage et d'unité ultime, pourrait être vu comme la tentative d'un passage du narrateur « à l'intérieur » d'un récit, fait de bribes rapportées, de morceaux pris ; d'une liste devenant style.

La collection est cette action consistant à rassembler, mais elle a aussi partie liée avec l'idée de sélection, de cueillette ; solidaire, donc, de la notion d'anthologie, la collection, relève Bernard Vouilloux, « n'implique pas seulement la mobilité des objets, mais les mobiles d'un collectionneur[486] » ; il ajoute qu'en tant que telle, « elle en appelle au récit et engage en conséquence une poétique fondée sur l'extension de celui-ci à ce révélateur ou à ce réflecteur psycho-social qu'est le monde matériel[487] ». Si la liste (proche, en un certain sens, de l'inventaire – ce qu'il faudra réussir à mettre en évidence) est la transcription, en mots, des données visuelles que recèle l'archive[488], pourquoi ne pas lire, littéralement, le catalogue des personnages comme le récit[489] du travail d'un interprète ? Cette unité mouvante, contingente, qu'est la liste de ce que contient une archive n'est pas que son sommaire, ou sa vision sèche, désincarnée, toute de papier : sa présentation, par ordre alphabétique, serait à elle seule une forme d'embrayeur, d'« ouvroir de littérature potentielle ». L'ordre alphabétique même, dans la puissance de son arbitraire, de sa convention, mêle en effet efficacement les données, les rebrasse en un sens inattendu, qu'il est loisible de venir perturber à nouveau. La liste serait la première des archives ; attelage particulier (ou zeugme implicite : le point d'attache est deviné, les rênes sont dans les mains de celui qui a présidé à la « constitution » de la liste : *il catalogo è questo*), permettant de tenir liées sous un dénominateur commun, de fait et supposé, les propriétés les plus diverses, elle donne à voir dans le même temps des sujets divers et leur étalage. Cette simple exposition n'est donc pas sans lien(s) : la liste serait, dans le cas de

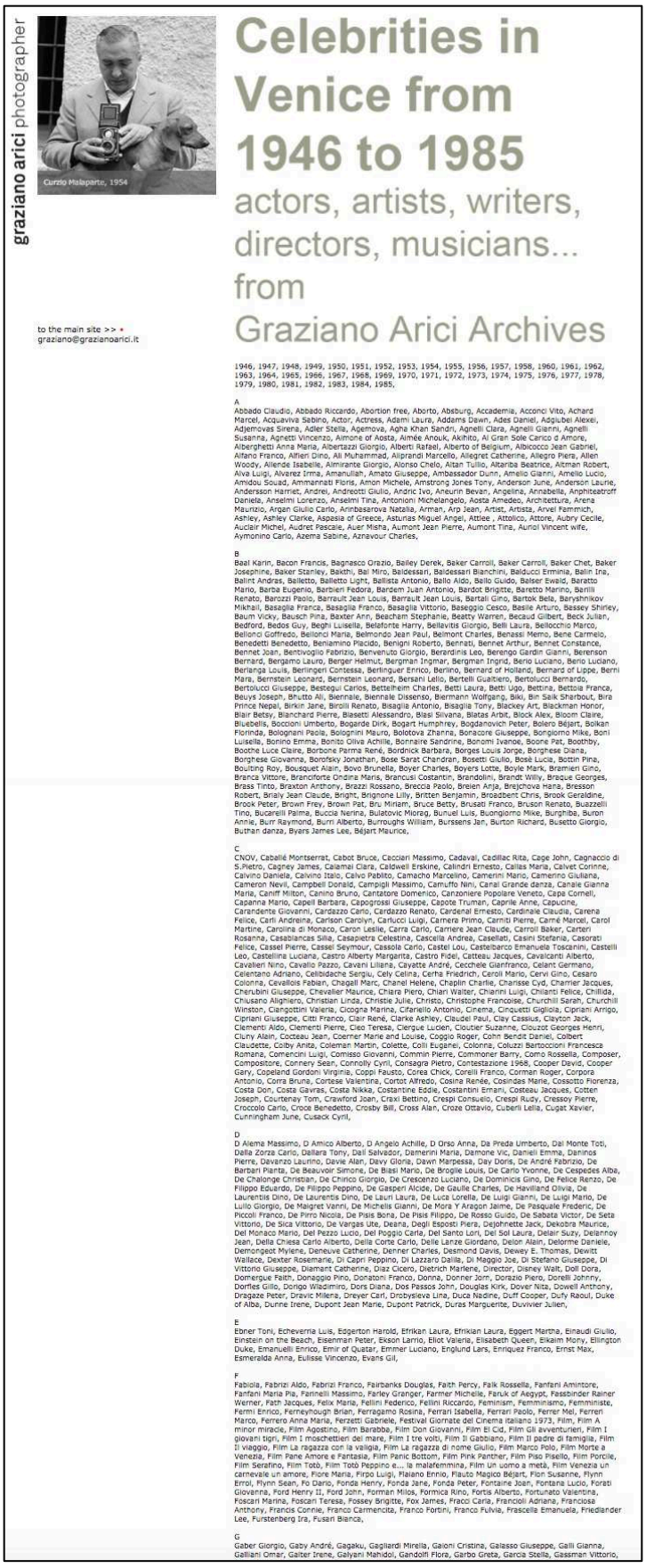
[486] Bernard Vouilloux, « Le collectionnisme vu du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France,* 2009 [vol. 109], p. 403-417.
[487] *Ibid.*
[488] Et l'un de ses moyens d'accès, ni point de départ, ni d'arrivée ; elle serait peut-être même le degré zéro de l'archivage : Rosalind Krauss relève ainsi que les archives photographiques d'Eugène Atget n'obéissent à rien d'autre qu'à une simple logique de recensement visuel, de catalogage : ne s'élevant pas au-delà de ses objets, selon elle, de cette addition de vues, subordonnées à la réalisation d'un inventaire, l'archive échoue à avoir une unité, et n'est rien de plus qu'une liste. Ainsi, selon l'avis péremptoire (et qui mériterait discussion) de la théoricienne, « le travail d'Atget est le produit d'un catalogue que le photographe n'a pas inventé, et pour lequel le concept d'auteur est sans objet ». Voir Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts* [1990] (trad. M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 2006, p. 52.
[489] Voir à ce propos ce que note Stanley Cavell sur la collection (dans un renversement opéré : c'est le « moi » qui est ici collectionné !) : « L'idée du moi en tant que collection demandant un récit permet de préciser l'idée que ce qui soude une collection, spécifiquement peut-être sous l'aspect qu'elle prend une fois exposée, est une forme de récit. » Voir « Le monde comme choses. Collection de pensées sur la collection », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 69 : « Questions d'histoire de l'art », automne 1999, p. 16.

l'Archivio Graziano Arici, moins à voir comme une présentation par défaut qu'un paradigme. La mise en exposition de l'archive passe, sur Internet notamment, par cette forme de catalogue *a minima* qu'est la liste alphabétique. Reste à comprendre comment cette solution apparemment ordinaire (ou cette « situation d'abondance pauvre[490] », selon l'expression d'Alain Rabatel) devient révélatrice du projet qui l'a mise au jour ; en d'autres termes, comment la liste devient-elle forme à part entière ? Anti-discours, comment peut-elle cependant réussir à se faire la figure énonciatrice du mécanisme archivistique mis en œuvre ?

L'archive est un lieu d'inscription[491] : ce postulat est à prendre au pied de la lettre : la liste des personnes photographiées, des différentes facettes de l'archive, permet de les aborder par un versant écrit, celui des noms réunis ; ceux qui figurent dans l'archive la signent également, et la font apparaître comme un lieu de consignation. Récit de conquêtes, la liste des personnages portraiturés, dépassant, ou surjouant un effet *dropping name* peut alors être approchée à la manière d'une grille perspective, comme un réordonnancement du monde, commencé dès avant la prise de vue, et qui trouverait l'aboutissement de sa logique dans la forme écrite qui le transcrit, le traduit[492], et le prévoit. Si « un tel classement suggère toujours une façon de concevoir le monde et la société[493] », on voit alors, par la consultation de la seule base de données, présentant, sous forme de listes, les noms des personnages portraiturés, que les coulisses de l'archive coïncident en tous points avec son programme et son récit. Formant un ruban de Möbius, les noms alignés et les images qui leur sont attachées sont à la mesure – ou à la démesure[494] – du projet photographique, en livrant la démonstration d'une tentative de reconstitution d'état civil idéal. Rivalité de l'archive avec l'existence, innombrable, des créateurs ? L'annuaire impossible de la communauté artiste devient modèle d'une forme abrégée. L'ambition encyclopédique à l'œuvre se lit dans cette présentation fleuve. La liste des « personnages » de l'archive (comme l'on évoquerait ceux d'un roman ; mais leur simple apparition dans l'archive suffit-elle à les faire devenir tels ?...) est tout à la fois le résumé d'un inventaire, un spectacle et une vitrine. C'est par la bande que l'archive s'aborde, et, d'abord, par la liste de ses hérauts silencieux.

---

[490] Alain Rabatel, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », art. cité, p. 270.
[491] Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 20.
[492] Bénédicte Grailles note que « Depuis les premières heures de la Révolution française, le cœur de la politique patrimoniale de l'État se trouve dans l'établissement de listes. Le mot privilégié est celui de l'inventaire, auquel les archivistes contemporains préféreront en ce qui les concerne la dénomination d'état des fonds. » Voir « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », art. cité, p. 40. Wolfgang Ernst relève que le classement des archives photographiques s'est fait sur le modèle de ceux des bibliothèques. Voir « Archive, Storage, Entropy. Tempor(e)alities of Photography », in Krzysztof Pijarski dir., *The Archive as project*, Varsovie, Éditions Archeologia fotografii, 2011, p. 56.
[493] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 55.
[494] La proposition de Georges Perec peut aussi être lue à rebours : « derrière toute utopie, il y a toujours un grand dessein taxinomique ». Voir *Penser/classer, op. cit.,* p. 153.



- Capture d'écran de la page d'accueil « Celebrities in Venice from 1946 to 1985 » du site Internet de Graziano Arici.

L'autre lecture que l'on peut faire de cette liste (qui reste, pour autant, pensée selon un usage commercial : elle représente rapidement, pour qui viendrait à la consulter, ce qu'une partie de l'archive contient, des figures saillantes qui s'y trouvent : les « célébrités ») c'est la lecture que l'on ferait, déconnectée de tout renvoi, d'un recensement. Les présents de l'archive se donnent à lire. Pris en tant que tel, pour lui-même et non pas comme un simple outil, instrument de consultation, l'inventaire incomplet des personnes, dans une vue synoptique occasionnant un bref vertige, suffit à donner une image mentale du contenu de l'archive, un aperçu à la fois diagonal, superficiel et synthétique. Cette appréhension est certainement, « par ailleurs », la seule image globale que l'on réussira peut-être à saisir de cet immense dépôt patronymique : ce panoramique vertical de noms propres, kakemono numérique et discursif, est à la fois un point d'entrée et un point de sortie. Ce serait l'issue, en tout cas, permettant d'avoir un portrait de la totalité formée. Littéralement, aussi, un point de ralliement, une récapitulation.

Face à cette liste de noms (qui n'est d'ailleurs peut-être pas tout à fait, ou pas exactement, exhaustive ; mais, plutôt, évocatrice de l'ensemble des portraits réalisés : des personnages manquent, ils ne sont pas tous répertoriés ; sans compter que d'autres, nouveaux, viendront compléter cette série infinie, qui est en perpétuelle formation), l'on se retrouve comme devant un album déployé, les pages défilant les unes à la suite des autres, sur les marches d'un escalier sans fin. Rêverie onomastique. L'image mentale, la marque de la présence des personnages, se met à fonctionner comme un embrayeur ; non pas un simple annuaire, mais aussi la matrice d'un musée imaginaire et personnel, celui du photographe. Leporello qui continue d'être déployé.

Cette liste deviendrait alors un espace idéel et idéal : celui d'un catalogue, qui viendrait, pour une large part, correspondre à la mémoire du monde artistique. On ne peut pas, de toute façon, voir l'archive dans son ensemble, on ne peut la découvrir que par parcelles, par parties ; la totalité de ce qu'elle couvre reste, pour qui cherche à en prendre connaissance, une vue de l'esprit : plus d'un million d'images forment une autre image, confuse – celle d'une masse de données que la seule liste des personnages de l'archive, mise en scène sur l'écran, semble suggérer : lutte contre l'amnésie, exercice pratique d'anamnèse.

La liste des noms devient possibilité de désordre, de promenade et de contemplation errante : une association libre. Naviguer parmi les images, forme flottante de découverte, qui autorise l'exploration, dans un parcours aléatoire, d'un fonds rigoureusement classé. Selon cette lecture buissonnière, cet inventaire choisi de noms de l'archive pourrait ainsi passer de son état de liste « pratique » ou « pragmatique » à un statut esthétique ou poétique[495] ; emportée par la « logique asyndétique[496] » de l'énumération, cette liste des artistes, si elle les replace dans un modèle méta-historique, les détache pourtant de l'ensemble des autres portraits et des autres photographies[497]. Porte d'entrée, d'accès principal de l'Archivio Graziano Arici, ces noms composent le catalogue des recherches et des travaux, des admirations et des enquêtes de leur auteur, qui se place, par ses réalisations, en position paradoxale d'éternel second[498], et de premier parmi les fédérateurs. « Auteur », il augmente son archive, se reflétant incessamment dans les portraits accumulés (et s'inscrivant à leur suite), réalisant ainsi le dessein qu'il s'était fixé : tracer les linéaments du visage d'une époque. La reprise en une liste des personnages de l'archive, dans un récit de grands noms, tient de l'invocation et de la litanie[499] : s'y lit à vif une esthétique de la filiation[500], la volonté d'inscription dans une famille, et la fabrique, de toutes pièces, d'un arbre généalogique. Bernard Sève note en effet que :

> Les listes des ancêtres, des prédécesseurs, des pères fondateurs, des grandes figures, sont autant de lignes de continuité dont chaque nom est un réservoir d'énergie et même, pour employer un mot bergsonien, d'élan. La liste ainsi comprise, ainsi vécue, prend une signification humaine fondamentale qui contredit la dispersion propre aux autres usages des listes[501].

---

[495] Voir cette distinction établie par Umberto Eco dans son ouvrage *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

[496] Gaspard Turin, « Actualité de la liste », *Acta fabula*, vol. 14, n° 4, « Aux listes *et caetera* », mai 2013. En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document7864.php> (consulté le 20 mars 2017).

[497] Gaspard Turin voit en effet « le danger de la liste qui apparaît alors de manière évidente. Sa structure étant soumise à une logique asyndétique, celle-ci remet à zéro les rapports entre les membres de l'énoncé, en supprime les liaisons et donc toute hiérarchie (autre que celle qu'entraîne, éventuellement, l'ordre d'apparition des items). Sa structure se déporte donc sur le discours qui la présente ».

[498] Le mal d'inscription ? Maurice Laugaa écrit : « Il y a, de fait, un trouble inhérent à la fonction suspensive ou récapitulative de la liste, comme si, en surimpression d'une pratique, elle détenait le pouvoir magique de l'injonction, ou de l'interdit. Mettre un menu entre les mains du dîneur, afficher les noms des candidats sur une place, dans la rue, inscrire les morts, les nouveau-nés, les jeunes mariés, ce n'est pas seulement attester de la force illocutoire du signe, ou intercaler entre le récepteur [et son émetteur un message,] faire la proposition d'une marque, d'une trace. Sans évoquer les permutations fantastiques qui subvertiraient la liste inerte en acte d'accusation pour son lecteur, ou en tableau d'une généalogie, elle rayonne toujours d'une force interne, où se peint, où se mire la peur d'un sujet : du catalogue pour saisie au catalogue pour mémoire, de l'emploi du temps à l'inventaire, court un même leurre : la réaction des signes entre eux, dans le cadre de la liste, rejouerait incessamment la relation des signes aux choses, et des signes au sujet qui les (dé)chiffre. » Voir « Le récit de liste », *Études françaises*, vol. 14, n° 1-2, 1978, p. 169-170.

[499] Michel Melot note ainsi que l'archive s'apparenterait à « une sorte de culte des ancêtres dont les catalogues et les inventaires seraient la litanie ». Voir « Des archives comme substance hallucinogène », art. cité, p. 17.

[500] Nathalie Heinich forge une expression qui résumerait ce mouvement et ce moment d'inscription du commentaire dans l'œuvre visée : « anthropologie de l'admiration ». Voir *La gloire de Van Gogh, essai d'anthropologie de l'admiration,* Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1991.

[501] Bernard Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2010, p. 223.

L'archive de papier, avant même la révélation des images qu'elle contient, offre un usage poétique de son contenu ; la convocation (qui devient évocation, invocation...) des noms propres, alignés par ordre d'apparition dans l'alphabet, incite à un autre déchiffrement, celui du rébus que l'ensemble de ces noms semble former. Ce montage-*cut* d'un « texte » réduit à la présentation ininterrompue de ses nombreux protagonistes n'est plus une forme générique, une base de données abrégée, mais bien le « générique » de l'Archivio Graziano Arici, par lequel on est subitement averti de la figuration de ceux qui y tiennent les rôles principaux. La « plastique de la liste » est la forme même de l'archive : une modulation, une variation sur le thème de l'apparition et de la mise en série.

La liste des personnages de l'archive est aussi un assemblage de légendes désappariées de leurs images correspondantes ; ces légendes deviennent, mises bout à bout, la plus efficace des *ekphraseis* possibles de ce qu'est l'archive. Mais cette liste redouble aussi, en l'annonçant, la galerie des portraits qu'il faudrait parcourir pour se rendre compte de son ampleur ; mélangeant morts et vivants[502], elle offre l'occasion d'un voyage dans le temps, où différentes époques et aussi différents états sont mêlés. Michel de Certeau, analysant « la place du mort et la place du lecteur[503] » au sein de la fabrication de l'histoire, évoque le « rangement des absents » mis en place par le processus historiographique. Un des paradoxes de l'histoire, relève-t-il, est qu'elle « met en scène une population de morts ». (Elle les fait venir sur le devant de la scène, pourrait-on ajouter, en leur donnant tous les rôles, et en opérant, au fil du temps, des redistributions et des alternances ; cette forme de prosopopée[504] les ressuscite, de manière

[502] Graziano Arici, interrogé à ce propos, cite l'exemple d'un homologue, Michele Gregolin, photographe vénète d'hommes politiques et entrepreneurs, qui a pour habitude de séparer son archive en deux parties : les vivants et les morts, faisant passer ses portraits de l'une à l'autre case, au gré de la rubrique nécrologique : sauf exception, les photographies de politiques locaux et les entrepreneurs ne sont pas destinées à survivre à leurs modèles, elles sont donc reclassées dans la seconde partie de l'archive, en connaissant le même oubli. Graziano Arici note que, dans le cas de son archive, c'est l'exact processus inverse qui se passe : c'est souvent à la mort de « ses » personnages (artistes, acteurs, écrivains, etc.) que ses photographies, à nouveau demandées, commencent à prendre nouvelle actualité et valeur – car elles deviennent alors irremplaçables, ou, du moins, elles ne pourront plus être refaites (entretien, non retranscrit, du 1er février 2018). La pratique d'un mélange entre « morts et vivants » – qui semble aller de soi : le relever même de cette manière paraît incongru – est remarquée par Boris Groys, qui commente étrangement cette fréquentation a(na)chronique : « En tant que producteurs d'images, nous opérons au sein d'un espace médiatique dans lequel il n'existe pas de différence entre les morts et les vivants – parce que les uns comme les autres y sont représentés par des personnages artificiels similaires. Par exemple, les œuvres d'art produites par des artistes en vie, et celles produites par des artistes décédés, partagent systématiquement les mêmes espaces de musée – or le musée est le premier cadre artificiel construit pour l'art. La même chose peut se dire d'Internet, espace qui ne différencie pas clairement les vivants des morts. [...] L'art constitue le moyen moderne de dépasser cette différence en rétablissant l'égalité entre les vivants et les morts. » Voir *En public. Poétique de l'auto-design* (trad. J.-L. Florin), Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2015, p. 19.

[503] Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002, p. 140.

[504] Qui est aussi une qualité intrinsèque de l'archive, obéissant à une rhétorique « prosopo-poïétique », comme le relève Wolfgang Ernst dans « Archive, Storage, Entropy. Tempor(e)alities of Photography », art. cité, p. 65.

opportune.) La liste des personnages figurant dans une archive vive peut aussi se lire comme une hétérotopie[505], voire comme des Alyscamps (parfois anticipés) en devenir, une entière future nécropole (laquelle s'ouvrira dès lors que l'archive cessera de recevoir de nouveaux apports : c'est en définitive la vie du photographe qui peut, seule, venir à cesser, tandis que celle de ses « sujets » est d'emblée inscrite dans une dimension atemporelle, prospère), un conservatoire ouvert de vies, d'expériences et de pratiques. Ces espaces, réels ou imaginaires, ou mélangés, permettent d'ouvrir (sur) le présent : Michel de Certeau ajoute ainsi que

> [...] « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants. Le rangement des absents est l'envers d'une normativité qui vise le lecteur vivant et qui instaure une relation didactique entre le destinateur et le destinataire.

De plus, ranger de façon indistincte « absents » et « présents », les regrouper dans une même liste, renvoie le spectateur de l'archive, face à cette fusion, à une actualité qui est moins factice qu'éternelle : l'archive des personnages s'augmente continuellement, de manière parallèle au seuil mouvant du temps présent. Si la liste des personnages de l'archive peut être décrite comme la légende d'un gigantesque album en train de se composer, qui agglomère les nouveaux venus dans une « famille » d'images, cette entreprise de rassemblement peut aussi se voir, dans sa fabrique, comme une (re)composition forcée : l'unité des photographies, des portraits assemblés, n'est trouvée qu'*a posteriori,* par leur nombre, dont la liste peut attester. Face à cette accumulation, où la somme des images finit par faire sens, résistent pourtant des « pièces rapportées », qui restent telles : leur mise à part, par l'archiviste, en leur conférant un statut réservé, pointe la modalité de contruction de l'ensemble de l'archive. Ces images, présentées comme satellites, démontrent en effet la formule rhapsodique suivant laquelle l'Archivio Graziano Arici s'est progressivement développé.

[505] Voir Michel Foucault, « Des espaces autres » [1967], *Dits et écrits,* tome II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 42 : « [...] l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIXe siècle ».

d. Des images orphelines ?

Il arrive que l'archiviste mette en scène ses trouvailles, en jouant, parfois, sur le caractère de rareté de ces découvertes. Des photographies trouvées, et d'autres, par lui réalisées, forment les deux polarités d'une figuration imaginaire, celle d'une possible dispersion de l'archive.

Si, dans un premier cas (publicité des « bons morceaux » que contient l'archive), le photographe, en mettant en exergue certaines de ses images trouvées, fait valoir l'entière valeur de l'archive qui s'apprête à les recevoir, dans le second cas, à l'occasion d'une série rassemblant les photographies d'objets épars, trouvés dans la rue ou dans des lieux divers, l'archiviste se met à la poursuite de choses de peu, faisant de leur manque même d'intérêt apparent, de leur délaissement, un sujet nouveau. Entre des photographies, des négatifs trouvés, et des objets égarés, découverts et photographiés, l'écart semble grand ; et pourtant, ces deux séries rassemblant des images particulières paraissent constituer, de manière semblable, un commentaire sur la modalité de formation de l'archive photographique. Ce traitement de faveur consacré au disparate, aux images « isolées », ne serait-il pas, aussi, l'illustration (dans tous les sens du terme) du *kaïros* photographique, moment où l'occasion est saisie lorsqu'elle se présente ? Il faudrait, également, se demander si une récente série, intitulée « Lost Objects », n'arriverait pas à révéler l'impensé de l'archive, en donnant à voir des photographies d'objets abandonnés, privés de toute légende, et dont le seul dénominateur commun est l'abandon. Cette série, « éventail de fragments hasardeux[506] », viendrait préciser de quoi est fait tout projet d'archivage photographique, tout en montrant la possibilité d'une métamorphose de la matière collectée en collection informée. En se déplaçant vers les marges (ces objets semblent situés aux confins de toute recherche : les pièces rares, tout comme les objets trouvés et laissés sans propriétaires), ces deux séries d'images orphelines font une cartographie de l'archive photographique, mais remettent aussi en question, dans cette présentation-litanie de reliques anonymes, l'intérêt d'un archivage éperdu du monde.

[506] Voir Susan Sontag, *Sur la photographie, op. cit.,* p. 117-118. Voir également François Cheval, « L'intention perdue. Le musée de la photographie comme orphelinat », texte publié sur le mur Facebook de l'auteur en mai 2016 : « Dès que les images se découvrent tronquées, découpées, modifiées, orphelines de légende, leur destin est lié, dans la plupart des cas, à la disparition. L'objet que nous voyons n'est alors plus qu'un mystère, une scène incompréhensible à nos yeux parce que les situations ont perdu tout caractère d'évidence. Le photographe en emportant avec lui les secrets de son intention fait de nous un archéologue amateur, pire encore un commentateur approximatif, un détrousseur de sentiments. Et quand bien même les situations nous semblent insensées, ce sens qui nous échappe, ces mises en scène improbables et irréelles ont une origine : tout cela participe d'un plan élaboré, intentionnel. »

CORRIERE DEL VENETO.it

Veneto Venezia-Mestre Padova Verona Treviso Vicenza Belluno Rovigo

POLITICA CRONACA ECONOMIA CULTURA E TEMPO LIBERO VINO E CUCINA SPORT UNIVERSITA'

Corriere Del Veneto > > *Arici: «Ecco Il Truman Capote Segreto L’Ho Trovato In Un Mercatino A Parigi»*

LA STORIA

Arici: «Ecco il Truman Capote segreto L'ho trovato in un mercatino a Parigi»

Venezia, l'avventurosa scoperta delle immagini mai pubblicate scattate dal fondatore della Magnum. Il fotografo: porterò il mio archivio in Francia

Le foto lo ritraggono mollemente adagiato sul divano di casa. In una è preso di tre quarti, la sigaretta tra le dita, l'indice pensosamente appoggiato sotto la bocca; nell'altra la prima cosa che si vede sono le sue babucce marocchine, sul divano in bella vista un pacchetto di Lucky Strike, sulle spalle, annodato con finta noncuranza, un golfino chiaro. Nel 1953 Truman Capote ha 29 anni e sta scrivendo e riscrivendo, probabilmente consapevole dell'insuccesso commerciale, *Il tesoro dell'Africa* insieme al regista John Houston. Fotografi di scena, non accreditati, Robert Capa e David Seymour detto Chim, due dei fondatori dell'agenzia Magnum. Oltre 50 anni dopo, in un'oscura bancarella di un mercatino delle pulci di Parigi un altro fotografo, il veneziano Graziano Arici, prende in mano una busta con due negativi dentro e un scritta sopra che lo fa sobbalzare: «Chim». Arici apre la busta e ne tira fuori i due negativi: rendersi conto di aver avuto un indiscutibile colpo di fortuna è un attimo. Acquista per pochi euro (non vuole dire quanti!) la busta e si attacca al computer per verificare che l'intuizione avuta di fronte alla bancarella del mercato delle pulci sia vera. Che, cioè, quei negativi che ora si ritrova in mano siano di uno dei tre fondatori della Magnum, David «Chim» Seymour.

Il fotografo veneziano Graziano Arici (Vision)

- Capture d'écran du site Internet du *Corriere del Veneto* : extrait de l'article de Sara D'Ascenzo, « Venezia, l'avventurosa scoperta delle immagini mai pubblicate scattate dal fondatore della Magnum. Il fotografo : porterò il mio archivio in Francia », 1er décembre 2010.

Une heureuse découverte du photographe a fait l'objet d'un article de journal[507] : au même titre qu'une invention scientifique, cette trouvaille est remise sur scène – l'apparition de deux photographies inédites est ainsi rebondissante, de l'Archivio Graziano Arici à son annonce dans la presse. Si cette découverte est aussi prétexte, pour le photographe comme pour la journaliste, à évoquer le sort de son archive (à la sérendipité de l'exhumation de ces images[508] correspond la disparition possible de l'archive, son transfert hors d'Italie), ce qui apparaît *a posteriori* comme le fabuleux destin de deux images sert également d'amorce pour revenir, plus généralement, sur l'avenir des archives photographiques.

[507] Sara D'Ascenzo, « Venezia, l'avventurosa scoperta delle immagini mai pubblicate scattate dal fondatore della Magnum. Il fotografo : porterò il mio archivio in Francia », *Corriere della sera*, 1er décembre 2010. En ligne : <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2010/1-dicembre-2010/-arici-ecco-truman-capote-segreto-l-ho-trovato-un-mercatino-parigi-1804284833378.shtml> (consulté le 13 mars 2015).

[508] D'autres portraits sont découverts par hasard, cette fois sur Internet, par le photographe, qui revendique ces trouvailles tels des trophées : Malcom X, Che Guevara...

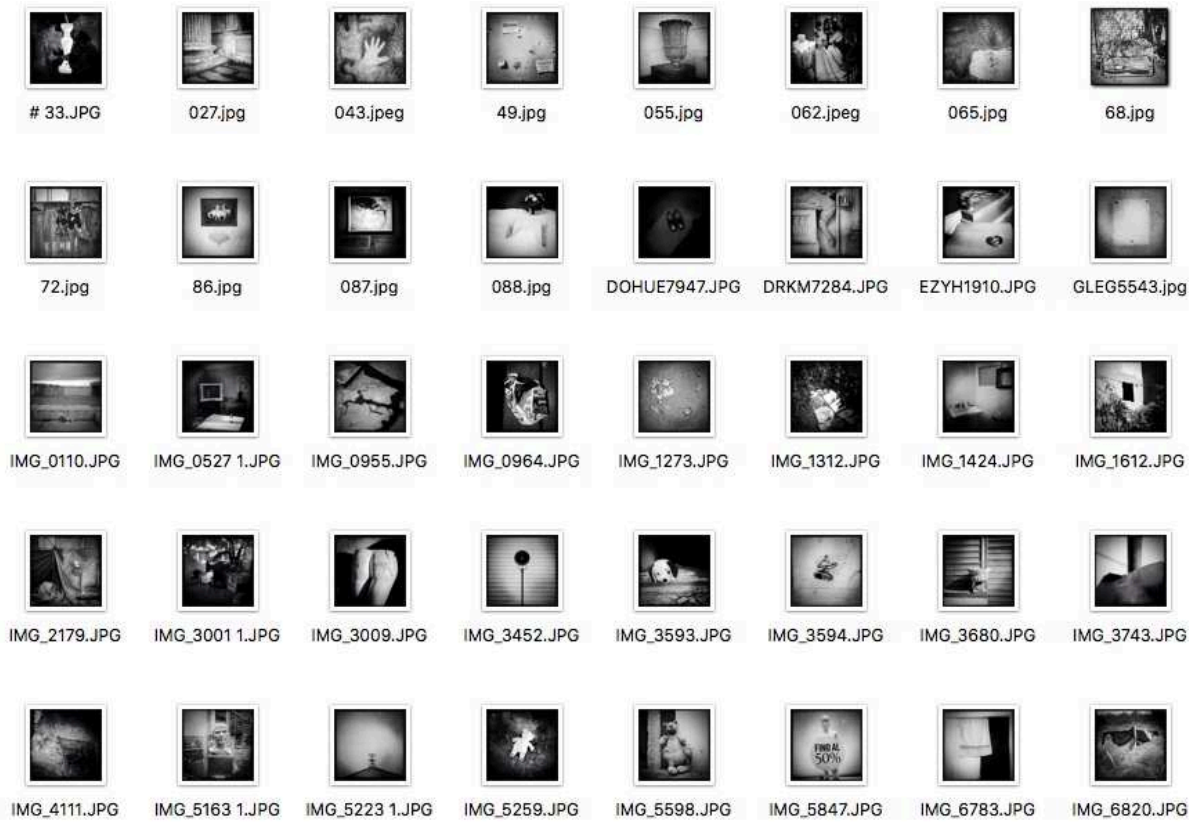
L'apparition des *unica* (deux photographies de Truman Capote) et leur intégration à l'archive de Graziano Arici sont relatées en détail. Le sujet de ces portraits d'abord « orphelins », dont les négatifs ont été trouvés, par hasard, par Graziano Arici dans une petite enveloppe, dans un marché aux puces, est moins Truman Capote lui-même que le roman policier (et celui qui a mené enquête : le photographe interrogé) qui a permis de reconstituer l'histoire de leur existence. Ces deux photographies ne figurent pas en regard de l'article – au contraire du portrait de leur inventeur, lequel est devenu, en les retrouvant, leur auteur second. Le coup de chance (*l'avventurosa scoperta, il colpo di fortuna, il colpaccio*) du photographe tombant sur ces deux négatifs est au moins double : ces portraits de Truman Capote sont réalisés, comme il arrive presque aussitôt à en faire la déduction, par Chim Seymour, l'un des fondateurs de l'agence Magnum. L'origine retracée de ces photographies sert alors à point nommé l'argumentaire en faveur de la préservation des archives photographiques : ces pièces, vendues à l'encan, mais, par un étrange jeu du sort, heureusement rapportées dans une archive de portraits, deviennent la métaphore concrète (car toute métaphore est, à la lettre, « déplacement ») de l'oubli, que provoque l'indifférence à la fin réservée aux archives des agences photographiques. S'ils ne sont pas simplement détruits, les fonds d'archives sont démembrés, dispersés ; cette découverte, par-delà même l'intérêt intrinsèque des images retrouvées, en est la preuve. Le caractère résolument insolite de ces trouvailles, l'évocation des deux négatifs, forment la trame d'une parabole sur la désarticulation et la progressive perte de sens des archives photographiques, une fois oublié l'intérêt même de leur existence.

- Truman Capote par David Seymour, 1953 (GA11004725 et GA11004724).

Ces deux négatifs trouvés révèlent la sombre forêt de l'archive : rescapés d'un démantèlement du fonds Magnum, et arrivés par hasard sur l'étal d'un marché aux puces, ils sont aussi le symbole de l'Archivio Graziano Arici, ensemble de plus en plus composite à mesure de son augmentation, issu du montage de fonds d'archives et de photographies trouvées. Et ces négatifs constituent également un cas exemplaire, dans la mesure où un auteur précis (et non des moindres !) a été retrouvé. Cette aventure photographique, presque anecdotique, devient un manifeste, à peine dissimulé, en faveur de la sauvegarde des archives : Graziano Arici avertit, à la fin de l'article, qu'il ne se résoudra pas à ce que son archive puisse connaître le même sort. Affrontant le désintérêt des institutions vénitiennes, il annonce, dans un ultime défi, son intention de transférer ses photographies en France, à Arles.

Lorsque Jean-Marie Schaeffer, en notant que « la collection photographique est toujours une collection d'objets trouvés[509] », remarque le caractère disparate de la collection photographique, c'est peut-être, plus essentiellement encore, celui même de la photographie (des sujets produits par elle) qui est visé, dans ses tentatives de mise en séries et de regroupements. Ce disparate qui devient progressivement composite, dans la constitution de l'Archivio Graziano Arici (l'appropriation de photographies trouvées ou achetées est solidaire des créations du photographe, et elles peuvent figurer comme des recréations), semble pourtant rester obstinément tel dans l'une de ses plus récentes séries (datant du début de l'année 2018), « Lost Objects ».

[509] Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Collection Poétique », 1987, p. 158. Voir également François Cheval, « L'intention perdue. Le musée de la photographie comme orphelinat », article publié sur le réseau social Facebook, 23 mai 2016.



- Extraits de la série « Lost Objects » en cours de travail : capture d'écran d'un dossier d'images fourni par Graziano Arici, janvier 2018.

Initiée au début de l'année 2018, cette série photographique présente une succession d'objets abandonnés ou isolés, devenus, pour certains, de simples rebuts. La suite des objets photographiés semble former le commentaire en contrepoint de la déliaison des autres images de l'archive. Le lien archivistique est devenu, ainsi rompu, dérisoire répertoire de formes, improbable catalogue d'un bureau des objets trouvés. L'envers de l'archive, serait-ce cela que représentent ces images d'objets devenus inutiles, ces plans fixes sur des choses délaissées, éparpillées et solitaires ? L'égrènement des objets trouvés, ou, comme l'annonce le titre de la série, « perdus », signifie-t-il aussi le bon plaisir de l'archiviste, sa méthode personnelle (imprévisible, ésotérique) de choix des objets à conserver ? La mise en alignement et en équivalence de ces objets, comme autant d'anti-sujets, paraît en effet désigner, à rebours, le travail de choix, d'élection, de tri qu'opère l'archiviste. Ce seront, pour le photographe, ces objets indignes qui formeront la série des « objets perdus », quitte à sacrifier à la mode actuelle de la rhyparographie. Tout se passe, enfin, comme si le contenu de la série, et, plus encore, la mise en série de ces contenus représentés (en un répertoire fixe d'objets gyrovagues, une liste de banalités rendues inutiles et présentées comme telles), thématisaient cette lutte entre ordre et désordre, ce flottement du sens qui est à l'œuvre dans l'archive.

Dans un bref essai, Italo Calvino note le lien qui s'établit entre le collectionneur et sa collection ; il voit, dans une réunion d'objets, de quelque sorte qu'ils soient, le témoignage d'un « mécanisme mental au travail[510] », et observe dans la pulsion qui anime le collectionneur « le besoin de transformer le cours de sa propre existence en une série d'objets sauvés de la dispersion[511] ». Cette dispersion (ce qui serait l'envers de l'archive, pourrait-on dire, ou ce que, précisément, elle viserait à combler, à colmater et à cacher : l'éparpillement des pièces, les lacunes, le sens laissé vacant) semble être donnée à voir en l'état dans la série *Lost Objects.* Les uns après les autres, des portraits d'objets se suivent. Si l'on comprend l'évidente analogie qu'il est tentant d'établir entre, d'un côté, la constitution, pièce après pièce, de l'archive photographique et sa menace de dispersion, et, de l'autre, la réalisation d'une série photographique rassemblant précisément des « objets perdus », ce rapport idéal[512] semble porteur d'une réflexion à l'œuvre : tout se passe comme si le photographe commentait, en actes, ce qu'il défend (mais aussi, précisément, ce dont il se défend, se défie), par ailleurs, dans sa pratique de l'archive, et dans des entretiens accordés à des articles de journaux, ou, encore, dans de rares textes rédigés pour des catalogues d'exposition. Pour cette série, dont l'idée lui est venue en repassant en revue une partie de ses travaux personnels, il choisit d'extraire de ses précédents travaux certaines photographies d'objets, et, conjointement, de photographier d'autres objets, trouvés au gré de ses déplacements. La série marginale se développe en puisant à l'intérieur de l'archive, et en allant également hors ses murs. Issus, pour moitié, d'anciens travaux, ces objets semblent doublement perdus, tirés d'un contexte puis d'une série photographique pour en former une autre, placée sous le signe de la déliaison. S'ils forment une petite collection photographique, et une collection d'objets par procuration, dont on n'aurait conservé, avant oubli, disparition ou destruction définitive, que l'image, ils constituent aussi une collection absurde, qui aborde ce que l'archivage laisserait de côté : l'écume des jours.

---

[510] Italo Calvino, *Collection de sable*, *op. cit.,* p. 16.

[511] *Ibid.,* p. 13.

[512] Pour sa part, David Campany formule l'hypothèse d'un autre rapport possible entre différentes formes photographiques et l'archive, et la collection : ainsi, il associe la photographie documentaire à l'archive, tandis qu'il relie le *snapshot* (la photographie instantanée, rapide, intuitive, quotidienne, amateur) à la collection ; ainsi, l'appareil photographique de petit format aurait, selon lui, ouvert la voie à une accumulation visuelle sans frein, permettant une collection d'images illimitée ; mais cette profusion iconique ne serait pas que le résultat de l'utilisation d'un appareil permettant la fabrique de photographies à volonté ; elle serait aussi le reflet d'une vie dans laquelle l'accumulation même est devenue prédominante. Voir « "Almost the Same Thing". Some Thoughts on the Collector-Photographer », *in* Emma Dexter et Thomas Weski dir., *Cruel and Tender* (catalogue d'exposition), Londres, Tate Gallery, 2003, p. 33-35 : « [...] the production of bodies of images [... is] a consequence of the near endless possibilities opened up by the small format camera. It seems the more photography embraces the fragmentariness of daily life, the more the image pile up » (« la production d'ensembles d'images [est] la conséquence des possibilités quasi infinies offertes par l'appareil photographique de petit format. On dirait que plus la photographie s'attache au caractère éparpillé de la vie quotidienne, plus les images s'accumulent ».

Ces délaissés de mer urbaine, ces objets perdus, s'ils semblent aussi mettre au défi toute tentative d'unification, en montrant le risque d'incohérence qui guette l'archive, ne sont-ils pas également l'illustration habile du remploi que peut connaître toute photographie, et, au-delà encore, d'une photographie qui saurait, presque mécaniquement, tirer d'elle-même ses sujets ? L'idée d'une série illustrant la fragmentation, le morcellement, la dislocation, l'émiettement... s'efface au profit d'une réalisation qui rassemble avec une relative efficacité des enjeux divers. La mise en série du disparate, des objets orphelins, est précisément une tentative de mise en ordre, une sorte d'arche de Noé (parfois assez ironique : les objets, dans ce petit système ainsi créé, n'ont aucunement besoin d'être sauvés ; seule leur mise en série les présente comme des formes épinglées par une enquête taxinomique, soucieuse de vouloir garder d'eux au moins une image), qui vient s'opposer au chaos qui semble menacer. En somme, cette réunion de l'épars recrée une unité nouvelle, qui s'accommode de toute nouvelle entrée : cette série des « Objets perdus », comme son titre l'indique, prévient tout risque d'incohérence ou de hors-sujet, dans la mesure où chaque pièce nouvelle peut rentrer dans le jeu de cette contre-archive, celle des choses laissées pour compte. Quelques semaines après avoir commencé cette série, le photographe la reprend en lui insufflant un sens qui « ranime », dans tous les sens du terme, son contenu, en lui faisant prendre un tour plus cru et, assurément, plus politique ; en ajoutant aux images réunies des portraits de sans-domicile fixe, des clochards « trouvés » dans la rue et dont l'image est saisie, le plus souvent, à la dérobade, Graziano Arici éclaire l'interprétation de la série ; il ne la bouleverse pas, mais, par ce rapprochement provoqué, change pourtant de manière radicale le regard qui pouvait y être porté. L'inventaire insouciant est oublié, remplacé par un réquisitoire ; la liste des « objets » se voit soudainement habiter d'une intention précise. Des êtres comme des pièces rapportées : leur statut dans la série même reflète celui qu'ils occupent dans le territoire social ; ambulants, abandonnés et déplacés d'un point à un autre ; « figures » vivantes perdues parmi l'état des choses inertes.

- Extraits de la série « Lost Objects » en cours de travail : capture d'écran d'un dossier d'images fourni par Graziano Arici, juillet 2018.

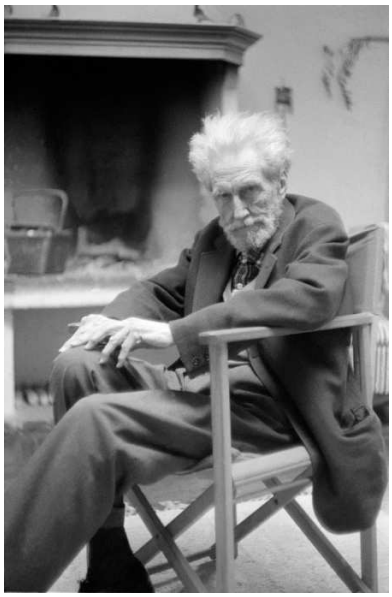
Des négatifs photographiques trouvés aux photographies d'objets isolés, du matériel photographique au sujet de la photographie : voilà deux manières, solidaires, d'« inventer l'image », de chercher, dans une entreprise de collecte, à tirer vers l'archive les formes qui paraissent *a priori* les plus étrangères à toute entreprise d'agrégation ultérieure. Ces découvertes photographiques impromptues et ces images nouvelles, comme issues du point de vue du chiffonnier, loin de mettre en cause la formation d'une unité de l'archive, viennent la renforcer ; chaque image « orpheline » (quand bien même un nom réussirait parfois, rarement, à y être associé) est récupérée, de même que chaque objet peut être englobé dans une série, devenue nouveau laboratoire d'un tout en formation. Photographies récupérées et photographies d'objets sont moins l'envers de l'archive (des pièces déconnectées) que ses métonymies multipliées à l'envi, les révélateurs de son fonctionnement. Ces collectes d'un genre particulier permettent de voir, enfin, ce que viserait la collection dans sa forme ultime : l'appropriation des éléments rassemblés.

4. APPROPRIATIONS ET REMPLOIS PHOTOGRAPHIQUES

Dans un travail qui mêle indistinctement création d'images et récupérations, la prospection du photographe se traduit par une forme de recherche tant imaginaire, mentale, que concrète, physique ; les photographies produites et les tirages ou les négatifs achetés ont une unique destination, celle de l'archive, qui est alors moins un lieu de conservation qu'un atelier, dans lequel la sauvegarde de la mémoire du passé est liée aux créations futures.

La redécouverte de travaux antérieurs à la carrière du photographe vient se lier à ses propres travaux, et les photographies trouvées sont parfois le point de départ de nouvelles séries ; l'exercice de rétrospection, allant de la recherche de matériel photographique à sa (re)production, en permettant de réinventer le passé, autorise également le photographe à moduler les formes du présent de ses productions, à transformer le visage de son archive. En acquérant des négatifs, notamment, il donne une destination nouvelle à des photographies (essentiellement réalisées par des photographes d'agence), et tend à se les approprier complètement, en revendiquant à la fois leur possession et en se réclamant d'une proximité d'esprit avec leurs auteurs « originels ». Graziano Arici commente ainsi cette paradoxale transaction unilatérale réalisée avec les auteurs inconnus des photographies récupérées dans des fonds d'archives de la seconde moitié du XXe siècle :

> Je ne vois aucune différence entre mon travail – disons celui des portraits de personnages de la culture internationale – et la recherche des négatifs qui ont été produits dans une période différente de celle où j'ai commencé à faire des photographies. Tout mon travail de photographe est lié à la documentation des événements culturels, et des personnages d'importance internationale, qui y sont relatifs. Étant donné que j'ai commencé à travailler en 1979, je ne pouvais pas avoir photographié Hemingway ou Pound, alors, en ce sens, le travail de recherche des photos de personnages qui ont vécu dans des époques précédentes est un travail d'avancée vers l'arrière, de choix de photographies faites d'après mon style et à la manière dont je conçois le travail photographique [513].



- Ezra Pound, Venise, 1971 (GA017156) ; Ernest Hemingway, île de Torcello, Venise, 1948 (GA016686).

[513] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », art. cité : « Io non vedo nessuna differenza tra il mio lavoro – chiamiamolo di rittrati di personaggi della cultura internazionale – e la ricerca di negativi fatti in un periodo precedente a quello in cui ho cominciato a fare il fotografo. Tutto il mio lavoro di fotografo è stato legato al fatto di documentare eventi culturali e personaggi importanti a livello internazionale legati a questo mondo. Visto che ho cominciato a lavorare nel'79 non potevo avere fotografato Hemingway o Pound, allora in questo senso il lavoro di ricerca di foto di personaggi vissuti in epoche precedenti è un lavoro di prosecuzione all'indietro, scelte in base al mio stile e nel modo in cui intendo il lavoro fotografico. »

La sauvegarde d'un patrimoine du passé n'est dictée ni par une nostalgie des époques passées, ni par une attitude mélancolique, qui voudrait conserver ces réserves inédites en l'état. Pas de fétichisation de l'objet (le négatif), de la matière même de la photographie, non plus que des sujets représentés. Dans une attitude pragmatique, en photographe professionnel, Graziano Arici choisit ses sujets pour pallier les manques de ses propres réalisations ; des archives démantelées viennent en augmenter une autre en cours de constitution. Les fonds d'archives achetés sont traités de la même manière que toutes les autres photographies entrant couramment dans l'archive, et sont réactualisés par leur utilisation « de seconde main ». Cette nouvelle actualité des négatifs prélevés par le photographe permet également, comme il le relève lui-même, d'étendre à rebours dans le temps sa propre production. Dans ce « travail d'avancée vers l'arrière » (on peut songer à la « transfusion de durée » que Jean-Paul Sartre évoque à propos de l'acte de lire), les négatifs découverts deviennent, totalement assimilés, des « prises » photographiques que le photographe a eu la chance de faire. Le remploi des images cède le pas à une appropriation, dans laquelle, sauf à ne pas dissocier les légendes des photographies, les photographies semblent avoir une même origine, et provenir d'un unique auteur. La chronologie de l'archive accueillant ces nouvelles productions reste indexée sur l'inventeur des images : pour reprendre une expression tirée de l'ouvrage de Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps,* on assisterait, grâce à cette remontée des temps qu'opère le photographe, à une « mise en correspondance de la périodisation et de la chronologie[514] » (Krzysztof Pomian commente ainsi les diverses civilisations qui traduisent leur périodisation de l'histoire en des chronologies spécifiques) : l'axe de l'archive, point zéro, est celui du commencement du métier de photographe. Le système chronologique dans son ensemble s'oriente en fonction des débuts de l'auteur : l'année 1979 permet ainsi, repère temporel et seuil discret, de distinguer ce qui a été réalisé de ce qui a été acquis par lui.

La recherche, le tri, puis l'achat de pièces issues de fonds d'archives variés, s'ils permettent la remise en circulation de photographies, sont aussi effectués par Graziano Arici selon un protocole d'acquisition bien précis : ce sont des négatifs que le photographe recherche en priorité. Ce que l'on pourrait nommer une « matière première » photographique, et qui a été la base des archives de photographes et d'agences des années 1920 aux années 1990-2000, est aussi ce qui a été le plus rapidement délaissé, après le tournant numérique (le *digital turn*) de la fin du XXe et du début du XXIe siècle. Ces réserves de négatifs ont ainsi été parfois massivement détruites ; des fonds d'agences, de journaux, des archives de photographes ont été, et continuent

[514] Voir Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps,* Paris, Gallimard, « NRF », 1984, p. 102.

d'être jetés[515]. Le patrimoine varié que ces fonds représentaient est perdu avec la mise au rebut de ce qui peut apparaître aux yeux de certains, peu soucieux de préserver la « mémoire des images », comme un matériel désormais obsolète, et inutilement encombrant. Si certains programmes de numérisation sont progressivement mis sur pied, ceux-ci n'empêchent pas toujours, pourtant, la destruction des fonds qui auront été passés au scanner. La « Déclaration de Florence[516] », rédigée en 2009 par un groupe de chercheurs de la photothèque du Kunsthistorisches Institut de Florence (au nombre desquels figurait Costanza Caraffa), intitulée « Recommandations pour la préservation des archives photographiques argentiques » (en cherchant à stimuler le mouvement de préservation des fonds, mais aussi à le préserver de cette paradoxale forme de ravage supplémentaire que représente leur destruction post-numérisation), insistait ainsi sur la prise en compte de la matérialité des photographies, qui sont bien plus que de simples supports d'images : des objets à préserver dans leur intégralité.

Le « choix du négatif » que fait Graziano Arici, s'il est partiellement dépendant des contingences techniques des époques sur lesquelles il mène enquête, s'avère aussi être un investissement stratégique : outre le fait que des découvertes d'importance peuvent être réalisées dans des archives délaissées, reléguées aux oubliettes ou, même, aux poubelles de l'histoire, la récupération de ce matériel photographique lui permet de s'octroyer la quasi-totalité des droits afférents aux images. Leur acquisition lui garantirait l'entière jouissance de ces nouveaux biens. Pour autant, possession ferait-elle loi ? La législation en la matière reste évasive sur ce point, tant en France qu'en Italie, et le plus souvent encore, dans la jurisprudence, contradictoire : certes, posséder le négatif d'une photographie (souvent considéré comme la matrice des images, mais aussi déconsidéré pour les mêmes raisons : cette matrice ne serait, pour certains, qu'une « matière brute » au tout début d'une chaîne de travail aboutissant in fine à l'image correspondant à la vision de l'auteur...) permet de jouir de droits de reproduction, d'exploitation, de commercialisation – tout ce qu'un simple tirage ne permettrait pas.

Pourtant, reste le fait que les droits du photographe propriétaire, mais second dans la chronologie (le rôle exact qu'il a dans le travail de l'image est à définir : simple tireur d'image, ou l'interprète d'une partition déjà élaborée ?), n'éclipsent pas entièrement ceux du premier (et du seul) auteur des photographies. Comment délibérer face à ces cas de récupération photographique dans lesquels l'une des parties manque, irrémédiablement ? L'« inventeur » des négatifs peut-il se voir contester la propriété des photographies ? Quels sont les usages

[515] Voir l'exemple des archives des journaux *Paese Sera* et *L'Espresso*, en 2017. Voir également l'article qu'André Gunthert a consacré sur son blog aux archives photographiques de *France-Soir* : « BHVP : ne réveillez pas une archive qui dort », 16 mars 2010. En ligne sur <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/458> (consulté le 22 mars 2017).

[516] En ligne : <http://www.khi.fi.it/en/Declaration> (consulté le 13 février 2018).

possibles à partir de négatifs dont les auteurs sont restés anonymes ? Est-on face à des cas de récupération, d'appropriation ou d'expropriation photographique ? C'est aussi la définition, et la valeur accordée au négatif dans le processus photographique, qui seront à examiner – non moins que l'évolution de la reconnaissance du rôle des photographes de presse, et l'évaluation de leur importance : longtemps ignorés des mentions des crédits photographiques, ils ont été absentés de leurs propres réalisations. Ce sont ces légendes orphelines qui ont contribué, pendant près d'un siècle, à alimenter des archives de presse en fonds « anonymes », privés, et pourtant ouverts à toute récupération. Il faudrait prendre en compte également le changement du rapport qu'ont eu les photographes eux-mêmes vis-à-vis de leurs productions, et voir les différentes manières de penser et d'organiser la visibilité des images et leur circulation, du milieu du XXe siècle à nos jours.

Il s'agira, enfin, de voir comment d'autres tentatives de récupération – frauduleuse – ont menacé l'Archivio Graziano Arici. Des mises en cause, confrontant le photographe à ses anciens employeurs (le Gran Teatro la Fenice, le Consorzio Venezia Nuova, notamment) prouvent assez combien les archives photographiques sont des ensembles pouvant être l'objet de convoitises et d'âpres contestations. Ces divers litiges, dont plusieurs n'ont pas encore trouvé de solution définitive, montrent comment les travaux d'un photographe, la légitimité et la propriété de son travail, même, sont l'objet de mises en cause, sans que soit toujours trouvé un accord juridique satisfaisant. À travers ces contestations et ces disputes de propriété, c'est aussi une définition contemporaine de la photographie qui est en jeu, non moins que la place accordée au sein de la société aux créations et aux travaux des photographes.

a. Le choix du négatif

Les archives photographiques composées de négatifs, passé leur période d'usage, continuent d'être des objets problématiques[517], et, en tant que telles, le plus souvent évincées de tout débat ; ces parentes pauvres de la photographie, peu ou très mal conservées, quand elles ne sont pas tout simplement jetées[518] ont longtemps été délaissées des études.

[517] Voir, sur la question de la conservation des fonds photographiques dans leur entièreté, le vademecum rédigé par Sylvain Besson, Samuel Bonnaud-Le Roux, Bertrand Lavédrine, Isabelle-Cécile Le Mée et Anne de Mondenard : « Prise en main d'un fonds de photographies », novembre 2016. En ligne : <https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/fonds-photo_prise-en-main_v18.pdf > (consulté le 20 janvier 2017).

[518] Voir ainsi, encore récemment, les archives photographiques de deux grands journaux italiens, *L'Espresso* et *Paese Sera,* qui ont été mises à la poubelle. Voir également l'article d'André Gunthert sur les archives de *France-Soir*, « BHVP : ne réveillez pas une archive qui dort », 16 mars 2010. En ligne : http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/458 (consulté le 10 février 2017). Italo Zannier, dans les années 2000, se

En cause, le peu d'intérêt que suscite le négatif : Michel Frizot relève ainsi que

> [...] la souveraineté du « négatif » est la part la mieux partagée mais aussi la plus occultée du processus photographique. L'analyse esthétique ou historique fait trop souvent l'économie de la praxis et de sa genèse : le négatif est absenté, par indifférence ou par ignorance, de la plupart des études publiées dans le champ contemporain ou le domaine historique, à tel point que certains écrits paraissent postuler une épiphanie directe de l'épreuve « positive », à l'évidente lisibilité[519].

Leur peu de visibilité actuelle, succédant à une invisibilité totale, qui a duré, dans le champ des études et dans les plans de sauvegarde, des dizaines d'années, ne serait ainsi que l'aboutissement d'une lisibilité difficile, et d'un contresens tenace. L'existence du négatif ne laisse pas, en effet, de poser problème, aux photographes, aux conservateurs comme aux historiens ; François Soulages, au début de la petite analyse qu'il consacre à ce qu'il baptise « le travail du négatif », s'interroge ainsi : ce qu'on désigne par le mot photographie, « est-ce le négatif ou l'image que l'on a fabriquée à partir de celui-ci[520] ? » La réponse, en effet, n'a rien d'évident, et elle engage à la fois une tentative de définition de la photographie, et de celui qui la fait.

Ignaz Cassar va plus avant dans l'étude qu'appelait de ses vœux Michel Frizot, à savoir celle correspondant au « stade du négatif » : il recherche les causes encore en amont, et traduit ce rejet, cette tare d'illisibilité, sur un plan à la fois phénoménologique et psychanalytique. L'explication de la légende noire du négatif commence. Selon lui, le négatif serait, avant toute chose, une image déceptive ; son invention peut être géniale, son apparence persiste à décevoir celui qui en fait la découverte puis l'usage :

> Le négatif ne réussissait pas à incarner ce que recherchait le photographe, c'est-à-dire la ressemblance parfaite – le miroir qui se souvient – mais restait cependant une étape inévitable. Il était en quelque sorte un sous-produit, le résultat d'une pragmatique technologique et économique. Son rôle pourrait être celui d'une Interlingua photographique, qui s'efface derrière des syntaxes d'images plus « officielles ». En tant que tel, il est relégué aux arrière-cours obscures de la photographie, dans les espaces d'archives, entre les pages d'albums, dans des boîtes ou dans le laboratoire photographique où il peut brièvement refaire apparition, dans la lumière filtrée de l'agrandisseur, pour être à nouveau « traduit » en image positive par le photographe. Le négatif, semble-t-il, ne pouvait se faire comprendre, il ne pouvait communiquer directement son image au spectateur. Le négatif avait besoin d'être traduit[521].

---

faisait l'écho, après Arturo Carlo Quintavalle, des « destructions silencieuses » qui se produisaient fréquemment en Italie, sans susciter aucune réaction. Voir Italo Zannier, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. 119 : « [...] si è infatti potuto perpetuare un attegiamento che ha portato alla perdita di interi patrimoni aziendali, industriali e pubblici » (« on a ainsi laissé se perpétuer une conduite qui a mené à la perte de patrimoines entiers d'entreprises, industriels, publics »).

519 Michel Frizot, « L'image inverse », *Études photographiques* n° 5, novembre 1998. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/165> (consulté le 10 février 2018). Voir également *L'homme photographique – une anthologie,* Paris, Hazan, 2018, p. 79-123.

520 François Soulages, *Esthétique de la photographie – la perte et le reste*, *op. cit.,* p. 113.

521 Ignaz Cassar, « Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus », thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Gail Day, The University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, juin 2009, p. 80-81 : « The negative presented not really the photographer's desired goal of the perfect likeness – the alluring mirror with a memory – but was nonetheless unavoidable. A by-product, the result of

- Plan-film et tirage contact (portrait de Peggy Guggenheim, Venise, 1948) issus du fonds Cameraphoto.

Image de l'ombre[522], il est vu comme « un moyen pour arriver à une fin », et n'est considéré que comme une étape dans la fabrication de la photographie, un instrument pour la révélation finale de la photographie ; ce n'est pas un objet que l'on expose, ou dont on fait l'histoire[523]. Dépôt encombrant, il semble décourager par avance tout projet de conservation, qui ne peut en retirer véritablement bénéfice qu'au prix de longs et coûteux travaux de valorisation des fonds – quand, du moins, ces derniers ont été conservés. Philippe Arbaïzar écrit ainsi que

> [...] des campagnes de numérisation sont entreprises afin de substituer un support numérique aux microfilms. Mais la plupart du temps, quand des négatifs ou des plaques ont été acquis, ils ne sont pas consultables aisément. Et, en règle générale, ils sont peu commercialisés. Si la conservation des épreuves rentre dans les missions de tels établissements, en revanche les archives, avec leurs ensembles de négatifs, embarrassent[524].

technological and economics pragmatics, one could say. Its role might be that of a photographic Interlingua that continues to linger behind more "official" image syntaxes. As such, it is delegated to the shady backyards of photography, in the spaces of archive, between the pages of albums, and boxes or in the photographic lab where it might reappear briefly in dimmed light just to be "translated" again into another positive image by the photographer. The negative, it seems, could not make itself understood, it could not communicate its image to the spectator directly. The negative needed translation. »

[522] Ignaz Cassar le définit comme une véritable skiagraphie, une image d'ombre, et qui est, de plus, destinée à rester dans cette obscurité primordiale... *Ibid.,* p. 82.

[523] *Ibid.,* p. 80 : « Usually hidden in photographic archives, it hardly ever features in more prominent spots of our cultures of display. It is treated as a means to an end : the photographic negative forms the material bridge between the photographic exposure and the final photographic image. [...] Thus negatives, and like other "functional" forms such as lantern slides, tend to be marginalised as archives, as supporting objects of higher hierarchical value rather than valued in their own. »

[524] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 62.

L'objet négatif est celui, si l'on ose dire, du déni : Louise Merzeau pointe à son tour le glissement qui s'est produit entre le négatif, la photographie, l'image, et ses différents supports ; ne pas voir le négatif, c'est oublier, dans le même moment, la matérialité (et les conditions de production) de la photographie ; de même, ne vouloir regarder que l'image, indépendamment ou abstraction faite de ses supports, est un risque pris :

> Ignorer la matérialité de l'image pour ne considérer que ce qu'elle montre : telle a été la première cause de détérioration du patrimoine photographique qu'on s'efforçait parallèlement de constituer à travers missions et commandes. Parce qu'on ne voyait que leur « contenu » documentaire, les épreuves ont longtemps été accumulées dans les collections publiques ou privées sans plus d'égard pour leur papier que pour leur émulsion. Reproductibles, elles n'étaient que des *passeuses de sens,* sans matière ni durée de vie. Aujourd'hui, on regarde autrement ces images des premières expéditions d'Égypte, des insurgés de la Commune ou du vieux Paris disparu… à condition qu'elles soient encore *visibles*[525].

Ce mépris se prolonge jusque dans la préservation de certains fonds photographiques, où l'on voit parfois des cas de sauvegarde assurant la numérisation des photographies, mais ne conservant rien du matériel photographique « original », considéré comme un support accessoire et accidentel de l'image. Costanza Caraffa et les rédacteurs de la « Déclaration de Florence », le 31 octobre 2009[526], ainsi que Tiziana Serena, mettent en garde contre cette mélecture de l'image, qui consisterait à ne voir dans le négatif qu'un banal vecteur ; ils insistent sur l'importance à accorder au négatif photographique, qui est une partie précieuse, et non substituable, de l'image finie et de son processus de formation. Tiziana Serena remarque que la numérisation des négatifs photographiques, voire des tirages, leur crée une sorte de double fantôme, qui fait que l'on se préoccupe d'autant moins de la destinée matérielle des photographies. Le transfert de support (qui, la plupart du temps, ne restitue l'image d'origine

---

[525] Louise Merzeau, « Papiers sensibles », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 257-267. La chercheuse appelle à l'instauration d'une « politique mémorielle », qui viserait la conservation des images sous toutes leurs formes.

[526] L'appel lancé par une équipe de chercheurs du Kunsthistorisches Institut de Florence vise à attirer l'attention sur la complexité de l'objet photographique ; il y est affirmé qu'« une photographie argentique et sa reproduction numérique ne sont pas deux objets semblables et ne sont pas interchangeables. Aucun procédé de transfert d'un support à un autre n'est neutre quant au contenu de l'objet mais il crée un nouvel objet qui est différent de l'original. » L'appel réaffirme en outre la différence entre photographie et image : « les photographies doivent être considérées comme des objets matériels situés dans le temps et dans l'espace ». L'opération de numérisation forme, dans un processus de sélection et de réduction, un objet incomplet, qui sera, de plus, de nature tout à fait différente de celui proposé à l'origine. En définitive, seule une double préservation (des négatifs, tirages, etc.) argentique et numérique, peut garantir une compréhension, et une étude juste, d'une archive donnée. Voir la « Déclaration de Florence – Recommandations pour la sauvegarde des collections de photographies argentiques » en ligne : <https://www.khi.fi.it/4952795/florence_declaration_franzoesisch.pdf > (consulté le 23 janvier 2018). Une « Déclaration sur les archives », rédigée par le Conseil international des archives en septembre 2010, a par la suite été adoptée par la 36e session de la Conférence générale de l'UNESCO. Voir <https://www.ica.org/sites/default/files/UDA_June2012_web_FR.pdf > et <https://www.ica.org/fr/quest-ce-que-les-archives>. Voir également le programme « Mémoires du monde » qui propose de découvrir en ligne quelques-unes des archives photographiques ainsi préservées. On peut également rappeler qu'une semblable initiative de sensibilisation à la préservation des anciens supports analogiques avait eu lieu en 2000, organisée en France par la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film).

qu'en un signal dégradé) transforme son appréhension et son appréciation globales. La « matérialité » des négatifs, leur sort d'objet en est doublement oublié, en amont comme en aval de leur étude :

> Encore récemment, il n'était pas rare de voir des cas où des archives photographiques, après avoir été numérisées, ont été démembrées, dispersées, ou des archives dont l'accès n'a plus été rendu possible, en raison de la légitimation que leur conférait leur numérisation, provoquant une inévitable réduction du sens du corps de la photographie, limitée à la seule surface de l'image, et empêchant de ce fait non seulement l'expérimentation de l'accès direct à la complexité de la source matérielle, mais aussi au réseau de relations complexes qui existe dans les archives[527].

La « Déclaration de Florence », inaugurant un *material turn*[528], vise à la prise de conscience de la nécessité d'un retour à l'objet photographique, à sa fabrication et à son archéologie[529], rendus peu à peu invisibles par la circulation exponentielle des images. Le « travail du négatif » nécessite une attention particulière, et requiert une interprétation, de la part du photographe comme de celle de l'historien, du chercheur. Italo Zannier insiste sur l'importance qu'il y a à faire attention « au corps [de la photographie], et non pas seulement à sa transparence iconographique, comme le plus souvent l'on comprend la photographie[530] », transparence à laquelle on la limite.

Mésestimé, le négatif est pourtant le point de départ de l'œuvre ; il est une source, une réserve et une ressource potentielle pour les photographes, non moins que pour ceux qui mèneront, à leur suite, une enquête sur leurs fonds conservés. L'ambivalence de cet objet se prolonge d'autant : il est à la fois l'œuvre et son brouillard, l'image et son archive[531]. Certains

---

[527] Tiziana Serena, « Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria" », art. cité, p. 30 : « Recentemente, non sono stati rari i casi in cui archivi fotografici dopo essere stati digitalizzati sono stati smembrati, dispersi o semplicemente resi non più accessibili a causa della legittimazione offerta dalla loro digitalizzazione, quindi a una riduzione inevitabile dei significai dell'intero corpo della fotografia, che vengono limitati alla sola superficie d'immagine, escludendo così non solo l'accesso diretto esperienziale alla sua complessità di fonte materiale, ma anche alla rete di relazioni complesse inscritte nell'archivio. »

[528] Voir Costanza Caraffa, « Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico », art. cité, p. 47.

[529] Voir Anne Cartier-Bresson, *L'Objet photographique, une invention permanente,* Arles, Actes Sud, « Photo Poche », 2012, p. 6 : « [...] un nouveau champ d'études patrimoniales se développe, proche des méthodes de l'archéologie, qui est intimement lié à l'essor récent de la discipline de la conservation et de la restauration des photographies, et qui coïncide avec celui du marché de la photographie. »

[530] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La fotografia in archivio*, *op. cit.,* « Introduzione », p. XI : « [...] al suo « corpo », e non soltanto alla sua trasparenza iconografica, come spesso la fotografia viene intesa ».

[531] Ignaz Cassar remarque encore que le négatif, « au sens figuré, forme une archive de copies de sauvegarde pour une consultation ultérieure, mais ne permet pas un accès direct à ses images puisqu'elles restent ce qu'elles sont : inversées. En ne montrant pas l'image photographique que le photographe imagine, c'est-à-dire la vision photographique du photographe, l'inversion que représente négatif demande à être à nouveau inversée. Et ainsi, il trouve sa place quelque part dans un entre-deux, dans les espaces de l'archive, les albums, les boîtes et les enveloppes. Le négatif aime se garder à lui-même. Il est discret, c'est sûr ». Voir « Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus », *op. cit.,* p. 108 : « Figuratively, it forms an archive of back-up copies for (later) consultation but does not lend direct access to its images since they remain what they are: inverted. Not displaying the photographic image that the photographer envisions, that is, the photographer's photographic vision of the photograph, the negative's inversion demands to be inverted again. And so, it finds its place somewhere in the in-between, in the spaces of the archive, the albums, the boxes and envelopes. The negative

photographes conçoivent le négatif comme le véritable « original » photographique – c'est par exemple le cas de Graziano Arici, lorsqu'il justifie le choix d'acquérir des archives des années 1950 à 1980 : « Parce que les négatifs, pour moi, c'est la véritable matrice des images, c'est-à-dire qu'une grande partie de l'histoire de la photographie a eu comme base le négatif. Et aussi parce que le droit d'usage d'une image est fonction du fait que tu en possèdes ou non les négatifs[532]. » D'autres, par contre, ne le voient que comme une étape préliminaire, certes indispensable, à la réalisation d'une image ; cette « école » de pensée photographique est encline à voir dans la réalisation du tirage, et dans le tirage lui-même, le véritable lieu de l'œuvre, et l'original.

Le négatif est, en tout cas, une image en réserve, qui ne se donne pas d'elle-même : elle n'apparaît qu'après un travail, qui est aussi le résultat d'une interprétation. Le négatif représente tout à la fois l'assurance d'une stabilité, d'une permanence de l'image, mais aussi le risque d'un bouleversement ; il n'en est qu'une sauvegarde précaire, qui demande à être travaillée ; boîte noire de l'image[533], le négatif reste un objet qui ne se prête pas à une lecture immédiate. Comme le remarque à nouveau Ignaz Cassar, les négatifs

> [...] étaient, et sont encore, dans une certaine mesure, l'élément vital du photographe. Car après tout, la vie du photographe professionnel, son œuvre, en dépend. Mais, au-delà même de la photographie professionnelle, la possession du négatif nous donne un sentiment de sécurité, l'impression de ne pouvoir pas perdre l'image prise. Conservée dans un tiroir, quelque part chez nous, nous pensons l'image en sécurité. Pourtant, le filet de sécurité qu'il nous semble « voir » dans le négatif, comme un dispositif de retenue pour une image potentiellement perdue, est intéressant précisément parce qu'il ne contient pas l'image que nous voulons voir. Contrairement à d'autres filets de sécurité de sauvegardes d'images, tels que les doublons positifs et les dispositifs de stockage numérique, il détient plutôt, et manifestement, son jumeau inversé[534].

---

likes to keep itself to itself. Discreet, it is, for sure. » Numériser les originaux ne signifie donc pas les préserver, mais faciliter, dans une certaine mesure, l'accès à une de leurs copies : voir également Laura Gasparini, « Interview with James M. Relly », *Fotologia,* n° 13, Florence, Fratelli Alinari Editrice, 1991, p. 83.

[532] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », art. cité : « Perché i negativi secondo me sono la matrice vera delle immagini, cioè la fotografia è fatta per una parte della storia di negativi, per una parte la fotografia ha avuto come base il negativo. E perchè il diritto di uso di un'immagine è dato dal fatto che tu possega i negativi o no. »

[533] André Gunthert le définit comme « un stockage premier, qui n'est pas fait pour être vu ». « Au revoir, Monsieur Peirce », 12 février 2012, sur le site de l'auteur, « L'Atelier des icônes » : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2313>

[534] Ignaz Cassar, « Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus », *op. cit.,* p. 108-109 : « They used to be, and to some extent still are, the photographer's lifeblood. After all, the professional photographer's livelihood, his œuvre, depends on them. But also outside the professional circus of photography, the negative provides us with a sense of security, of never really loosing the image one has taken. In the drawer, at home, somewhere, we believe the image to be safe. Yet the safety net that we seem to 'see' in the negative, as a holding device for a potentially lost image, is interesting in that it does not hold the image we want to see. Unlike other safety nets of image back-ups such as positive duplicates and digital storage devices, it holds instead, quite visibly so, its inverted twin. »

L'archive des négatifs contient l'œuvre en puissance : elle peut aussi la déstabiliser notablement, en étant travaillée par d'autres que par son producteur ou son propriétaire. Philippe Arbaïzar remarque combien certains photographes[535] sont attentifs au fait que leurs archives, après leur mort, restent « verrouillées », fermées à toute exploration qui permettrait de donner une prolongation, voire un autre visage[536], à leur œuvre connue. Laisser le soin aux archives d'éclairer sur une œuvre, une vie, en nous livrant à leur génétique, peut en effet provoquer des bouleversements importants dans la compréhension d'ensemble, dans l'appréhension présente et dans la réception future[537]. Cette possibilité se voit considérablement majorée dans le cas des archives de photographes, dans la mesure où leur œuvre connu ne représente qu'un infime pourcentage des négatifs qu'ils ont pu produire (« Si vous saviez ce que je jette, vous admireriez ce que je garde », note Paul Valéry) ; retrouver des vues inédites, en réaliser des tirages, mettre au jour de nouvelles images peut à la fois contribuer à révéler l'œuvre, mais aussi (et peut-être plus sûrement) à l'éclairer d'une manière biaisée, voire à la mettre à bas.

C'est pour cette raison que le conservateur de la BnF, s'il reconnaît que « nombre d'images ne quittent pas les limbes du négatif, elles restent en puissance sans donner lieu à des tirages[538] » (par définition, tous les négatifs ne débouchent pas sur la réalisation de tirages ; ils constituent, au mieux, un réservoir dans lequel le photographe pourra revenir puiser, chercher des images à exploiter, au besoin, et réexaminer ses sélections antérieures), affiche ses réserves

---

[535] Tel Robert Frank, dont les archives, sous scellés, sont conservées à la National Gallery of Art de Washington. On pourrait mentionner des cas de figure plus drastiques encore de contrôle de l'œuvre par la gestion de l'archive, qui préviennent toute possibilité de revisitation en jetant les négatifs jugés mauvais (Ansel Adams, dans ses textes autobiographiques, cite Edward Weston, et avoue avoir agi de même lui aussi, une fois), et en découpant les « bons » négatifs, lesquels ne pourront ainsi plus resservir à faire des tirages ultérieurs : technique copiée sur celle de l'estampe, dans laquelle il n'était pas rare de détruire les matrices pour donner de la valeur aux éditions, et garantir le caractère définitif de leur numérotation. Ignaz Cassar prend l'exemple du travail de Thomas F. Barrow, « Cancellations », initié en 1974, où le photographe raye systématiquement d'anciens négatifs (*printmarking*) avant d'en réaliser des tirages. Voir Ignaz Cassar, « Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus », *op. cit.,* p. 113. Voir également dans *L'Inventaire des destructions* deux épisodes rappelés par Éric Watier, prouvant combien le négatif est un objet pouvant être perçu comme magique ; il s'agit de s'en débarrasser – l'exorcisme destructeur (d'un totem, ou d'un tabou) valant comme la condition de possibilité d'un renouvellement de la production à venir, l'assise négative du reste futur, et de ce qui sera préservé : « *Arnaud Claass*. Au début des années 80 Arnaud Claass a mis dans l'eau les négatifs des photos prises à Paris en 1970 et les a regardés se décomposer. », « *Bernard Plossu*. Bernard Plossu a découpé et brûlé presque tous ses négatifs grand-angle dans un champ en 1985. » Voir sur le site d'Éric Watier l'inventaire hétéroclite des destructions artistiques (liste commencée en 1999, et régulièrement augmentée) : <http://linventairedesdestructions.tumblr.com/>

[536] Philippe Le Roux relève ainsi justement qu'« au-delà d'une unité de vision, chaque photographe a une multiplicité de vies, et sa collection de planches-contacts est le répertoire de courants qui ne se croisent qu'à travers lui ». Philippe Le Roux, « Les vies parallèles des photographes », *La Recherche photographique,* n° 10 : « Collection, série », juin 1991, p. 33.

[537] Voir Olivier Corpet, « L'archive-œuvre », art. cité, p. 41-43.

[538] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 56.

quant à l'éventualité de réaliser des découvertes dans des archives définitivement fermées : « il est délicat de considérer le fonds de négatifs comme une ressource permettant de révéler des inédits[539] », relève-t-il. Françoise Denoyelle voit elle aussi dans cette possibilité qu'offre le négatif d'exhumer mais aussi d'inventer de toutes pièces une œuvre (s'il est tiré des photographies d'après des négatifs qui n'auraient pas été sélectionnés du vivant de l'auteur), se profiler le risque majeur d'une création qui serait « tirée » et lue à rebours :

> [...] le négatif fournit une matière brute qui, placée sous un agrandisseur, peut être travaillée ou, plus précisément, permet que la surface sensible sur laquelle il est projeté, soit travaillée. Le même négatif peut donner deux épreuves dont le rendu, voire la signification, sont totalement différents. Cela permet toutes les dérives. Ainsi est posée la question de l'utilisation voire de l'interprétation des photographies[540].

Les archives de négatifs sont l'objet de lectures successives, et d'interprétations, tout au long des différentes étapes de leurs diverses vies : elles sont ce qui permet au photographe, sa carrière durant, de « [maintenir] son œuvre ouverte[541] », mais aussi ce qui vient témoigner d'un travail accompli, une fois que le photographe n'est plus ; elles sont partie intégrante et viennent répondre de l'œuvre, en étant son origine, son lieu de maturation et son histoire, sa légende. Matériel précieux pour le chercheur, réserve de sens, leur exploration contribue à éclairer les choix réalisés par le photographe.

Il n'en reste pas moins que le négatif continue de garder, à chaque étape de sa vie et de sa conservation, une « identité incertaine[542] ». Associé à l'étape première de la création, relégué aux archives, il n'a que peu de valeur, actuellement encore, sur le marché de la photographie[543].

---

[539] *Ibid.,* p. 60.

[540] Françoise Denoyelle, « Qu'est-ce qu'un fonds iconographique ? Comment le définir, comment le gérer, que dit la loi sur le sujet ? », art. cité, p. 15.

[541] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 60.

[542] Voir Elizabeth Edwards, « Location, location : a polemic on photographs and institutions practices », art. cité.

[543] Il existe de grandes et notables exceptions : l'on pourrait citer Getty Images (le site de l'agence propose à l'achat pas moins de quatre-vingt-onze millions d'images !), et le cas de l'agence Corbis (une collection privée), rachetant et conservant des centaines de fonds d'agence (et des millions d'originaux), et les stockant, après les avoir numérisés, dans une mine de calcaire, site de la *Iron Mountain Incorporated Company* (« Pennsylvania Data Center ») en Pennsylvanie. Après le rachat du fonds Bettman, en 1995, Bill Gates a acquis le fonds de l'United Press International, le fonds Sygma, le fonds Saba Press, etc. Voir à ce sujet Jorinde Seijdel, « Cold Storage », *Open,* n° 7 : « (No) Memory », 2004, p. 66-77. L'auteur y relève avec justesse que « Corbis.com promeut le commerce en ligne et la culture de la reproduction numérique, tandis qu'Iron Mountain ne fait que contribuer à accentuer le poids littéral et symbolique des originaux. Cette situation crée un nouveau type de tension entre l'original et la copie, entre le visible et l'invisible ». (« Corbis.com celebrates e-commerce and the digital reproduction culture, while Iron Mountain precisely underscores the literal and figurative weight of the originals. This creates a new kind of tension between origibal and copy, between visibility and invisibility. »). Voir également Wolfgang Ernst, « Archive, Storage, Entropy. Tempor(e)alities of Photography », art. cité, p. 56-66, Allan Sekula, « Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs) », *October,* n° 102, 2002, p. 3-34, et « Reading an archive », art. cité. Voir aussi Monique Sicard, « L'aura photographique : triomphe ou implosion ? », *Médium,* n° 2, 2005, p. 89-102. L'historienne relève à propos des archives Corbis que : « Pour l'heure, l'enfouissement relève de la rétention : seule une infime fraction des dix-sept millions d'images du fonds Bettman est numérisée et disponible. [...] L'enterrement de Pennsylvanie est une congélation, le prix à payer pour qu'hygrométrie et température contrôlées portent réponse aux désirs occidentaux d'une

Et pour cause : la pratique du tirage numéroté, en créant, dans la plupart des cas artificiellement, de la rareté – ou, arbitrairement, une forme de limitation (dans une logique capitaliste consistant à créer de la rareté pour produire de la richesse) – s'oriente, en choisissant le travail de l'image sur papier comme point de mire, vers une direction (et une distinction) diamétralement opposée à celle que permettrait le négatif. Valorisant les tirages[544] réalisés par l'auteur même, ou « d'époque » (*vintage,* c'est-à-dire faits du vivant du photographe[545]), ce n'est pas seulement la vision du photographe que la loi du marché met en avant, et promeut, c'est aussi une photographie raréfiée, voire fétichisée – que le passage du temps, ou la « main » de l'auteur, a consacrée. Les « pratiques de catégorisation » en matière d'objet photographique, telles que les réalise le musée, sont partiellement indexées sur la plus grande valeur (marchande) qui est accordée aux tirages – et vice versa ; si le négatif est un objet dont le sens et l'intérêt (tout comme le motif représenté) peut échapper, le tirage est un objet photographique qui, en se rapprochant d'une forme classique, plus aisément appropriable, rassure ; Elizabeth Edwards paraît insister sur ce point, lorsqu'elle note que le négatif a été systématiquement neutralisé dans l'espace du musée :

> La forme matérielle que peut prendre la photographie, et sa survie, est en lien manifeste avec les pratiques de catégorisation [...] et la manière dont elle est montrée, ou non, dans les musées. C'est le tirage, en tant qu'objet de musée, qui a constitué la forme dominante de collection photographique. Cela est la conséquence directe des discours modernistes développés en matière de conservation, et de l'importance accordée au tirage photographique, vu comme l'acte ultime de la production photographique. Inversement, les négatifs ne sont pas perçus comme pouvant avoir une valeur esthétique intrinsèque. Pour les musées, ils ne sont que des instruments de la production d'un tirage. Ainsi, les négatifs, comme d'autres formes « fonctionnelles » telles que

immortalité. » Voir aussi la thèse d'Estelle Blaschke, intitulée « La photographie et l'industrialisation des images : du Fonds Bettman à Corbis (ca. 1924-2010) », thèse de doctorat en Histoire et civilisations, EHESS, 2011, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert. En ligne : <https://issuu.com/lhivic/docs/blaschke> (consulté le 13 décembre 2017).

[544] « Tant qu'il n'y a pas de tirage, le négatif ne reste qu'une intention », peut-on ainsi lire dans une définition donnée en préalable d'une vente de photographies (3 mai 2001) par l'Étude Libert & Castor.

[545] Voir à ce sujet Michel Frizot, « L'affaire des faux Man Ray. Fausses naïvetés et vrais principes (photographiques) », *L'homme photographique, op. cit.,* p. 241 : « [...] « vintage », un terme anglo-saxon emprunté au vocabulaire vinicole français pour désigner (en principe) un tirage "d'époque" exécuté à partir du négatif d'origine, par le photographe lui-même ou sous son "contrôle" (ce qui laisse malgré tout beaucoup de latitude). Mais cette notion de vintage (et le terme lui-même, qui n'appartient en rien au vocabulaire historique de la photographie, est apparu dans les années 1970, au moment où ce marché s'organisa, pour ordonner les hiérarchies commerciales de la photographie (qui font d'un vintage un facteur de forte plus-value). Il s'agissait alors de "raréfier" les photographies dont la valeur, en tant que multiples, était moindre que celle des pièces uniques [...] La notion de vintage est une sorte de garantie d'ancienneté, un peu artificielle, qui ne se préoccupe pas du soin réellement apporté aux tirages "d'époque" (ils sont parfois de moins bonne qualité que les tirages plus récents) et ne vise qu'à hiérarchiser les tarifs sur la base de la rareté et de l'ancienneté ». Voir également François Cheval « Vintage, fluidité technologique, modernité sont les termes d'une "évidence" muséographique qui s'est établie sur les ruines de "l'archive photographique", ce matériau hybride qui n'oppose pas l'épreuve au document. » Voir « L'épreuve du musée », *Études photographiques,* n° 11, mai 2002, p. 4.

> les lanternes magiques, ont tendance à être marginalisés, assimilés à des archives, considérés comme les supports d'une valeur hiérarchique supérieure, et non pas pour leur propre intérêt[546].

Instrument d'une création de valeur, le négatif est, pour ce qui le concerne lui, subtilement démonétisé, et laissé à l'écart d'un marché qu'il a pourtant contribué à servir et à alimenter ; c'est ainsi cette marginalisation même qui permet, depuis cet extérieur créé (les lignes du hors-jeu), d'assurer un centre défini par la monstration et la vente des tirages.

Pourtant, on peut remarquer, comme le fait notamment François Soulages, que le négatif a « un statut ambigu », en étant « à la fois du côté des conditions de possibilité de la photographie, et du côté de la photographie elle-même[547] », et constater que l'acte photographique se partage entre un « irréversible » (la prise de vue) et un « inachevable » (le travail du négatif) : on comprend alors que le travail du négatif puisse être poursuivi par d'autres personnes que l'auteur « premier ». « Inachevable », ce travail est, par définition, indéfiniment continuable. François Soulages en vient même à envisager le cas, imaginaire, d'un photographe qui se consacrerait à une éternelle variation autour d'un même thème ; devenant interprète à vie d'une œuvre qu'il n'aurait pas lui-même inventée, « un artiste pourrait constituer toute l'œuvre de sa vie par l'exploration indéfinie d'un seul et même négatif qu'il n'aurait pas fait[548]». La photographie est, pour reprendre le qualificatif employé par Denis Roche, « interminable[549] ».

Si François Soulages note avec justesse que le tirage n'est jamais qu'une image d'image (c'est-à-dire l'image, projetée sur papier sensible, du négatif), vouloir savoir si l'œuvre se trouve dans le tirage final ou dans le négatif est finalement, pour Italo Zannier, « un débat byzantin[550] » : il note cependant que les évolutions technologiques actuelles obligent à nouveau à redéfinir le concept d'original[551]. Le mouvement appropriationniste, à la fin des années 1960 et dans les années 1970-1980, aux États-Unis, avait aussi contribué à poser ce problème de la manière la plus concrète, en ne faisant que « reprendre » des photographies déjà faites ; Sherrie Levine, par exemple, pratique encore la photographie comme un ready-made, qu'elle se

---

[546] Elizabeth Edwards, « Location, location : a polemic on photographs and institutions practices », art. cité, p. 3 : « The material form of photographic usage and survival has a clear relation to the practices of categorisation [...] and the ways in which they are shown, or not, in museums. The dominant form of photographic collecting as museum object has been the print. This relates to the discourses of modernist curatorship and the fine print, the final act of photographic production. Conversely negatives are not perceived as having aesthetic value in and of themselves. In the entrenched thought-landscapes of museums, they are merely instruments of the production of the desired print. Thus negatives, and like other "functional" forms such as lantern slides, tend to be marginalised as archives, as supporting objects of higher hierarchical value rather than valued in their own right. »

[547] François Soulages, *Esthétique de la photographie – la perte et le reste, op. cit.,* p. 114.

[548] *Ibid.*

[549] Voir Denis Roche, *La Photographie est interminable. Entretien avec Gilles Mora,* Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 2007.

[550] Voir Italo Zannier, *La Fotografia in archivio*, *op. cit.,* p. 37, et Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco, op. cit.,* p. XV.

[551] *Ibid.,* p. 46.

contente de récupérer et re-présenter. Ces interrogations et ces pratiques artistiques remettent en question la notion de propriété, d'originalité et d'auteur ; déterminer à quel moment l'acte photographique commence et, surtout, s'achève, devient dès lors une gageure.

L'ample mouvement, à présent engagé, de numérisation des négatifs et des tirages (mais, plus encore, des livres illustrés) vient donner une actualité nouvelle à ce mouvement artistique contestataire, en semblant, étonnamment, et de manière rétroactive, lui apporter une manière de caution, de légitimation ; ces deux formes d'appropriation (ou d' « acquisition ») d'images photographiques ne font que prolonger la réflexion entamée sur ce qu'est, en photographie, une copie, un original – et sur ce qui fait du photographe, du preneur de photographie, un auteur, et du repreneur d'image, un nouvel auteur. L'irruption de la photographie numérique[552], non moins que la création de « doublons numériques » d'un matériel photographique « analogique », tend à redéfinir, voire à relativiser, la notion d'original, au profit du concept d'une forme qui serait retravaillée dans le temps (mais aussi soumise à d'incessantes, et irrepérables, altérations[553]), et qui connaîtrait différents avatars. La notion d'original et de copie décline, remplacée par l'idée de versions différentes découlant d'une source commune supposée[554] ; partant, c'est la pratique de la copie qui, en faisant

[552] Une définition intéressante de l'image numérique est donnée par Boris Groys, qui la qualifie d' « original invisible » : l'encodage des flux lumineux est, à sa manière, une forme négative (ou, du moins, qui nécessite déchiffrement), pouvant donner lieu à une somme d'images qui différeront entre elles, en fonction de leur lieu de réception, d'apparition, de production. Voir Boris Groys, *En public. Poétique de l'auto-design, op. cit.,* p. 171.

[553] Voir Wolfgang Ernst, « Archive, Storage, Entropy. Tempor(e)alities of Photography », p. 60 : « A digital photograph or any other document can thus be "altered" without (almost) leaving a trace of such a manipulation. The practice of digital media draw our attention to the question of how the authority of information can be established or preserved in a new medium. » L'auteur remarque en outre avec justesse que si la conservation, et l'historicité de la photographie argentique (négatif, tirage, etc.) est nécessairement fonction de son état intrinsèque (suivant une fatale, mais éventuellement stabilisable, entropie), en revanche, pour la photographie numérique, la conservation des fichiers, et sa traçabilité historique, dépendent d'abord de conditions extérieures à l'image concernée : la « trace temporelle » portée par cette dernière ne sera en dernier ressort rien d'autre que celle des machines qui permettront de la lire : elle est littéralement « a-temporelle ».

[554] Nombreux sont les chercheurs à évoquer un processus dynamique, qui ébranle toute possibilité d'une définition (ou établissement) d'un « original ». Ignaz Cassar évoque des « copies originales » à propos des tirages numériques (voir « Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus », *op. cit.,* p. 153), tandis qu'Eric Ketelaar note que « l'avènement du document numérique nous a fait comprendre très clairement qu'un document n'est pas un artefact avec contenu et contexte à limites fixes. [...] à l'âge du numérique, l'original a disparu, il doit être reconstruit à chaque fois en faisant des copies : l'original est inscrit dans sa copie. La copie permet la (re)construction de l'original. Non seulement le document numérique, mais tout document est une "construction médiatrice qui change continuellement", comme l'écrit Terry Cook ». Voir Eric Ketelaar, « (Dé)construire l'archive », art. cité, p. 66. Voir également le texte d'Éric Watier « Il n'y a pas d'images rares (Aphorismes pour un manifeste ridicule) », non daté, en ligne sur le site de l'auteur : <http://www.ericwatier.info/textes/il-ny-a-pas-dimages-rares-3/> (consulté le 15 février 2018). Extraits : « En se reproduisant, l'objet numérique ne se dématérialise pas, il se rematérialise. / L'objet numérique n'est pas immatériel, au contraire il a tout envahi. / Tout objet numérique est toujours la potentialité d'un nouvel objet, d'une nouvelle reproduction. / Un objet numérique n'est jamais définitivement fini. / Un objet numérique est toujours à la fois une fin et une origine : il est toujours au milieu. / Toute reproduction est aujourd'hui devenue un original parfait puisqu'elle est toujours parfaitement reproductible. / La source n'a pas disparu, elle s'est tout simplement généralisée. / L'original n'a pas disparu, il a seulement tout envahi et aucun artifice juridique,

disparaître l'original, permet de repenser l'idée d'origine et les formes de la création, qui ne sont qu'élaboration et transformation : comme l'écrit Catherine Kintzler, « le paradigme de la copie indique donc qu'il n'y a jamais d'objet initial, mais que la substance de tout objet, qu'il soit de science ou d'art, est la forme de la production[555] ». Philippe Dubois relativise l'effet de coupure entre photographie argentique et numérique ; « les régimes temporels d'images se sont élasticisés », remarque-t-il. Une demi-génération après le *digital turn,* note-t-il, on peut aussi relire l'une par l'autre : la numérique comme outil d'observation de l'argentique. Cette mise en regard permet de ne pas arrêter une définition de « la[556] » photographie, mais d'apprécier son évolution, qui s'est faite sans réelle solution de continuité :

> C'est là le premier trait qui caractérise le changement théorique produit par le *digital turn* : la relativisation du discours ontologique sur la photographie comme trace, sa réduction à un simple moment (génétique) du processus, qu'il convient de ne pas essentialiser. C'est une forme de retour à l'immanence qui permet de mettre fin à la transcendance de la genèse dans la constitution d'une identité du médium[557].

Ce retour à l'immanence a pour effet prévisible un regain d'intérêt... pour des technologies désormais dépassées ; Wolfgang Ernst note qu'un « effet archive », ainsi qu'il le nomme[558], sera amené à prendre des proportions de plus en plus massives à mesure du déclin de la photographie argentique. Comparant deux formes d'archives – la statique et la dynamique : l'une est fille de l'Ancien Régime, l'autre est celle née du Web 2.0 –, il note que

> [...] plus les données sont présentes sous forme de codes électroniques, plus les archives dans leur forme traditionnelle gagneront en autorité par le poids et la matérialité même de leurs documents (parchemins, papiers, manuscrits) – c'est un rétro-effet archivistique[559].

C'est cet « effet-retour » qui permettra de retrouver, de revaloriser ce qui, considéré dans la contemporanéité de sa disparition, semblait précisément n'avoir plus du tout de valeur. Qu'en est-il, cependant, du point de vue de la législation ?

---

technique ou policier n'y changera rien. / Avec l'hyper-reproductibilité, ce qu'on a définitivement perdu ce n'est pas tant l'origine de l'objet que sa destination. / La nouveauté absolue ce n'est pas que les images n'ont plus d'origine, la nouveauté c'est qu'elles sont sans fin. »

[555] Catherine Kintzler, « La copie et l'original », *DEMéter*, décembre 2003, Université de Lille-III, p. 3. En ligne : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/copie/kintzler.pdf> (consulté le 2 décembre 2017).

[556] Voir aussi à ce sujet le livre d'André Rouillé, *La Photographie, op. cit.,* « Misère de l'ontologie », p. 243-256.

[557] Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques,* n° 34, 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593> (consulté le 14 mars 2017). Voir également Claudio Marra, *L'Immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Mondadori, 2008, notamment le chapitre 2 : « Lo statuto tecnico : caratteristiche e conseguenze » (p. 43-65).

[558] Voir également Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londres/New York, Routledge, 2014.

[559] Wolfgang Ernst, « The Archive as Metaphor. From archival space to archival time », 2007. En ligne : <https://archivepublic.wordpress.com/texts/wolfgang-ernst/> (consulté le 12 février 2017). « The more cultural data are processed in electronic, fugitive form, the more the traditional archive gains authority from the very materiality of its artefacts (parchment, paper, tapes) – an archival retro-effect. »

À qui appartiennent les images, lorsqu'elles sont récupérées ou transformées ? Peut-il y avoir, en droit, deux auteurs, non contemporains, d'une « même » photographie ? La possibilité existerait-elle d'accorder, ou d'octroyer aux images un « supplément d'origine[560] » ?

b. La « propriété » des photographies

La question du « travail du négatif » permet d'aborder, plus largement encore, et de proche en proche, la question – sans cesse reposée – de l'auteur, en photographie. En effet, la question de la fabrique d'une matrice (dont on a vu, par ailleurs, le caractère relatif, discutable et contesté, dans la mesure où l'idée d'un « unique » est mise en regard de la notion de « copies originales », et où, même, l'idée de source évolue) permet d'explorer les notions d'origine et d'original, d'exécution et d'interprétation, mais aussi de propriété et d'appropriation (des photographies « orphelines », mais, par extension, des photographies « d'archive », de bases de données, et, partant, de toutes les « images » – nouveau glissement – existantes...). « La propriété *des images* » : génitif ambivalent, qui présente et contient le nœud de la problématique, en ruban de Möbius (où l'extérieur devient l'intérieur, où il est impossible de distinguer les qualités extrinsèques des intrinsèques, l'auteur de l'interprète, l'opérateur de l'inventeur), où se mêlent des enjeux différents (économique, juridique, esthétique, philosophique) et pourtant parfois très proches. Comment réussir en effet à détacher la notion de possession de celle, pourtant différente, d'une appréciation déliée, absolue, des images ? Ces questions remontent à celles, tout aussi inépuisables, de la création et de sa réception, et du sens de la diffusion et du partage d'un patrimoine qui devrait être, par définition, « commun ». Toutes ces interrogations sont ouvertes avec éclat par l'art incertain et subtil (c'est-à-dire *sottile,* fin : inframince...) qu'est la photographie, par son caractère ambivalent de média « transparent » qui permet une superposition, un feuilletage[561] de visions « invisibles ». Tout ensemble construction et extraction, fabrication et présentation d'une forme, résultat d'un regard porté, elle réfléchit les opérations propres à toute création, met en exergue leurs fécondes apories, et met en crise les tentatives de définition : comme le relève *in fine* Marie-José

[560] Voir Jacques Derrida, « Le supplément d'origine », *De la grammatologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 441-445. Dans *La voix et le phénomène* (Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 67), Jacques Derrida précise que « la structure du "supplément d'origine" » est étrange : « une possibilité produit à retardement ce à quoi elle est dite s'ajouter ».

[561] Ignaz Cassar écrit : « La photographie, en mêlant la copie, l'archive et la signature, dépasse potentiellement les trois. » Voir « The Image in, or of, Sublation », art. cité, p. 206 : « The photograph, then, in entangling copy, archive and signature, potentially exceeds all three. »

Mondzain[562], peut-on jamais vraiment se revendiquer propriétaire d'une image ou d'une œuvre ?... On voit que de « simples » questions de droit et de propriété des photographies, d'apparence anodine et banale, constituent en réalité des points de départ – ou d'arrivée – de réflexions esthétiques essentielles ; le droit est « saisi par la photographie[563] » (on comprend pourquoi Gilles Deleuze avouait éprouver une fascination pour la jurisprudence[564] : cette dernière ne présente que des cas particuliers déconstruisant l'idée d'une réponse universelle et éternellement valable, en donnant à voir les nuances de définition d'une norme qui n'est formulable et valable qu'à condition d'être constamment réexaminée et révisée : travail infini du droit qui suit, en cela, et en creux, celui de l'art), les questions de « propriété » échappent progressivement au seul domaine du droit pour aller vers des interrogations sur la spécificité de tel ou tel médium, et vers la définition de l' « œuvre[565] » – qui est, au regard du droit, une *idée mise en forme* – et (des effets) de l'art.

Le « cas » de l'Archivio Graziano Arici est brièvement examiné à la fin de l'ouvrage intitulé *La Fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore* par les experts italiens en propriété intellectuelle et en histoire de la photographie Niccolò Rositani et Italo Zannier ; le photographe leur présente ainsi son archive et sa requête :

> Mon archive est un cas atypique par rapport aux archives des autres photographes. Elle est un peu comme la Gaule de César : divisée en trois parties. Dans mon cas, outre les problèmes « normaux » que chacun rencontre, je dois aussi me confronter avec le fait que les agences des années cinquante et soixante distribuaient des tirages de leurs travaux à leurs représentants, quinze ou vingt autres agences à travers le monde. Et c'est de cette façon que beaucoup de tirages finissaient dans les archives de la moitié de la planète ! Tout ça sans un contrat. Puis à leur tour les agences fermaient et le matériel photographique était jeté ou récupéré par des amateurs, ou était acquis par d'autres agences, et remis en circuit. À ce point, moi, en tant que propriétaire légitime des droits de ces images desquelles je conserve le négatif, je me trouve souvent dans l'obligation de signaler qu'elles m'appartiennent, quand j'ai connaissance d'un usage abusif. La vente éventuelle des tirages dispersés, bien que légale, ne prend pas en compte les droits d'utilisation. Que faire[566] ?

---

[562] Voir Marie-José Mondzain, « Des images sans propriétaire : pour une déontologie des usages », *in* Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska dir., *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*, Paris, Éditions Maison des sciences de l'homme, 2017, p. 111-124.

[563] Pour reprendre le titre de Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie. Éléments pour une théorie marxiste du droit,* Paris, Flammarion, « Champs », 2001.

[564] Voir « L'abécédaire de Gilles Deleuze », avec Claire Parnet, film (453 minutes) produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 2004.

[565] Tandis que la loi italienne, comme la loi allemande, différencie les « simples photographies » (*semplici fotografie*) des œuvres d'art – ce qui reste une vaste question –, la loi française est amenée à se prononcer sur le degré d'originalité des photographies : « image originale », ou « image commune ».

[566] Niccolò Rositani et Italo Zannier, *La Fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore,* Milan, Skira, 2005, p. 121-122 : « Il mio archivio è anomalo rispetto agli archivi di molti fotografi. È un pò come la Gallia di Cesare : divisa in tre parti. Nel mio caso oltre ai problemi "normali" per tutti, mi scontro con il fatto che le agenzie degli anni Cinquanta-Sessanta distribuivano a quindici-venti agenzie in tutto il mondo, in quanto rappresentanti, stampe del loro lavoro giornalistico. E molte stampe in questo modo finivano negli archivi dei giornali di mezzo mondo. Tutto questo senza un contratto A loro volta queste agenzie chiudevano e il materiale fotografico veniva

Niccolò Rositani et Italo Zannier n'apportent qu'une réponse partielle à ce cas de figure, en souhaitant qu'une archive aussi spécifique puisse bénéficier des mêmes protections que celles accordées à une base de données, tout en rappelant que selon le droit italien[567] une archive photographique peut être considérée comme une création intellectuelle, « si le choix ou la configuration du matériel est caractérisé par un degré minimum de créativité[568] », et qu'en tant que telle, elle pourrait bénéficier d'une protection plus restrictive concernant les usages qui pourraient en être faits par une tierce personne.

On voit que la diffusion (au départ libre et gratuite, mais réalisée dans le cadre d'un « commerce » entre agences[569] en direction des rédactions de journaux) des tirages photographiques, devenue dissémination incontrôlable (l'origine des photographie se perd ; et, de plus, le nom des opérateurs n'était pas mentionné, dans l'époque concernée par les acquisitions de Graziano Arici), échappe à toute régulation possible et défie toute idée de contrôle[570] ; que cette indistinction progressive, cette multiplication des artefacts entre en

---

gettato o raccolto da amatori o infine veniva acquisito da altre agenzie e rimesso in circolo. A questo punto, io, come legittimo proprietario dei diritti di queste immagini delle quali conservo anche il negativo, mi trovo spesso nella necessità di puntualizzare la proprietà, quando mi accorgo dell'uso improprio. L'eventuale vendita delle stampe disperse e a volte messe all'asta, inoltre, se pure legittima, non contemplà però i diritti di utilizzo. Che fare ? »

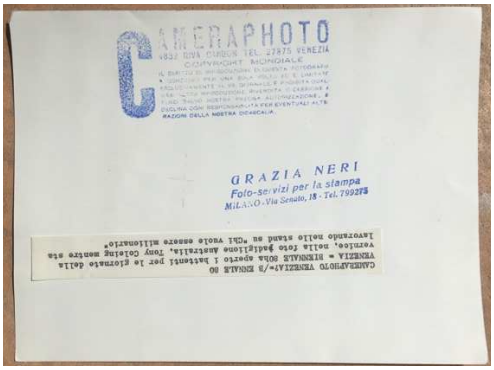
[567] Il en est de même en droit français. Voir le *Code de la propriété intellectuelle* (version consolidée au 1er août 2018), en ligne :
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=9E1731D7FC54CF12A4C1C86889BFDB19.tplgfr27s_1?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20180810> (consulté le 3 août 2018) : *Article L. 112-3 (modifié par la loi du 1er juillet 1998)* : « Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. Il en est de même des auteurs d'anthologie ou de recueils d'œuvres ou de données diverses, telles que les bases de données, qui, par le choix ou la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles. On entend par base de données un recueil d'œuvres, de données ou d'autres éléments indépendants, disposés de manière systématique ou méthodique, et individuellement accessibles par des moyens électroniques ou par tout autre moyen. »

[568] Niccolò Rositani et Italo Zannier, *Ibid.* : « Infatti l'archivio fotografico può costituire una creazione intelletuale del suo autore, se la scelta o la disposizione del materiale è caratterizzata da un minimo grado di creatività (secondo comma dell'art. 2 e ai sensi degli artt. 64 quinquies e sgg. l. d. a.). »

[569] Grazia Neri, ex-directrice d'agence photographique, évoque quant à elle le « girovalzer dei copyright ». Voir Giovanna Pezzuoli, « La fondatrice dell'agenzia Grazia Neri si racconta. "Vendere foto è una cosa seria" », *Corriere di Milano,* 26 mars 2013. En ligne : <https://milano.corriere.it/milano/notizie/cronaca/13_marzo_26/grazia-neri-vendere-foto-cosa-seria-212345825496.shtml> (consulté le 13 février 2015). Voir également les explications d'Uliano Lucas décrivant, du point de vue d'un photographe d'agence, le changement du régime de circulation des images entre les années 1970 et nos jours : « Il diritto di informare », *in* Gloria Bianchino dir., *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini ?,* Genève, Skira, 2013, p. 101-105.

[570] Cette croissance exponentielle caractérise, selon Hito Steyerl (étudiant le cas des archives de l'agence new-yorkaise *Blackstar*), le principe même du fonctionnement de l'archive photographique, indéfiniment ouverte, affranchie des contraintes imposées par la matière, ubiquitaire. Voir « Archive in motion », novembre 2011, article en ligne : <https://frieze.com/article/archive-motion> : « Many people view archives as paper fortresses of the 20th century : physical locations which hold and store historical information. Digitization is associated with greater accessibility, if not the end of the fortress. But archives have always been boundless and in a certain sense even ecstatic : they are set outside of themselves. They do not completely contain their contents but continually spill over their edges and leak out. As information circulates and spreads, this dissemination does not indicate a lack but rather is a defining characteristic, especially for a photo agency, which redistributes

concurrence avec le droit de propriété revendiqué (car acquis, par l'achat des négatifs) par leur nouveau possesseur.



- Exemple de versos de tirages de l'Archivio Graziano Arici, avec des tampons des agences Cameraphoto, AICOOF et Grazia Neri.

Cependant, il faudrait noter que, pour le droit français (et contrairement au droit italien[571]), acheter des négatifs ne signifie pas pour autant acquérir l'ensemble des droits concernant l'image[572] (et il faut aussi différencier la propriété de l'objet de celle de l'image : la propriété matérielle – le support de l'image – est indépendante de la propriété incorporelle[573], intellectuelle ; celui qui acquiert un fonds en souhaitant l'exploiter doit aussi en obtenir la propriété intellectuelle (c'est-à-dire que l'auteur des photographies doit lui céder ses droits patrimoniaux – *i.e.* droits de reproduction, droits d'exploitation ; mais les droits moraux[574], par

photographs for publication. » (« Nombreux sont ceux qui ont tendance à voir les archives comme des forteresses de papier du XXe siècle : comme des lieux concrets, qui tiennent au sûr et conservent des documents historiques. La numérisation est associée à une plus grande possibilité d'accès à ce qu'elle contient, si ce n'est à la fin de la forteresse. Mais les archives ont toujours été ouvertes, et, dans un certain sens, extatiques : elles sont hors d'elles-mêmes. Elles ne confinent pas complètement leur contenu, mais le dispersent sans arrêt par-dessus bord, le font s'évader. Au fur et à mesure que l'information circule et se diffuse, cette dissémination n'est pas le synonyme d'une carence, mais constitue bien plutôt une caractéristique intrinsèque de celles-ci, tout particulièrement pour les agences photo, qui redistribuent des photographies pour publication. »)

[571] Legge 22 aprile 1941 n.633 Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio (testo consolidato al 6 février 2016), Capo V, Art. 89 : « La cessione del negativo o di analogo mezzo di riproduzione della fotografia comprende, salvo patto contrario, la cessione dei diritti previsti all'articolo precedente, sempreché tali diritti spettino al cedente. »

[572] Je remercie Jorge Alvarez pour tous les éclaircissements qu'il m'a donnés sur ces points. Voir sur le cas complexe de l'acquisition de négatifs dans le cadre du droit en Italie, les précisions fournies par Beatrice Cunegatti, qui relève des contradictions entre les diverses dispositions existantes : « La disciplina delle semplici fotografie », *in* Gloria Bianchino dir., *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini ?, op. cit.,* p. 38.

[573] *Code de la propriété intellectuelle*, Article L. 111-3 : « La propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel. L'acquéreur de cet objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par le présent code, sauf dans les cas prévus par les dispositions des deuxième et troisième alinéas de l'article L. 123-4. Ces droits subsistent en la personne de l'auteur ou de ses ayants droits qui, pourtant, ne pourront exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition de cet objet pour l'exercice desdits droits [...]. » Voir l'article L. 111-1 : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial [...]. »

[574] C'est-à-dire le droit à la paternité de l'œuvre, le droit de divulgation, le droit au nom, le droit au respect de l'œuvre, le droit de repentir, le droit de retrait.

contre, restent, eux, incessibles et imprescriptibles[575]) ; d'autre part, le cas des fonds d'agence est extrêmement particulier, dans la mesure où (selon les époques concernées) les photographies les composant sont restées sans signature : dans le cas d'une cession, la faute incomberait à l'agence de ne pouvoir pas préciser le nom des auteurs ; l'ultime propriétaire du fonds (celui qui a la propriété matérielle des supports), s'il n'en est pas l'auteur, en théorie, ne peut pas en disposer absolument (en Europe comme aux États-Unis, prévaut la règle selon laquelle passé soixante-dix ans après la mort de l'auteur, l'œuvre tombe dans le domaine public ; cependant, passé cette période, des descendants ou des sociétés héritières ont toujours la possibilité de faire prévaloir leurs droits sur les images en question[576]). Cela étant, en Italie, le délai est rabaissé de beaucoup dans le cas des photographies d'agence : en effet, le cas des images réalisées par des photographes d'agence, versant italien, constitue un point particulier : à la fin de la durée prévue des droits patrimoniaux, les photographies tombent dans le domaine public[577].

Graziano Arici a signé un contrat d'achat régulier[578] (actant la cession des droits d'auteur), et acquis auprès de l'ultime représentant et propriétaire de l'archive Cameraphoto une dizaine de milliers de négatifs ; il est devenu à son tour nouveau propriétaire des images. Pour ce qui est, par contre, des images de son archive dont la provenance est totalement inconnue (autre cas de figure, plutôt très rare au demeurant), il prend soin de préciser dans la légende les accompagnant – comme cela devrait être le cas pour toutes les « œuvres orphelines[579] » – que des recherches ont été faites pour en retrouver les auteurs. Mais la question

[575] Il est à noter qu'il existe de grandes différences entre le droit latin (France, Italie) et le copyright anglo-saxon : dans le cadre de ce dernier, l'achat d'un fonds présuppose que les droits vont avec.

[576] Voir l'article L. 113-6 du *Code de la propriété intellectuelle.*

[577] Salvo Dell'Arte, *in* Marcello Mencarini dir., *Dialogo tra un fotografo e un avvocato,* Arles, Mencarini Edizioni, « Dialoghi », 2017, p. 42-43 : « I diritti patrimoniali, a differenza di quelli morali, possono essere oggetto di atti di trasferimento per mezzo di contrasto di licenza o di cessione. Ad esempio quando un fotografo si fa rappresentare da una agenzia. Scaduti i termini previsti dal diritto d'autore per i diritti patrimoniali, l'opere diviene di pubblico dominio ed è liberamente utilizzabile da chiunque, anche a fini economici, purché siano rispettati i diritti morali dell'autore. »

[578] Voir encore à ce sujet (la cession d'un fonds par une tierce personne) Niccolò Rositani et Italo Zannier, *La Fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore, op. cit.,* p. 73.

[579] *Code de la propriété intellectuelle,* article L. 113-10 CPI (issu de la loi du 1er mars 2012) : « L'œuvre orpheline est une œuvre protégée et divulguée, dont le titulaire de droits ne peut pas être identifié ou retrouvé, malgré des recherches diligentes, avérées et sérieuses. Lorsqu'une œuvre a plus d'un titulaire de droits et que l'un de ces titulaires a été identifié et retrouvé, elle n'est pas considérée comme orpheline. » Voir sur ce sujet Céline Castets-Renard, « Les œuvres orphelines dans les Humanités numériques : une opportunité ? », *in* Alexandra Bensamoun et Arnaud Latil dir., *Propriété littéraire et artistique et humanités numériques,* Paris, Éditions Mare & Martin/Presses universitaires de Sceaux, 2015, p. 83 : « Selon la directive 2012/28/UE, les œuvres seront considérées comme orphelines si aucun des titulaires de droits n'a été identifié ou localisé, en dépit d'une recherche diligente (dir. 2012/28, art. 2). Une telle législation a trouvé une justification dans le *Livre vert du droit d'auteur* dans l'économie de la connaissance, selon lequel : "Le problème essentiel des œuvres orphelines réside dans l'obtention de licences, c'est-à-dire comment faire en sorte que les utilisateurs qui mettent à disposition des œuvres orphelines ne soient tenus pour responsables d'une violation du droit d'auteur si le titulaire des droits se manifeste ou fait valoir ses droits sur l'œuvre." Abstraction faite des questions de responsabilité, les moyens financiers et le temps nécessaires pour localiser ou identifier les titulaires de droits, en particulier dans

d'une archive-œuvre ainsi que celle d'un geste d'appropriation artistique viennent encore modifier (voire, en un sens, simplifier) la donne. L'Archivio Graziano Arici formerait une œuvre composite[580] ; le photographe explique le lien qu'il a pu trouver entre une production antérieure et la sienne, et la raison qui l'a motivé à se porter acquéreur d'un fonds d'agence :

> Quand j'ai fait l'acquisition des négatifs de ces photos – il faut tenir compte qu'ils venaient surtout d'archives anonymes – j'ai parfois mis des mois à choisir les photos... Je ne veux pas dire que je me les suis appropriées, mais cependant je les ressens miennes ! C'est pour cela que souvent je les appelle « The Choice », le choix, comme un acte duchampien : dans le moment où je choisis un objet ou une photo, je leur donne vie comme choses autres, c'est-à-dire que je les fais devenir autres, elles continuent d'exister, mais d'une manière différente. Le lien devient un lien fraternel, un liant, les deux parties se reconnaissent et deviennent une chose unique. Il est évident que je dois expliquer que certaines photos ont été faites par moi, que d'autres non, mais je sais aussi que ces archives sont comme des sœurs, car elles sont semblables dans leurs manières de s'exprimer, et mon choix – choisir une photo, un négatif plutôt qu'un autre – les fait entrer à l'intérieur d'un même monde. Ce n'est pas que je nie leur appartenance à des photographes dont je n'ai malheureusement pas les noms, mais je dis que, de façon parallèle, j'ai réalisé un travail de sauvetage et que j'ai donné une nouvelle vie à ces images... Et qu'elles vont bien toutes ensemble, parce que c'est moi qui les ai toutes choisies[581].

Cet assemblage fait de lui l'inventeur des images acquises, voire leur auteur second. Acte de (prise de) possession suprême ? À ce point, on réussit à entrevoir comment la notion de propriété et le geste d'appropriation s'opposent (droit d'auteur *versus* liberté de création [582],

---

le cas d'œuvres ayant plusieurs auteurs, peuvent se révéler dissuasifs. » Voir encore, à ce propos, Alexandra Bensamoun, « Approche française des œuvres orphelines », *Les Cahiers de la propriété intellectuelle,* vol. 24, n° 2, 2012, p. 241-277. Précisons que le « Livre vert » (réunissant l'ensemble des directives de l'Union européenne concernant l'utilisation des œuvres orphelines, et visant à une harmonisation entre les divers pays membres), du 25 octobre 2012, est consultable en ligne : < https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0028&rid=1> (consulté le 15 février 2018).

[580] *Code de la propriété intellectuelle,* article L. 113-2 (issu de la loi du 3 juillet 1992) *:* « Est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques. Est dite composite l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. Est dite collective l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie ou la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé. » L'article L 113-4 précise : « L'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante. »

[581] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », art. cité : « [Ariane Carmignac] Quali potrebbero essere i legami fra le tue foto e quelle acquisite ? – [Graziano Arici] Quando ho acquisito i negativi di queste cose, tenendo presente che erano in grandissima parte archivi anonimi, spesso ho impiegato mesi per scegliere le foto… non voglio dire che me ne sono appropriato, però le sento un pò come mie ! È per quello che le chiamo spesso "The Choice", la scelta, come un atto duchampiano, che nel momento in cui scelgo un oggetto o una foto, do loro vita come altra cosa, cioè diventano un'altra cosa, proseguono la vita in una maniera diversa. Il legame quindi diventa un legame di sorellanza, una colla, le due parti si riconoscono e diventano sempre più una cosa unica. È chiaro che io devo spiegare che certe foto sono mie, altre non sono mie, ma so anche che questi archivi tendono a essere veramente come fratelli perchè sono simili nella maniera di esprimersi e la mia scelta – scegliere una foto, un negativo piuttosto di un altro – li fa entrare all'interno di uno stesso mondo. Non è che nego la loro appartenenza a fotografi di cui non conosciamo purtroppo il nome, io dico che in maniera parallela ho fatto un lavoro di salvataggio e di nuova vita per queste immagini… E che vanno bene tutte insieme perchè sono stato io a sceglierle. »

[582] Voir notamment à ce sujet Pauline Léger, « La liberté de création au service des Humanités numériques », *in* Alexandra Bensamoun et Arnaud Latil dir., *Propriété littéraire et artistique et humanités numériques, op. cit.,*

protectionnisme *versus* accès généralisé), et, mieux encore, comment ils se retrouvent dans certains cas confondus de manière inextricable, en mêlant les notions de propriétaire, de créateur, d'interprète, d'auteur et d'inventeur (la création – *found footage, remix, mash up...* – et le partage numérique amplifient d'autant ces phénomènes[583]).

Philippe Arbaïzar étudie dans un article le travail des photographes « reprenant » des images : il évoque l'exemple de Lee Friedlander tirant les négatifs d'un photographe alors inconnu, Ernest James Bellocq, et constate : « ces tirages ne lui appartiennent-ils pas autant qu'à Bellocq[584] ? » Il ajoute que les cartels des musées mentionnent la double origine des œuvres et le nom de leur illustre tireur – « la renommée de Friedlander rend évidemment nécessaire cette mention ; celui-ci a reconnu une qualité à ces images et a pris la peine de les ranimer[585] », précise-t-il –, reconnaissant la part essentielle que l'interprétation a joué dans la révélation de l'œuvre. L'historien conclut en affirmant que

> [...] le projet, l'intention, que l'artiste a placé dans l'assemblage d'images trouvées compte avant tout ; le montage confère à celui qui le réalise la qualité d'auteur ; cette orientation souligne l'importance du travail en aval de la prise de vue, ou, plus exactement, elle place la prise de vue dans un processus où elle ne représente qu'un maillon de la chaîne conduisant à l'œuvre. [...] L'auteur n'est pas tant celui qui tient l'appareil que celui qui poursuit un projet artistique, une œuvre de l'esprit que seul le médium peut définir. Aucun médium ne confère une qualité artistique, en revanche il faudra toujours évaluer comment la photographie a changé le contenu de l'art, sa définition[586].

On pourrait avancer, en reprenant la fin d'un raisonnement élaboré par Catherine Kintzler, que « l'original n'est plus affaire d'origine : il ne s'autorise que d'un commencement dans la pensée et dans l'effectuation : c'est lui qui est second et sa copie le précède toujours[587] ». Qui plus est (même si toute photographie est une représentation, et non une reproduction), comme l'écrit justement Quentin Bajac, « chaque photographie implique un acte de ready-made et d'appropriation d'un réel préexistant[588] » ; c'est en partant de ce constat premier que Bernard

---

p. 49-50 : « La liberté de création façonne le droit d'auteur en délimitant l'objet de la protection. Bien plus, si le droit d'auteur restreint le libre usage des œuvres, cette restriction n'est pas éternelle. »

[583] La question de l'accès aux archives, du téléchargement, de la circulation et de la diffusion des images est un autre point crucial. Voir, entre autres, François Brunet, *La photographie : histoire et contre-histoire,* Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 22-23 ; Yvon Lemay et Anne Klein, « La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique », *Les Cahiers du numérique,* vol. 8, n°3 : « Valorisation des corpus numérisés », 2012, p. 16 ; André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du Bal,* n° 2 : « L'image déjà-là », 2011, p. 137-149 ; Dominique Sagot-Duvauroux, « Quels modèles économiques pour les marchés de la photographie à l'heure du numérique? », *Culture Visuelle*, 7 juin 2010, en ligne sur <www.culturesvisuelles.org> (consulté le 13 mars 2017) ; Louise Merzeau, « Copier-Coller », *Médium,* n° 32-33, 2002, p. 310-333.

[584] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 57.

[585] *Ibid.*

[586] *Ibid.,* 57-58.

[587] Catherine Kintzler, « La copie et l'original », art. cité, p. 4.

[588] Quentin Bajac, « Parties communes », Janvier Éditions/Léo Scheer, 2007. En ligne sur le site d'Éric Rondepierre : <https://www.ericrondepierre.com/download/quentin-bajac.pdf> (consulté le 11 juin 2018).

Edelman forge, dans les années soixante-dix, le concept d'une « sur-appropriation du réel », dans la mesure où

> [...] l'activité spécifique du cinéaste ou du photographe s'exerce sur un réel déjà investi par la propriété, c'est-à-dire déjà constitué en propriété commune privative (domaine public). Le droit doit ainsi accomplir ce « tour de force » de créer une catégorie qui permette de s'approprier ce qui est déjà approprié[589].

En revanche, et selon un point de vue, cette fois, philosophique (qui vient en apparente contradiction avec les domaines du droit, de l'économie ou du marché) sur la question, Marie-José Mondzain lit (et délie) d'une manière tout autre le génitif objectif et le génitif subjectif de « la propriété des images » (« la propriété de l'image doit désigner ce qui lui est propre et non de qui elle est la propriété[590] », écrit-elle), lorsqu'elle affirme avec une certaine radicalité que les images appartiennent à tout le monde – chacun, en effet, peut très bien s'approprier du regard ce qu'il voit –, et qu'elles ne sauraient être possédées (« L'image a des propriétés essentielles et la principale consiste à ne pas avoir de propriétaire[591] ») ; c'est la notion même d'image qui est en jeu à travers la définition de ses « propriétés » :

> Derrière la notion de droit patrimonial se dissimule un tout autre problème qui est celui de la propriété de l'image considérée comme un objet parmi d'autres marchandises. [...] il faut s'accorder sur ce qu'on entend par le terme d'image et cesser de lui conférer un mode d'existence fondé sur une substantialité quasi ontologique[592].

Ces remarques l'amènent à aborder un autre point, économique cette fois, et une autre forme de tension caractérisée par les modalités de conservation des images (qui ne sauraient être des « marchandises ») au sein des archives, prises entre une préservation restrictive et une utilisation sans limites :

> C'est ce qui rend inévitable une contradiction apparente puisque d'un côté on défend le principe selon lequel l'usage de l'archive doit jouir du maximum de liberté dans l'interprétation et le traitement, et que de l'autre on veille à maintenir l'archive dans l'intégrité de ses critères de provenance. Dans cette perspective, il faudrait redéfinir le droit moral non pas en fonction d'une « propriété immatérielle » qui reste solidaire du concept de propriété, mais en fonction d'un principe général de respect de toutes les données caractéristiques d'un document audiovisuel. Dès lors, le terme même de propriété, en révélant son ambivalence, ne désignerait plus les droits d'un propriétaire, mais les propriétés de l'image elle-même. Il en résulterait que le droit moral

---

[589] Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie. Éléments pour une théorie marxiste du droit* [1973], Paris, Flammarion, « Champs », 2001, p. 35. Voir également John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* [1988], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 106-107. Voir également Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.,* p. 28 : « Le droit l'a dit à sa manière : à qui appartient la photo ? au sujet (photographié) ? au photographe ? Le paysage lui-même n'est-il qu'une forme d'emprunt fait au propriétaire du terrain ? D'innombrables procès, paraît-il, ont exprimé cette incertitude d'une société pour qui l'être était fondé en avoir. »

[590] Marie-José Mondzain, « Des images sans propriétaire : pour une déontologie des usages », art. cité, p. 118.

[591] *Ibid.,* p. 117.

[592] *Ibid.,* p. 117.

> relèverait des obligations de ceux qui font usage d'un document visuel et non des prérogatives d'un possesseur[593].

En renversant l'application du droit moral (détaché de toute notion de propriété matérielle), la philosophe se projette dans l'utilisation à venir des images : celui qui s'en saisit deviendrait, à chaque fois, leur responsable ultime – il répondrait pour elles.

c. Mises en cause

La question de la propriété des photographies et du travail accompli par le photographe (et de la valeur accordée à sa production) a surgi lors de l'affrontement juridique entre le Teatro La Fenice et Graziano Arici, « collaborateur » du théâtre. Peu avant la réouverture de ce dernier, en 2003 (le théâtre a brûlé le 29 janvier 1996 ; Graziano Arici avait été le témoin-clef de cet épisode, en permettant lors du procès, par son dépôt et par ses photographies, de remonter jusqu'aux incendiaires[594] ; il avait aussi permis, en cédant gracieusement ses images – qui formaient le relevé exhaustif des intérieurs de l'institution –, de reconstruire *dov'era, com'era* le théâtre, jusque dans ses plus infimes détails), le photographe est contacté par son employeur, qui le menace de ne plus faire appel à lui à l'avenir s'il ne cède pas les droits de son

[593] *Ibid.,* p. 116.

[594] Voir notamment John Berendt, *Dove cadono gli angeli, Venezia e altri misteri* [*The City of Falling Angels*], Milan, Rizzoli, 2005, p. 204-205. Le récit du romancier prend pour point de départ l'incendie de la Fenice ; il rencontre divers protagonistes du drame, parmi lesquels Graziano Arici, qu'il interroge sur ce qu'il a vu cette nuit-là : « Quelqu'un qui ne croyait pas à l'hypothèse de la nature criminelle du feu était celui qui, ironie de l'histoire, avait réalisé les photos qui avaient été utilisées par les experts pour la démontrer. Le soir de l'incendie, alors que le photographe Graziano Arici traversait le campo San Fantin pour aller dîner, il sentit une odeur de fumée et vit les flammes ; c'est ainsi qu'il s'est précipité chez lui pour prendre son appareil. Ses photos avaient été examinées non seulement par les experts de Casson, mais aussi par le magistrat de Bari qui les avait confrontées à celles de l'incendie de Petruzelli, causé par des pyromanes. "C'est seulement parce que je m'étais séparé de ma compagne quelques heures auparavant que j'ai pu apercevoir, par hasard, l'incendie" me raconta Arici. "Je venais de l'accompagner au vaporetto, et au lieu d'aller avec elle à Mestre, j'étais retourné à la maison pour manger seul. " Il m'invita à voir les photos dans son studio, au rez-de-chaussée du palais du comte Girolamo, à une centaine de mètres de la Fenice. Arici, un homme fascinant, à la barbe grise, était assis face à l'ordinateur, maniant avec dextérité le clavier et la souris, déplaçant les images de l'incendie, faisant des zooms avant et arrière. Les photos montraient la rapide propagation du feu, de gauche à droite. » (« Una persona che non credeva alla natura dolosa del rogo era l'uomo le cui foto, per ironia, erano state utilizzate dai periti per dimostrarla. La sera dell'incendio, il fotografo Graziano Arici stava attraversando campo San Fantin per andare a cena quando avevo sentito l'odore di fumo e visto le fiamme, cosi era corso a casa a prendere macchina fotografica. Le sue foto erano state esaminate non solo dai periti di Casson, ma anche dal magistrato barese che le aveva messe a confronto con le immagini dell'incendio appiccato dai piromani al Petruzelli, riscontrando una strana anologia. "È solo perchè avevo rotto con la mia ragazza poche ore prima che per caso ho visto l'incendio" mi raccontò Arici. "L'avevo accompagnata al vaporetto, e invece di andare con lei a Mestre, ero tornato verso casa per cenare da solo." Mi invitò a vedere le foto nel suo studio al pianterreno del palazzo del conte Girolamo Marcello, a un centinaio di metri dalla Fenice. Arici, un uomo affascinante dalla barba grigia, sedeva davanti a un computer, maneggiando con sveltezza tastiera e mouse, ordinando e riordinando le immagini del rogo sul monitor, zumando avanti e indietro. Le foto mostravano il fuoco propagarsi rapidamente da sinistra a destra. »)

archive réalisée en près de vingt et un ans au service de la Fenice. En acceptant la proposition, il aurait eu l'assurance de pouvoir travailler encore deux années pour le théâtre. L'enjeu est de taille pour Graziano Arici, qui, en refusant l'alternative dérisoire proposée par le fax comminatoire émanant de la Fenice, perd une source majeure de ses revenus.

Il refuse l'offre qui lui est faite et précise à la Fenice (qui entend, en mesure de représailles, lui interdire l'usage de ses propres images) que l'ensemble des photographies qu'il a réalisées durant ses services – une petite archive de vingt mille images –, contrairement à ce que le théâtre soutient, lui appartient. Le patrimoine d'images qu'il a créé durant vingt ans de travail devrait être le sien. L'avocat de la Fenice tente de contester la propriété des photographies, en essayant de faire valoir qu'il ne s'agissait pas, pour Graziano Arici, dans le cadre de ses reportages variés, de l'exercice d'un art mais de la réponse à une commande, et d'un « travail purement mécanique » : l'archive visuelle, selon lui, revient au théâtre. L'avocat de Graziano Arici rappelle à la Fenice les conditions stipulées dans chaque facture réalisée par le photographe (et validée par le commanditaire), auteur des photographies ; les images sont les siennes : la Fenice, commanditaire du travail, n'a pas la propriété matérielle des tirages qui lui ont été vendus, ni ne dispose des droits suffisants pour pouvoir les exploiter[595].

[595] Des accords sont ensuite établis entre la Fenice et le photographe, au cas par cas, en fonction de la demande formulée de pouvoir utiliser telle ou telle image. Mark Edward Smith a cependant vendu en 2009 à la Fenice les négatifs du travail qu'il y avait réalisé.

VE IL GAZZETTINO

14 Lunedì 27 gennaio 2003 VENEZIA

IL CASO "Congelate" le immagini di Graziano Arici per la mancata intesa sul contratt

Fenice, a rischio 20 anni di foto

Ventimila scatti al centro di una lite con l'autore

Ventimila fotografie "congelate", la documentazione di oltre vent'anni di vita artistica del teatro La Fenice "messa sotto chiave", un vero patrimonio della vita artistico-culturale cittadina momentaneamente indisponibile. Questo il risultato del mancato rinnovo del contratto di collaborazione tra la Fondazione e il foto-giornalista Graziano Arici con l'innesco di un contenzioso non ancora sfociato in cause giudiziarie ma dai toni piuttosto aspri.

La vicenda prende avvio lo scorso anno quando tra l'ente musicale e il fotografo che vi collabora ininterrottamente dal 1982 (per un certo periodo con un socio) si avvia un *pour parler* per contrattualizzare il rapporto professionale: Arici predispone una bozza di contratto, La Fenice risponde con un'altra bozza, alcune clausole della quale non soddisfano il professionista, e la trattativa si arena anche di fronte a una successiva bozza proposta dalla Fondazione. «In pratica io dovrei cedere tutti i diritti sulle mie fotografie alla Fenice in cambio di un contratto di tre anni che prevede il mio impiego di volta in volta a loro piacimento - spiega Graziano Arici - Ma non è tanto l'aspetto contrattuale o economico della vicenda che mi offende, quanto il modo in cui questa è maturata: non un incontro, un chiarimento, solo un fax che sapeva tanto di ultimatum».

Contenzioso a colpi di diffide sull'utilizzo della vastissima documentazione

«La Fenice ha collaborato con Graziano Arici per molti anni con reciproca soddisfazione - ribatte il sovrintendente Giampaolo Vianello - Durante i lavori della ricostruzione, che la Fondazione vuole documentare fotograficamente, e in vista della riapertura del teatro ricostruito, la Fenice ha inteso disciplinare in modo formale i rapporti. Alla proposta di formalizzazione presentata da Arici nel 2001, la Fondazione non ha ancora avuto una risposta».

Fatto sta che, di fronte all'impasse, l'8 ottobre scorso il sovrintendente Giampaolo Vianello perde la pazienza e liquida il fotografo con una secca comunicazione che «ogni rapporto di collaborazione è interrotto». Non solo, ma diffida Arici «a usare per scopi commerciali immagini di spettacoli della Fenice e dei luoghi di proprietà della Fenice o in suo uso»: praticamente l'intero archivio del professionista sul teatro, gli spettacoli, gli artisti, comprese le foto della ricostruzione.

A quel punto Arici, per tutelare i propri interessi, si rivolge a un legale il quale diffida a sua volta la Fondazione «dall'utilizzo, riproduzione e sfruttamento economico-commerciale di qualsiasi immagine esclusiva dell'autore», contestando altresì alla Fenice di aver «illecitamente immesso» nel proprio sito internet «una molteplicità di immagini eseguite dall'autore senza nemmeno indicarne la paternità» e di aver ancora utilizzato sue foto nelle copertine dei cd di opere liriche prodotti dall'istituzione musicale.

Sin qui i fatti e la lettura che ne danno i protagonisti. L'auspicio, invece, è quello che in qualche maniera la vicenda si chiarisca, che l'archivio di Arici venga sdoganato con soddisfazione di entrambe le parti e della città. Anche perché il fotografo, che non ha eredi, è intenzionato a lasciare il suo intero archivio di oltre 55 mila immagini (tutte digitalizzate) a una apposita Fondazione.

Giuseppe Tedesco

IMMAGINI Durante la ricostruzione del teatro si è innescata la querelle t

2 MARZO 2003 | CORRIERE DEL VENETO | 7

Il gotha dei fotografi, da Grazia Neri a Berengo-Gardin, si appellano al diritto d'autore

Le foto della Fenice diventano un caso, 200 firme per Arici

VENEZIA - «Un fotografo non è un idraulico. Oltre alla tecnica c'è la creatività, l'arte. Che per sua stessa natura non può venire sottratta all'autore».

Daniele Resini, fotografo veneziano, cerca di riassumere in questo modo la vicenda del collega Graziano Arici che da qualche tempo si sta scontrando con la Fondazione La Fenice. Per la quale ha creato un vero e proprio archivio fotografico che però - e qui sta il punto della questione - non può più utilizzare. Tutte le foto di scena e della ricostruzione del celebre teatro veneziano risultano essere infatti di esclusiva proprietà della Fondazione stessa.

L'artista veneziano è in causa con la Fondazione per l'archivio dedicato al teatro

La personale battaglia di Arici negli ultimi giorni si è trasformata però in un vero e proprio caso nazionale. Attorno al fotografo veneziano e alla sua simbolica vicenda si è stretto l'intero mondo fotografico e per combattere pacificamente questa ingiustizia colleghi ed amici hanno dato vita ad una petizione di firme a sostegno di Arici. E' stata sufficiente una settimana di tam tam per raccogliere più di 200 firme.

L'elenco comprende il gotha della fotografia italiana e non solo. Da Grazia Neri a Gianni Berengo Gardin passando per tutti gli altri: Amedeo Vergani, Laura Ronchi, Claudio Canova, le agenzie Olympia, Contrasto, Magnum, Somos, i photoeditor di Time Magazine, Sportweek, Traveller, Airone, L'Unità, Focus, Carnet, Gente Viaggi, L'Espresso, Panorama Travel, Gulliver, intellettuali e giornalisti come Lionello Puppi, Nuria Schoenberg Nono, Gianfranco Bettin, Vauro, Red Ronnie, Tiziano Scarpa e molti altri.

«Ci troviamo di fronte ad un eclatante caso di esproprio dei diritti d'autore, sancito anche recentemente da una legge (legge 248/2000) - spiegano i firmatari in un comunicato. Che continua: «Con questa arroganza agisce chi non si rende conto che in un'impresa pubblica, anche se trasformata in una Fondazione privata, in particolar modo se è Istituzione Culturale, debba prevalere il rispetto per l'Autore, per la sua creatività e per la sua capacità di interpretare la realtà». L'appello firmato parla di un «atteggiamento illegittimo e culturalmente oscurantista»: i duecento firmatari si dicono sorpresi che il Comune di Venezia, il cui sindaco è presidente della Fondazione La Fenice, abbia concesso alla Fondazione stessa la privativa delle immagini sulla ricostruzione e «accetti simili metodi di gestione dei rapporti con l'informazione».

«Non siamo idraulici». Il documento contesta il diritto di privativa sulla ricostruzione

Parole dure che stanno facendo il giro dell'Italia e che non hanno di certo giovato all'immagine della Fenice.

Proprio quell'immagine che invece si avrebbe voluto proteggere.

Ma.Co.

IL GAZZETTINO VE VENEZIA Domenica 2 marzo 2003 V

FENICE Colleghi, giornalisti, esponenti della cultura e associazioni si schierano a favore del reporter

Solidarietà al fotografo Arici

Oltre ventimila immagini congelate a seguito di una vertenza giudiziaria

Fotografi, giornalisti, rappresentanti di associazioni varie e quanti altri hanno firmato recentemente un documento di solidarietà nei confronti del foto-giornalista Graziano Arici il cui archivio fotografico sul teatro Fenice pare sia ora "congelato" a seguito di una vertenza giudiziaria con la Fondazione. Quasi trecento le firme di personaggi e associazioni importanti che stigmatizzano in pratica il comportamento della Fondazione della quale come è noto il presidente è il sindaco di Venezia a causa del quale verrebbero messe per il momento in freezer oltre ventimila immagine scattate nel corso di una ventina d'anni. Ma, come si è accennato, il caso è materia di contendendere di fronte ai giudici: in pratica La Fenice dice che le foto di Arici sono sue, e al contrario lo stesso Arici ne rivendica la proprietà e ovviamente il copyright. Dal canto loro i portavoce della Fenice non intendono entrare nel merito, chiaramente demandando ai giudici il compito di decidere chi fra i due contendenti abbia ragione o meno. Ricordano inoltre di non poter esaudire le richieste dei professionisti di fotografare il cantiere per la ricostruzione, date le leggi vigenti sulla frequentazione dei cantieri; tuttavia riferiscono che giornalmente scaricano essi stessi tre foto al giorno su Internet per tenere informata quotidianamente l'opinione pubblica mondiale.

Fervono i lavori al teatro a Fenice

la Nuova di Venezia e Mestre

www.nuovavenezia.it

Anno III - n. 64 Giovedì 6 marzo 2003

CONTENZIOSI

Il fotografo veneziano Graziano Arici Per vent'anni ha lavorato per il teatro La Fenice

Ha documentato l'attività del teatro e le sue immagini formano adesso un archivio storico Rapporto interrotto a colpi di lettere

La Fenice divorzia dalle foto

Sfiduciato Graziano Arici dopo vent'anni di scatti d'arte

di Carlo Montanaro

Quando si va per avvocati, soprattutto se l'oggetto del contendere ha a che vedere con la cultura, spira sempre aria di sconfitta, perché significa che, tra gli antagonisti, viene a mancare l'elemento cardine della libertà anche e soprattutto creativa, la fiducia. E basandosi sulla fiducia che un committente si affida ad un professionista chiedendogli dei servizi. Come accadeva, addirittura senza particolari contratti, da vent'anni a questa parte, tra il Teatro La Fenice e il fotografo veneziano Graziano Arici. Che documentava di par suo l'attività del Teatro fornendo immagini per la stampa e per illustrare le iniziative collegate all'attività dell'ente lirico. Immagini che, nel tempo, sono andate a formare un archivio importante. Tra il 2001 e il 2002 subentra l'esigenza della formalizzazione di un contratto. Ma ad una bozza primitiva di Arici la dirigenza del Teatro risponde dopo parecchi mesi con una propria proposta che il fotografo non gradisce dato che prevede la cessione dei diritti sui materiali d'archivio. Il contenzioso non ha margini di trattativa anche perché non avviene "de visu", ma attraverso comunicazioni scritte. Così, sempre per iscritto, ad un certo punto la Fondazione interrompe ogni rapporto di collaborazione, diffidando Arici dall'utilizzare gli scatti realizzati nel tempo. E Arici risponde tramite un legale, inibendo, a sua volta, al Teatro l'accesso ai materiali dai lui eseguiti. Questa la nuda cronaca. Credo che sulla professionalità di Graziano Arici ci sia poco da eccepire. Si è affermato nel tempo come il narratore per eccellenza dei fatti artistici veneziani dai vari e svariati fasti della Biennale, all'attività delle persone impegnate a vario modo nel campo della cultura che vivono a Venezia o ci rimangono per un certo periodo per realizzare opere. Conservando queste testimonianze, esibite anche in mostre personali, in un archivio ordinato e accessibile che permette a quanti ne abbiano necessità di illustrare più di vent'anni di fatti e avvenimenti. Parliamo del lavoro di Arici, insomma, non si può confonderlo con la comunque legittima e sacrosanta attività tecnica di un'agenzia fotografica chiamata semplicemente a documentare. Un ruolo, per esempio, assunto a Venezia nel passato dalla Reale Fotografia Giacomelli i cui depositi, acquisiti dall'Archivio Comunale, hanno permesso di scoprire anche una notevole valenza estetica dovuta alla qualità degli addetti impiegati. Ma se, riordinando l'enorme fondo Giacomelli, è stato possibile rievocare i più svariati accadimenti di alcuni momenti della storia veneziana della prima metà del '900, è perché la prassi iterata nel tempo affida al fotografo anche la custodia e la cura dei materiali d'origine: negativi, diapositive o, oggi, scansioni digitali che siano. Consentendo al committente di richiedergli, pagandole, altre copie delle immagini inizialmente prodotte. Nel cinema, finito il periodo di legale sfruttamento di un film, i diritti delle "foto di scena" tornano in toto all'esecutore al quale ci si deve rivolgere per poterle ripubblicare. Esiste, quindi, anche per i fotografi una tutela sul diritto d'autore, collegata anche all'Ordine dei Giornalisti al quale ormai da anni anche loro appartengono. Ed è per questo che, alla fine, ci si rivolge agli avvocati. Se, personalmente, conosco alcune prassi, non sono invece per nulla ferrato, legalmente parlando, in questo settore e non mi permetto quindi di esprimere giudizi. Mentre oso sperare che si stia cercando ogni mezzo per non costringerci a dover commentare delle sentenze. Perché, nel contenzioso aperto tra il Teatro La Fenice e il fotografo Graziano Arici, credo debba subentrare rispetto reciproco e buon senso. Vent'anni di Fenice sono vent'anni di lavoro di Graziano Arici. Immagini in parte ora essenziali per rispondere al criterio del "com'era e dov'era" della ricostruzione minimale e rese da lui accessibili senza chiedere compensi.

- Coupures de presse : « Fenice, a rischio 20 anni di foto », *Il Gazzettino,* 27 janvier 2003, p. 14 ; « Le foto della Fenice diventano un caso, 200 firme per Arici », *Il Corriere del Veneto,* 2 mars 2003, p. 7 ; « Solidarietà al fotografo Arici », *Il Gazzettino,* 2 mars 2003, p. 5 ; « La Fenice divorzia dalle foto », *La Nuova di Venezia e Mestre,* 6 mars 2003.

Parallèlement, une pétition en faveur de Graziano Arici est signée par 1 200 personnes, parmi lesquelles des centaines de personnalités, et nombre de photographes (dont son ami, Joseph Koudelka), de directeurs d'agences de presse, de musées et d'écrivains exprimant leur solidarité : l'« affaire » de la Fenice gagne encore en visibilité, par les articles des journaux (*Il Corriere di Venezia, La Nuova, Il Gazzettino*...) qui rendent compte de l'affrontement entre le photographe et le théâtre. C'est la question du droit d'auteur, de sa tutelle et de son respect qui est, plus que jamais, au centre du débat.

Un même cas de figure litigieux se représente quelques années après la fin du partenariat entre le photographe et le théâtre la Fenice. C'est cette fois le Consorzio de Venise, en 2011, qui revendique la propriété des réalisations photographiques de Graziano Arici, lequel a travaillé une quinzaine d'années en collaboration avec l'entreprise. Le photographe, sur commande, a couvert, entre le début des années 1990 et le milieu des années 2000, les principaux chantiers de fouilles et de restauration de la ville, dans le centre historique ou sur les diverses îles de la lagune, réalisé des vues aériennes, suivi le chantier au long cours de la construction des digues situées aux trois embouchures de la lagune. Le partenariat fonctionnait selon le schéma déjà vu avec la Fenice : sans contrat de travail, Graziano Arici produisait mensuellement des factures, identiques à celles envoyées à la Fenice, sur lesquelles étaient stipulées ses conditions de vente et de cession des photographies. Le Consorzio conserve dans ses locaux à Venise 170 000 fichiers-images, dont une majeure partie de photographies aériennes. Ce sont des stocks gelés qui ne peuvent être employés qu'après acceptation du photographe (qui reste unique propriétaire de cette petite archive) et moyennant rétribution pour les images utilisées.

C. DES IMAGES À LA RECHERCHE D'UN LIEU. QUELS DEVENIRS ?

L'Archivio Graziano Arici a eu, pendant longtemps, un futur incertain. Le devenir problématique de l'archive répondait ainsi, en écho imparfait, au travail de sauvegarde que tentait de mettre en œuvre le photographe, récupérant des fonds d'archives, acquérant des photographies, faisant un travail de documentation sur la ville de Venise et les artistes s'y rendant. Quelles archives pour l'archive ?... Trouver une issue, un emplacement pour l'Archivio Graziano Arici, chercher un lieu d'accueil pour l'archive après la disparition du photographe, ne représentait pas seulement, pour lui, l'assurance – certes capitale – de voir son travail préservé, et tenu ensemble. C'est également une forme de reconnaissance qu'il peut avoir de son vivant pour le travail mené : si le destin posthume de l'archive permet, en quelque sorte, de maintenir vif le souvenir de son créateur, d'associer un nom à ses travaux, la reconnaissance présente de l'archive, du vivant de son auteur, équivaut à une consécration anthume. Le geste du photographe, pour prendre son sens plein, nécessite d'être imité et poursuivi : que cette intention de transmission qui est déjà à l'œuvre dans son propre travail de collecte et de création, soit, pour être efficace, suivie par d'autres, ses homologues. Jacques Derrida relève qu'« en conservant l'archive [...] on accomplit déjà un geste qui implique que cette archive mérite d'être conservée, d'être consultée, d'être protégée : c'est un acte de légitimation extraordinairement symbolique et très puissant[596] ». L'avenir de l'archive est directement dépendant de la reconnaissance qui lui est accordée au présent.

La question de la conservation des archives – assurer que le produit d'une carrière longue de plusieurs décennies ne soit pas oublié, dispersé, détruit – relève d'une décision scientifique et politique ; comme le note également Krzysztof Pomian, « conserver les archives, c'est les soustraire à toute action susceptible de les détruire ou de les détériorer. C'est aussi créer les conditions qui en favorisent la lecture[597] ». Trouver une institution qui accueille les archives d'un photographe lui donne aussi, le plus souvent, l'assurance qu'elles pourront se voir transformer en objets d'étude : que leur contenu sera valorisé.

La destination finale de l'Archivio Graziano Arici a été, à Venise, durant plus de dix ans, le sujet de multiples négociations, tractations et rétractations. Des institutions, vénitiennes et nationales, intéressées par l'acquisition de l'ensemble, ont sollicité le photographe au début des années 2000, puis se sont retirées du débat. Graziano Arici, pour assurer la pérennité de la conservation de son archive, mais aussi celle d'autres fonds photographiques, connus ou

[596] Jacques Derrida, « Le futur antérieur de l'archive », *in* Nathalie Léger dir., *Questions d'archives*, *op. cit.,* p. 42.
[597] Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 172.

méconnus, avait, de manière parallèle, envisagé de mettre sur pied une fondation, laquelle aurait pu recueillir toutes les archives photographiques n'ayant pas trouvé « preneur » ailleurs. Ce projet, non abouti, a cependant animé l'*Associazione Graziano Arici,* créée dans les années 1990, et a permis de trouver des aides pour financer une partie de la campagne de numérisation des centaines de milliers de négatifs contenus dans l'archive.

Le rejet de toutes les propositions faites par le photographe, de la part des institutions auparavant intéressées par l'acquisition de son archive, a conduit Graziano Arici à la délocaliser ; déménageant pour la France en 2012, il annonce qu'elle partira avec lui. Cet acte décisif : le départ résolu et définitif du photographe hors d'Italie, s'assortit d'une mise en scène médiatique (dans laquelle on constate que la valeur accordée à l'archive ne lui est concédée que de manière rétrospective : nul n'est prophète en son pays, semblent déplorer les journalistes se faisant l'écho de la voix du photographe), où le sort, global, des archives photographiques est de nouveau exposé. Malgré les protestations, aucune solution n'est pour autant trouvée pour empêcher cette migration : le « patrimoine », ainsi qu'il est représenté par les articles de journaux, s'en va, sans qu'aucune des institutions auparavant intéressées par son acquisition se manifestent. *Exit* l'archive.

L'emménagement du photographe en France lui permet de renouveler sa pratique ; il abandonne quasi totalement les travaux alimentaires ou de commandes (les commandes s'étaient, depuis plusieurs années, notablement raréfiées), pour ne plus se consacrer qu'à ses recherches personnelles : c'est, ainsi qu'il la nomme, une période de « renaissance » pour lui. Des expositions, à Arles, présentant les deux versants de son archive, lui permettent d'acquérir une certaine notoriété ; des expositions en Russie et au Kazakhstan (organisées par Olga Sviblova, directrice du MAMM, musée d'art multimédia de Moscou) favorisent la publicité et le rayonnement hors Europe de l'archive.

Et, alors que le photographe envisage de proposer l'acquisition de son archive à des musées français, voire de la scinder en plusieurs parties, pour en vendre certaines, une institution vénitienne, contre toute attente, manifeste son intérêt pour la recevoir : l'année 2017 marque la fin du périple et du sort menacé de l'Archivio Graziano Arici.

Pendant ce temps d'incertitudes, l'archive même, avec la conversion rapide du photographe au numérique, aux nouvelles technologies et aux nouveaux modes de communication, continue, toutefois, de s'exporter. Présente sur les réseaux sociaux, sur divers sites Internet, elle semble se démultiplier. Ce don d'ubiquité favorise sa consultation, sa connaissance à diverses échelles. Tandis que l'avenir des objets photographiques continuait de rester pour le moins incertain, leurs avatars dématérialisés ont fait connaître un temps paradoxal aux images mises à disposition du plus grand nombre : le temps réel, nouvel instantané de l'archive.

1. DES INSTITUTIONS

La recherche d'une institution pour l'Archivio Graziano Arici s'est déroulée en plusieurs temps ; le photographe, convaincu qu'une structure d'accueil devait être trouvée pour prolonger son travail, le recevoir, le conserver et le mettre en valeur, avait mis en place une association, dans l'espoir de réussir à fédérer d'autres archives photographiques. « Toutes les médiations co-construisent leur objet [598] », relève Bénédicte Grailles : la première des médiations a donc été celle que le photographe s'est lui-même construite, bâtissant le premier des « cercles concentriques de reconnaissance[599] ». Ce premier geste de sauvegarde demandait à être continué : différentes tentatives de négociation sont engagées, sans qu'aucune des institutions vénitiennes ne donne suite aux projets d'acquisition. Ce rejet massif, subi coup sur coup par le photographe, le porte à s'interroger sur l'intérêt réel qu'auraient les institutions à recevoir son archive, mais aussi sur la place qui lui est, à lui, accordée dans la ville de Venise.

a. Création de l'*Associazione Graziano Arici* et divers projets

Mobilisée par le photographe, une petite dizaine de personnes, en Italie et en France, se réunit autour de Graziano Arici, à la fin des années 1990, pour former l'*Associazione Graziano Arici*. L'idée est d'œuvrer à un projet de plus grande envergure, que le photographe nomme « Gli Archivi dell'immagine » (Les Archives de l'image), où des archives photographiques seraient récupérées, et numérisées, grâce à des fonds qu'auraient réussi à obtenir, via des sponsors, ces super-archives. Dans un entretien, le photographe note ainsi :

> Je voudrais fonder la « Pension des archives de l'image ». Je vous explique : il existe beaucoup d'archives photographiques qui ne sont pas valorisées, en dépit de leur valeur artistique et documentaire. Souvent, il faut partir à la recherche d'un lieu qui pourrait conserver et gérer ce matériel. Voilà ce que je souhaiterais construire, depuis des années. Jusqu'à présent, on m'a offert des espaces appartenant à la Commune de Venise, mais, d'ici à pouvoir inaugurer la fondation Graziano Arici, il faudra encore beaucoup de temps[600].

---

[598] Bénédicte Grailles, « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », art. cité, p. 43.

[599] *Ibid.* Bénédicte Grailles en repère quatre, qu'elle énumère comme suit : « le producteur, l'archiviste et les historiens, les amateurs éclairés et les marchands et les experts, et le dernier, constitué par le public ».

[600] « Intervista a Graziano Arici », *in* Alessandra Giaier, « Cameraphoto 1947-1987. L'archivio dell'agenzia fotografica », *op. cit.,* p. 36 : « Vorrei fondare la "Pensione degli archivi dell'immagine". Le spiego meglio. Esistono moltissimi archivi fotografici che non sono valorizzati, malgrado il loro valore artistico e documentario. Spesso c'è l'esigenza di trovare un luogo dove poter conservare e gestire questo materiale. Ecco quello che da anni vorrei costruire. Per ora mi sono stati offerti degli spazi dal comune di Venezia, ma i tempi sono lunghi per poter inaugurare la Fondazione Graziano Arici. »

Chacune de ces archives de photographe – disparu ou encore en activité – aurait été adoptée par l'association, et parrainée par une entreprise, qui aurait pris en charge les frais de valorisation y afférents. Les archives, une fois classées, et à la mort de leur auteur, auraient été la propriété de ces « Archives de l'image ». Autre projet parallèle, que Graziano Arici espérait pouvoir voir se réaliser, celui d'une mémoire de l'image : il prévoyait de réaliser des documents filmés (entretiens, reportages) sur des photographes ayant travaillé dans différents domaines[601] (mariages, portraits, etc.), et de recueillir les témoignages de ces professionnels, que l'on aurait pu voir en action, expliquant leurs gestes et leurs techniques, l'évolution de leur profession.

- La révélation d'une méthode… : le photographe professionnel Prisco Di Maio, représenté par Graziano Arici en pleine « démonstration » du maniement du flash, Venise, années 1990 (image diapositive non encore répertoriée).

Ce conservatoire des arts et métiers ne s'est pas concrétisé ; la fondation espérée ne voit pas le jour non plus, mais l'association, quant à elle, reste en activité jusqu'en 2017. Elle obtient de la part de la région Vénétie des aides ponctuelles (réalisations d'expositions), et des financements (60 000 euros) pour rémunérer une assistante du photographe, Marta Buso, qui se charge d'une partie de la numérisation de son archive. Ce projet de mise en abyme de l'Archivio Graziano Arici – qui n'aurait plus été, au sein de cette fondation, qu'un fonds particulier d'une archive générale englobant les travaux de plusieurs photographes de la région, voire du pays – prévoyait notamment d'accueillir les archives de Mirko Toniolo, photographe journaliste, et collègue de Graziano Arici ; ayant travaillé sur la terre ferme, il a formé une archive photographique parallèle à celle d'Arici, et a produit une somme considérable sur l'histoire de Mestre et ses changements.

[601] Graziano Arici est ainsi chargé de recherche par la mairie de Venise en 2002, devant faire l'expertise du fonds d'un photographe italien installé en Albanie à Shkodër, nommé Pietro Marubbi (1834-1903).

b. Intégration à des fonds institutionnels : rebondissements et échecs

Durant la première décennie des années 2000, trois propositions d'acquisition sont faites à Graziano Arici ; les trois propositions, l'une après l'autre, échouent à se concrétiser.

La première lui est faite en 2007 par le directeur des musées de Venise, Giandomenico Romanelli, lequel avait été alerté par le fait que Graziano Arici, dans un article de journal[602] , faisait part de son intention de s'installer en France : son archive aurait pu rejoindre les locaux d'un campus en cours de construction. Giandomenico Romanelli offre alors au photographe un espace pour entreposer son archive dans un des musées de la ville. Après des recherches ayant duré près de deux ans, des locaux sont enfin trouvés, dans le musée Fortuny ; mais il s'avère, après inspection, qu'ils sont déjà occupés. Après un an de tractations, Graziano Arici n'obtient finalement pas l'espace qui lui avait été promis.

La Fondazione di Venezia (fondation créée par une banque vénitienne) se porte acquéreur, en 2010, de l'Archivio Graziano Arici ; le photographe leur propose de lui verser, en contrepartie de la cession intégrale de son archive, une rente viagère d'un montant de 2600 euros par mois. Une estimation est réalisée par un expert mandaté, Denis Curti. Sans avoir jamais vu l'archive dans sa dimension matérielle, ni sollicité une rencontre avec le photographe, il réalise un rapport imposant[603], dans lequel il explique que, si l'archive a un intérêt historique manifeste, elle n'a en revanche aucune valeur commerciale – car elle est principalement constituée de négatifs, ce qui est, d'après lui, rédhibitoire. La Fondazione di Venezia semble pourtant passer outre à l'avis de l'expert, en confirmant à Graziano Arici son intention de vouloir toujours acheter son archive ; cette déclaration n'est pas suivie d'effet.

En 2011, enfin, l'Archivio di Stato de Venise contacte le photographe ; après plusieurs rencontres, les représentants de l'archive d'État déclarent vouloir acquérir son archive. Graziano Arici, quelques mois plus tôt, leur avait d'ailleurs permis de faire l'achat de l'archive photographique Borlui, en leur en signalant la vente, réalisée par le neveu du photographe. Graziano Arici leur propose de fixer le prix de son archive à sept cent mille euros, qui lui auraient été versés par tiers, sur trois ans. Après un accord de principe, le photographe est laissé, une fois encore, sans nouvelles : l'affaire reste donc sans suite.

[602] « Elementi di memoria », entretien de Chiara Grandesso avec Graziano Arici, art. cité, p. 50.
[603] Contacté, Denis Curti ne nous a pas communiqué le document, lequel doit rester privé, mais s'est offert de nous expliquer les raisons de ses choix.

c. Autres propositions : des points de chute

Après la fermeture de l'agence Grazia Neri, en 2009, une partie du stock d'images est directement transférée au MuFoCo, musée de la photographie contemporaine, situé à Cinisello Balsamo (et dirigé par Roberta Valtorta), dans la banlieue de Milan. Certains des anciens membres de l'agence acceptent que les reliquats d'images (tirages, contretypes, diapositives, négatifs) leur appartenant, et auparavant gardés par leur agence, y soient conservés, plutôt que de se les voir retourner. Marcello Mencarini y dépose une partie de ses photographies, tandis que Graziano Arici les récupère, et, comparant ses archives avec les négatifs et les diapositives expédiés, année après année, à l'agence, complète ses numérisations avec les photographies, pour certaines inédites, qu'il avait envoyées à Grazia Neri.

2. DÉPART DE VENISE POUR LA FRANCE… ET RETOUR

Graziano Arici, en décidant de partir pour la France, transforme son déménagement en coup de théâtre. Son départ, relayé par de nombreux articles de presse, devient subitement le symbole de la fuite du patrimoine italien hors d'un pays qui n'a pas su le recevoir et le reconnaître à temps. L'archive est réputée avoir trouvé refuge en France, emmenée par son propriétaire, qui ne tient cependant pas, durant les années que dure cet exil, à révéler son emplacement exact. Il est entendu qu'elle ne sera plus pour Venise, et qu'elle pourrait être confiée en dépôt, ou donnée, à des musées étrangers. Le départ de l'Italie du « photographe des artistes » et de son archive innombrable se métamorphose bientôt en mystère, puis en serpent de mer : le sort de l'Archivio Graziano Arici devient synonyme de l'incurie des institutions vénitiennes ; l'échappée du photographe hors de la ville renforce le mythe d'une ville exsangue, de laquelle les forces vives partent une à une, laissant progressivement place à un désert culturel.

Le départ du photographe, avant d'être par lui pensé comme un signe de protestation face aux autorités (in)compétentes qui auraient dû savoir prendre en charge le destin de son archive, est d'abord une réaction directement liée à la conjoncture économique : ayant perdu ses principales sources de travail, après les mises en cause qui l'ont confronté à ses anciens employeurs (le Gran Teatro La Fenice, le Consorzio Venezia Nuova), et après la fermeture de l'agence Grazia Neri, il se voit contraint de trouver un lieu de repli. Il décide donc de retourner en France, où il avait fait l'acquisition, une quinzaine d'années auparavant, d'une maison à

Arles. Ironie de l'histoire, ou parallèle étonnant : comme nombre d'autres Vénitiens, il se retrouve à mettre en location l'appartement (hérité de ses parents) qu'il possède encore dans le centre historique de Venise, pour subvenir à ses besoins. Le tourisme, l'exploitation à outrance de la ville, orchestrée par certains comme source secondaire et facile de revenus, que le photographe cherche à fuir, est aussi ce qui lui permet de se maintenir à distance de sa ville d'origine. Son élection à l'Ateneo Veneto, en 2012, ne réussit pas à l'y retenir. Premier photographe élu au sein de cette assemblée fondée sous Napoléon, il fera aussi partie de ses membres résidant à l'étranger.

a. L'archive sans lieu

L'Archivio Graziano Arici devient un « monument absenté[604] », une fois acté le départ du photographe de Venise. Sa réputation croît à mesure que sa distance se creuse, et que le caractère irréversible de son inaccessibilité semble s'affirmer. Le départ du photographe est relayé par la presse, par lui sollicitée pour faire la publicité de cette migration inattendue. L'on assiste alors à un cas étonnant de surexposition d'une archive qui, encore méconnue, voit son absence déjà déplorée. L'échappée hors de Venise donne un motif repris en chœur par nombre de journalistes : les articles et les entretiens publiés avant, pendant et après le déménagement du photographe sont un exercice de communication efficace (mais trop tard venue !), permettant d'alerter le public sur le sort des archives photographiques, sur l'expatriation forcée des artistes et du patrimoine national. Le départ du photographe, en somme, est un adieu médiatisé, et médiatique, lancé à sa ville, non moins qu'un manifeste tardif en faveur de la revalorisation du travail des photographes.

L'archive semble dès lors remisée dans des limbes ; son lieu n'est pas connu, suspendu entre la France et l'Italie ; réputée avoir été transférée en France, elle reste pourtant en totalité à Venise, partagée entre le caveau d'une banque et une pièce de l'ancien domicile du photographe. Le patrimoine ne s'est jamais retiré que symboliquement, durant cinq années : l'énigme de l'archive émigrée en vient à ressembler à celle de *La Lettre volée* : par un simple jeu de surexposition (médiatique), le « trésor photographique » paraissait avoir été subtilisé, alors qu'il était resté dans la ville, au même emplacement ; seul le photographe était réellement parti. En 2010 déjà, Graziano Arici prévient, dans un entretien accordé au *Corriere della sera,*

[604] Pour reprendre ici une expression employée par Raphaëlle Bertho lors d'une conférence sur la mission photographique de la DATAR, donnée à l'École nationale supérieure de la photographie, à Arles, en février 2017.

que son archive rejoindra la France, et plus particulièrement Arles, où un campus est en train d'être projeté. La journaliste qui l'interroge, avant de lui confier la parole, note que :

> Le coup est porté en direction des institutions vénitiennes, qui jusqu'à présent n'ont pas démontré un particulier intérêt pour l'archive Arici : « Et aussi les deux portraits de Truman Capote – ajoute le photographe – finiront dans mon archive. Mais je suis lassé de la proposer à Venise. Frank Gehry a présenté à la dernière biennale d'architecture un projet concernant Arles, en France, une sorte d'"arche" pour l'art, les archives, les œuvres. J'ai une maison à Arles, ça signifie que je porterai tout là-bas. Y compris mon archive sur la Commune de Paris, qui est la plus importante d'Italie. Ainsi Venise perdra pour toujours les clichés de Truman Capote nonchalamment allongé sur un canapé. Et bien, bien d'autres choses encore[605]. »

Le ton et les propos du photographe, amers, se font volontiers menaçants, à l'occasion de l'évocation de ce que contient son archive : elle ne retournera pas à ceux qui l'ont négligée ; ce qui n'a pas été reconnu à temps, et le reste, s'en ira définitivement hors de l'Italie. Monica Cillario, journaliste indépendante, quant à elle, suit les étapes de la chronique de ce départ annoncé, sur son blog consacré à l'actualité photographique, interrogeant le photographe à l'occasion des visites qu'elle lui rend dans son nouveau domicile permanent, à Arles[606].

[605] Sara D'Ascenzo, « Venezia, l'avventurosa scoperta delle immagini mai pubblicate scattate dal fondatore della Magnum. Il fotografo : porterò il mio archivio in Francia », *Il Corriere della sera*, 1er décembre 2010. En ligne : <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2010/1-dicembre-2010/-arici-ecco-truman-capote-segreto-l-ho-trovato-un-mercatino-parigi-1804284833378.shtml> (consulté le 13 mars 2015). « L'affondo è alle istituzioni veneziane che finora non hanno mai dimostrato particolare interesse per l'archivio Arici : " Anche le due foto di Capote – dice il fotografo – finiranno nel mio archivio. Ma sono stufo di proporlo a Venezia. Frank Gehry ha presentato all'ultima Biennale d'Architettura questo progetto che riguarda Arles, in Francia, una sorta di "arca" per l'arte, gli archivi, le opere. Io ho casa ad Arles, vorrà dire che porterò tutto lì. Compreso il mio archivio sulla Comune di Parigi : il più importante d'Italia. Così Venezia perderà per sempre gli scatti di Capote mollemente adagiato sul divano. E molto, molto altro". »

[606] Voir sur le blog de Monica Cillario, l'*Osservatorio digitale*, les deux articles : « Graziano Arici, una bouillabaisse di immagini », 2010, « Arles senza i Rencontres », février 2016. En ligne : <http://www.osservatoriodigitale.it/osservatrice-romana/1065-arles-senza-i-rencontres> (consulté le 2 novembre 2015), et aussi « Graziano Arici e la sua fuga da Venezia », mars 2016. En ligne : <http://www.osservatoriodigitale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1073:graziano-arici-e-la-sua-fuga-da-venezia&catid=33:osservatrice&Itemid=23> (consulté le 2 avril 2016).

Cultura & Tempo libero

Murer, l'arte e i dolori della Resistenza

Il caso Ad Arles centinaia di migliaia di immagini, testimonianze della vita culturale dell'ultimo secolo. «Avrei reso tutto fruibile»

L'archivio Arici in Francia «Venezia non l'ha voluto»

Sfumati gli accordi fra il fotografo e le istituzioni cittadine

Il caso La decisione del fotografo di trasferirsi

Cultura & Tempo libero

Archivio Arici in Francia «Deve restare a Venezia»

L'appello del Comune. Bettin: grave perdita per la città

La replica

Ho mandato tre email all'assessore alle attività culturali: nessuna risposta. Se questo non si chiama disinteresse...

Graziano Arici nella sua casa veneziana

- Coupures de presse : Macri Puricelli, « L'archivio Arici in Francia : "Venezia non l'ha voluto" », *Il Corriere del Veneto,* 16 janvier 2013 ; Alice D'Este, « Archivio Arici in Francia : "Deve restare a Venezia" », *Il Corriere del Veneto*, 17 janvier 2013.

En janvier 2013, après le départ du photographe pour la France, l'actualité concernant son archive se précipite : de nombreux articles paraissent, se faisant l'écho de cette perte pour le patrimoine du pays ; devenue une cause régionale, voire nationale, cette annonce est aussi pour les éditorialistes et quelques écrivains l'occasion de dresser un état des lieux de la santé culturelle de l'Italie. Le *Corriere del Veneto* lance une dernière alarme, le 16 janvier 2013, avec un article titré : « L'archive Graziano Arici en France : "Venise ne l'a pas voulue[607]" ». Le lendemain, 17 janvier, paraît un article, toujours dans le *Corriere del Veneto,* proclamant avec défi que : « L'archive doit rester à Venise »[608] ; Gianfranco Bettin, sociologue et assesseur à la mairie de Venise, y fait valoir la qualité de l'archive, qui est en train d'échapper au patrimoine de la ville. Un entrefilet, paru dans le *Gazzettino*, espère encore : « L'archive Graziano Arici en France, un essai de médiation[609] ».

[607] « L'archivio Arici in Francia : "Venezia non l'ha voluto" », *Il Corriere del Veneto,* 16 janvier 2013. En ligne sur<http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2013/16-gennaio-2013/archivio-arici-francia-venezia-non-l-ha-voluto-2113567605290.shtml> (consulté le 4 janvier 2015).

[608] « Archivio Arici in Francia : "Deve restare a Venezia" », *Il Corriere del Veneto*, 17 janvier 2013. En ligne : <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2013/17-gennaio-2013/archivio-arici-francia-deve-restare-venezia-2113587484557.shtml> (consulté le 4 janvier 2015).

[609] « Archivio Arici in Francia, si tenta la mediazione », *Il Gazzettino,* 17 janvier 2013, p. XXXIII.

IL GAZZETTINO
Giovedì 17 gennaio 2013

XXXIII

FOTOGRAFIA

Archivio Arici in Francia, si tenta la mediazione

VENEZIA - La decisione è stata presa, sicuramente, con un po' di rammarico. Ma forse, al di là dell'annuncio di voler trasferire tutto il suo storico archivio che risale al 1853 e arriva fino ai giorni nostri nella città francese di Arles, Graziano Arici (foto), storico fotografo e documentarista veneziano, potrebbe riservare anche delle sorprese. Arici, che in più occasioni aveva sollecitato il Comune e la Fondazione Musei Civici ad accogliere il proprio patrimonio fotografico, aveva lanciato la sfida sottolineando la decisione di trasferire il suo patrimonio fatto di 850 mila fotogrammi in Francia. «Lì - ha sottolineato - sarà pienamente valorizzato. Cosa che a Venezia non è stato fatto. Nonostante la mia volontà nessuno ha preso a cuore questa mia richiesta». Subito però è scattata una reazione. Ad intervenire è stata l'assessore alle Attività culturali, Tiziana Agostini, che ha annunciato di voler tentare una mediazione anche con l'intervento dei Musei Civici: «Proviamo a vedere se c'è una soluzione dietro l'angolo». E sulla vicenda è intervenuto anche l'assessore all'Ambiente, Gianfranco Bettin: «Sarebbe triste che l'Archivio Arici - dice - lasciasse la città. Si tratta di un "deposito" straordinario di immagini che costituisce un patrimonio straordinario e inestimabile. Facciamo ogni sforzo possibile per garantire che questo patrimonio resti ad arricchire Venezia».

© riproduzione riservata

Corriere del Veneto **Venerdì 18 Gennaio 2013**

Il commento

Il caso Arici e la Cultura sotto i Tacchi

di ROBERTO FERRUCCI

Fate uno sforzo. Provate a ricordare un politico di qualunque schieramento che, in campagna elettorale, abbia messo fra i punti cruciali del suo programma, la cultura. Fine dello sforzo. Troppo facile: nessuno.

A PAGINA 3

Il No all'Archivio Arici In un Paese senza Cultura

di ROBERTO FERRUCCI

E ora fate uno sforzo. Uno sforzo da poco, ahimè. Roba di qualche secondo. Provate a ricordare un politico di qualunque schieramento che, in campagna elettorale, abbia messo fra i punti cruciali del suo programma, la cultura. Fine dello sforzo. Troppo facile: nessuno. Non una voce che si sia alzata - e non solo in questa campagna elettorale - per ripartire da dove bisognerebbe. Da dove stanno ripartendo gli altri Paesi, Germania e Francia in testa. Se avete avuto fortuna, avrete al massimo sentito qualcuno fare cenno ai «beni culturali», non alla cultura. Cioè le nostre ricchezze artistiche viste solo ed esclusivamente come elementi per fare pronta cassa. E venderne qualcuna, magari.

E quasi suicida, ormai, parlare di cultura, in questo Paese. Ve lo ricordate, vero, quel ministro che con voce irridente, ci ha detto «provate voi a mangiare pane e Dante». Sì, il disastro ormai è compiuto e chissà quanti fra di voi, lettori di questo commento, trova ridicolo che ci sia ancora qualcuno, nell'epoca in cui ci troviamo, che sia davvero così sciocco da credere nella cultura come investimento per il futuro. E allora perché mai chiedere al fotografo veneziano Graziano Arici di desistere dal trasferire il suo preziosissimo archivio fotografico in Francia? Perché mai dovrebbe? E poi non è nemmeno l'unico. Anche l'archivio del più europeo fra i nostri scrittori, uno dei più importanti, Antonio Tabucchi, sta per essere portato in Francia, così come quello di Corso Salani, regista scomparso troppo giovane, quasi del tutto ignorato in Italia e il cui archivio è già finito alla cineteca di Ginevra. Non solo cervelli in fuga, quindi, ma anche patrimoni inestimabili che non ritorneranno mai più. La sicurezza è che altrove sapranno custodire e diffondere queste ricchezze italiane nel migliore dei modi. Molto meglio di quanto avremmo fatto noi, che le strutture che altrove ospiteranno quelle opere, qui le stiamo smantellando, le stiamo lasciando cadere a pezzi.

Altrove non hanno mai pensato di mettere la cultura sotto i tacchi, sotto la demagogia del farsi da sé, dove impresa è solo sinonimo di fare soldi seduta stante e allora a cosa volete possano servire delle vecchie foto di Hemingway o di Picasso? Venezia - e l'Italia - si è dunque lasciata sfuggire un patrimonio fotografico di cui nemmeno era a conoscenza. L'archivio di Arici - ad esempio - sarebbe stato di un'importanza fatale per l'università veneziana. C'è tutto fra quelle centinaia di migliaia di foto: storia, architettura, arte, cinema, letteratura, teatro, ambiente. Materiale cui usufruire in mille maniere, ma si sa come sono ridotte le università italiane, i cui pochi danari sono investiti spesso - non sempre per fortuna - nella spettacolarizzazione di eventi utili poi come vetrina pubblicitaria. E allora tocca dirlo: Arici fa bene a portare il suo archivio nella capitale della fotografia europea qual è Arles. Perché la cultura non abita più qui. E da tempo, ormai.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

LA STAMPA

CAFFE GINETTA

Società 19

«È una perdita importante e non sarà l'unica chiusura»

3 domande a Roberta Valtorta curatrice

il caso

Così l'archivio del costume ha trovato casa in Francia

Arici porta le sue 850 mila foto ad Arles: "Venezia non le ha volute"

Lotta al cancro Tornano le arance della Salute

Graziano Arici, 63 anni,

Un giovane Javier Bardem fotografato nel 2000

o Coupures de presse : Roberto Ferrucci, « Il No all'Archivio Graziano Arici in un paese senza cultura », *Il Corriere del Veneto,* 18 janvier 2013, p. 3 ; Anna Martellato, « Così l'archivio del costume ha trovato casa in Francia », *La Stampa,* 24 janvier 2013, p. 19.

Le 18 janvier, Roberto Ferrucci, écrivain engagé dans de nombreuses causes (et notamment pour la préservation de Venise et sa lagune), et ami de Graziano Arici, lance dans le *Corriere del Veneto* un réquisitoire sans appel contre l'Italie : « Le non à l'archive Arici dans un pays sans culture[610] ». *La Stampa* du 24 janvier 2013 titre, enfin, résignée : « Et c'est ainsi que l'archive historique a trouvé asile en France[611] ».

[610] Roberto Ferrucci, « Il No all'Archivio Graziano Arici in un paese senza cultura », *Il Corriere del Veneto,* 18 janvier 2013, p. 3. Voir, notamment, *Venezia è laguna*, Milan, Feltrinelli, 2015.
[611] Anna Martellato, « Così l'archivio del costume ha trovato casa in Francia », *La Stampa,* 24 janvier 2013, p. 19.

Cultura & Tempo libero

Arte e suoni a Ca' dei Ricchi

e un dialogo diretto fra le stanze medievali del palazzo e il fiume che attraversa la città. Sul fondo del Sile infatti sono stati posizionati dei microfoni che trasferiscono dati e rumori a un computer attraverso un software, e da lì trasformati in suono. Nel salone nobile di Ca' dei Ricchi sono state installate delle sfere colme d'acqua che contengono le uscite di quei microfoni, e quin-

Installazione «Echi liquidi» dell'artista napoletano Roberto Pugliese

so in gestione gli spazi culturali dello splendido edificio recentemente restaurato dopo anni di chiusura. Il secondo appuntamento sarà il 6 febbraio con la proiezione del documentario Ai Weiwei, Never sorry. Ci saranno poi presentazioni di libri, incontri con galleristi e collezionisti, sulla storia della musica rock e classica, rappresentazioni teatrali e un cineforum. (S.Ma.)

L'intervento Dopo il trasferimento da Venezia ad Arles del patrimonio di immagini. Cultura e cronaca: un secolo e mezzo di storia

di GRAZIANO ARICI

Graziano Arici nei giorni scorsi ha annunciato di aver trasferito da Venezia ad Arles, in Francia, il proprio archivio fotografico. Arici voleva che l'archivio rimanesse in laguna e accusa le istituzioni veneziane di indifferenza.

Fotografi al Lido nel 1966 (Archivio Arici). A destra, Arici con Emilio Vedova nel 1982

Il materiale non mi è piovuto sulla testa ma lo ho raccolto a spese mie

Le fotografie, i soldi, i silenzi Arici: la verità sul mio archivio

«Non ho chiesto milioni, ma cifre ragionevoli»

Con difficoltà, ritorno sulla questione del mio archivio fotografico. Lo faccio, perché nella piccola, pettegola Venezia girano le voci più disparate su questa vicenda che invece trovo esemplare e simbolica su come viene gestita la questione culturale e la conservazione della storia nel nostro Paese. Sentirei la necessità di allargare il dibattito su tutto il problema della memoria e della fine che stanno facendo gran parte degli archivi fotografici. Chiediamoci: se questo avviene per questo mio progetto culturale, che da anni sto costruendo e che è il mio archivio, e che ha tutte le caratteristiche per apparire un archivio «nobile», un archivio sulla cultura, che cosa avverrà per gli archivi, importantissimi, di decine o centinaia di fotografi che contengono la documentazione della trasformazione sociale, urbana, antropologica delle nostre città, del nostro Paese? Tutte queste documentazioni andranno perdute nel tempo, come lacrime nella pioggia...? Ma ora, qui, sicuramente non posso rubare altro spazio. Cominciamo da principio:

1) Nel 2007 la Direzione dei Musei Civici mi offrì uno spazio, di 30-40 mq per depositare il mio Archivio e renderlo fruibile. Una proposta a costo zero, visto che non chiedevo nulla, se non uno spazio, visto che tutto il mio archivio era già schedato e organizzato in file e immediatamente fruibile. Bene, dopo una ricerca durata quasi 4 anni (e non voglio, per carità di patria, aggiungere altri particolari), lo spazio non si trova e io, intanto, ho perduto tempo e voglia di avere a che fare con questo Comune e le sue diramazioni. Mi rendo conto anche che non c'è solo un problema di dove custodire il mio archivio ma che le cose date a titolo gratuito perdono di interesse.

2) Nel maggio del 2010 la Fondazione di Venezia, dopo aver acquisito l'Archivio Zannier, si dichiara interessata al mio archivio e mi chiede di fare una proposta economica. Io quantifico la proposta in un milione di euro pagabile in dieci rate annuali. E' lampante che la dilazione del pagamento rendeva il costo dell'operazione molto meno onerosa, ma visto che dopo grandi manifestazioni di attenzione, la Fondazione scompare, rinnovo, dopo qualche mese, la proposta articolandola in questi termini: la Fondazione mi avrebbe corrisposto un vitalizio di 2.500 euro mensili, avrebbero trovato loro la forma e il modo. Questa proposta economica è quindi ben diversa dai «diversi milioni di euro» di cui parlava Fabio Achilli, nella sua battuta sul *Corriere del Veneto* del 17 di questo mese. Ma aggiungo che è, secondo il mio giudizio, grave che una Fondazione che da pochi mesi ha aperto un Centro Internazionale della Fotografia e abbia come progetto il Museo della Città, l'M9, dichiari «Che valore hanno questi negativi? Lo hanno nel momento in cui li vendo, cosa che non possiamo fare noi come Fondazione», dimostrando così un interesse quasi nullo per la documentazione e la memoria. Comunque anche in questo caso, dopo incontri entusiastici e ample assicurazioni che al più presto si sarebbe arrivati alla firma dell'accordo, la Fondazione scompare. Non mi viene fatta neanche una telefonata.

3) Successivamente, sempre su queste mie proposte economiche, si tenta di costruire un'ipotesi, per la conservazione dell'archivio a Venezia, prima con Michele Gottardi per l'Ateneo Veneto e poi con Giovanni Alliata, per conto della Giorgio Cini. Ma anche in questo caso non si arriva a nulla.

4) Infine, da luglio scorso, ho chiesto un incontro definitivo, sollecitato da tre mail con l'Assessora alla Cultura Tiziana Agostini, per chiarirle che la situazione era giunta ad un punto di arrivo. Purtroppo, queste mail, non hanno mai avuto risposta.

5) Ma al di là delle questioni economiche, pur importanti, la cosa che mi preme sottolineare è che nessun responsabile culturale, né a livello comunale, né a livello di istituzione privata, né qualche loro subalterno, né critici o storici della fotografia italiani è mai venuto a vedere e capire cosa costituiva il mio archivio. Per fare un esempio della maniera in cui la parte dirigente di una certa cultura guarda, o meglio non guarda al mio archivio, segnalo che ne fu eseguita una stima, da un personaggio piuttosto influente nel settore, ma che questo signore mai è venuto a vedere una sola foto del mio archivio. Quindi, tutti ne parlano senza sapere di cosa parlano e si basano su qualche mostra, molto parziale, o su voci. Non capisco, a questo punto, di cosa si dolgano se il mio archivio va all'estero. Invece, grande è il numero delle personalità straniere che sono venute a casa mia e si sono rese conto dell'entità della cosa.

Infine qualche numero. Il mio archivio sostanzialmente si può dividere in quattro parti: una parte, la più grande, costituita da fotografie scattate da me, in 34 anni di lavoro di documentazione dei grandi fatti culturali, una seconda costituita da archivi o parti di archivio di negativi importanti, da me acquistati, dal 1946 al 1980, la terza consiste in circa 1.800 stampe al sale o all'albumina di soggetto veneziano (secondo Zannier è la raccolta con il maggior numero di inediti che abbia visto), la quarta parte riguarda la Comune di Parigi ed è, probabilmente, la più grande raccolta di fotografie, documenti, manoscritti, oggetti ec.ecc. nel nostro Paese. Insomma il tutto è costituito da 850.000 immagini nei più vari supporti, una parte delle immagini, circa 450.000, sono state scansionate e schedate e sono immediatamente fruibili per la ricerca.

Naturalmente tutto questo materiale non mi è piovuto in testa, non sono ricco, è stato raccolto con difficoltà e pagato, caro, di tasca mia. Come di tasca mia ho pagato, regolarmente, le persone che per 15 anni hanno schedato e scansionato tutto. Per questo non mi trovo certamente nelle condizioni economiche e «spirituali» di fare del mecenatismo soprattutto verso chi scopre, dopo che ce l'ha avuto sotto gli occhi per anni, che questo archivio è già volato via. Adesso, dopo che i buoi sono scappati, per ora, in Francia e che il *Corriere del Veneto* ha sollevato il polverone, alcuni, molto pochi, si sono fatti avanti. Vedremo la concretezza delle proposte, ma siamo fuori dai tempi supplementari. E comunque, il mio archivio rimane integro, anche se all'estero. Fino ad ora.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

- Coupure de presse : Graziano Arici, « Le fotografie, i soldi, i silenzi... », *Il Corriere del Veneto,* 26 janvier 2013.

Graziano Arici prend lui-même la plume dans un article (dans le *Corriere del Veneto* du 26 janvier 2013) en se décidant à expliquer les raisons de son départ. L'article, un petit « J'accuse » envoyé, à bon entendeur, par le photographe, aux autorités silencieuses, est destiné autant à signaler sa rupture avec la ville qu'à raviver la polémique (qu'il contribue, de fait, notablement à alimenter) de son départ. Le titre, un rien racoleur, choisi par le journal, donne d'entrée le ton : « Les photographies, l'argent, les silences. Arici : la vérité sur mon archive[612] ». Après avoir rétabli la chronologie des faits, reprenant point par point les projets, inaboutis, d'accueil de son archive, Graziano Arici dissipe aussi les rumeurs courant sur le prix qu'il en aurait réclamé ; enfin, il réaffirme la nécessité où il est de partir, quitte à ce qu'il revienne peut-

[612] Graziano Arici, « Le fotografie, i soldi, i silenzi... », *Il Corriere del Veneto,* 26 janvier 2013.

être ultérieurement sur sa décision (et l'archive, dans sa ville !), en attendant de voir ce que l'annonce de son départ saura provoquer. Arici termine sur ces mots : « Nous verrons la solidité des propositions, mais on a dépassé les temps additionnels. En tout cas, mon archive reste entière, même si elle est à l'étranger. Du moins, jusqu'à présent[613]. »

b. Dislocations ?

On voit comment la bataille médiatique, brève, mais intense, que livre Graziano Arici, avec l'appui de journalistes ralliés à sa cause, contre les institutions qui se sont désintéressées du sort de son archive, transforme en coup de théâtre son transfert en France. Le départ pour l'étranger, plus qu'un signe de résignation, un pis-aller, ou une issue de secours pour le photographe, devient, par choix mûrement réfléchi, un défi lancé à l'adversité. La médiatisation du projet – par laquelle le projet est affirmé comme un acte fort, une rébellion contre l'inaction patente des institutions vénitiennes – lui permet de le représenter en même temps qu'il se réalise, ou de l'accomplir en même temps qu'il déclare se réaliser. Dans cette action proche du performatif, ou même de la performance, le projet de départ devient, soudainement, un événement de toute première importance. La chronique de l'envol de l'archive vers l'étranger forme un second récit fondateur pour l'archive, récit dans lequel le photographe, s'il n'accède pas au statut d'anti-héros, ni, évidemment, de « réprouvé de la société[614] », bénéficie tout de même d'un petit succès (de scandale provoqué), qui fait de lui le plus célèbre « méconnu » des photographes italiens. S'ajoute à cette réputation grandissante une autre forme de paradoxe : son archive devient cause régionale, puis nationale, symbole d'un patrimoine en fuite, sans seulement avoir été réellement étudiée, ni fréquentée, par des spécialistes ou des chercheurs.

Les articles, les entretiens, note Gilles Deleuze, fonctionnent souvent, pour leur auteur, comme des « lignes d'actualisation[615] », qui lui permettent de marquer des pauses dans son travail ou son œuvre, d'ouvrir des plages de réflexion et former des promontoires d'où observer le chemin parcouru ; « les entretiens sont des diagnostics[616] », relève encore le philosophe.

---

[613] *Ibid.* : « Vedremo la concretezza delle proposte, ma siamo fuori dei tempi supplementari. E communque, il mio archivio rimane integro, anche se all'estero. Fino ad ora. »

[614] On peut toutefois relever l'absence de toute mention de l'existence (certes temporairement placée « hors » des frontières nationales) de l'Archivio Graziano Arici dans l'ouvrage *Atlante degli archivi fotografici e audiovisi italiani digitalizzati,* paru en 2015 sous la direction de Giuliano Sergio (Venise, Fondazione di Venezia/Marsilio). Ce qui s'apparente, selon le photographe, et d'après l'avis de plusieurs éditeurs, à une forme de *damnatio memoriæ,* n'est-il pas un simple, mais révélateur, oubli ?

[615] Gilles Deleuze, « Foucault, historien du présent », *Magazine littéraire,* n° 257, septembre 1988, p. 25.

[616] *Ibid.*

Cette crise médiatique, certes relativement circonscrite, aura soldé le départ de l'Archivio Graziano Arici hors d'Italie ; à la fois précipitation de la parole, occasion de prise de positions, et salutaire pause délibérative, elle aura aussi permis de prendre la mesure, pour le photographe, de l'intérêt, même tardif, suscité par ses actions et ses travaux – ces observations lui donnant l'occasion d'examiner tout à loisir l'opportunité d'un éventuel retour de son archive dans sa ville d'origine.

Cependant, d'autres solutions restent à envisager, y compris celle d'une dislocation de l'archive. Graziano Arici doit faire face, durant ses premières années de résidence en France, à une conjoncture économique difficile ; arrivé à une époque de « soudure » (où il ne perçoit plus les salaires que lui versaient auparavant ses divers employeurs, et durant laquelle il ne reçoit pas encore sa retraite), il dépend des revenus que lui assure la location de son appartement vénitien. Il envisage, à plusieurs reprises, de pouvoir se séparer d'une partie de son archive – la Commune de Paris, notamment – afin de continuer à préserver un ensemble cohérent, centré autour de Venise, de son histoire et de ses habitants. Il contacte, à plusieurs reprises, des institutions françaises (Maison européenne de la photographie, musée Carnavalet, musée d'Orsay, département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, les Rencontres internationales de la photographie, à Arles, etc.), qui – du moins pour celles d'entre elles qui lui accordent une réponse – ne se déclarent pas intéressées par la réalisation d'une expertise, ni, moins encore, par la perspective d'un éventuel achat. Les propositions, réitérées, de rencontre ou de collaboration ne trouvent pas non plus d'écho.

La dislocation, « séparation des diverses parties d'un tout[617] » ou « processus au cours duquel un ensemble se disperse, se désagrège », représente à la fois une mise en péril pour l'Archivio Graziano Arici, lequel peut perdre et de son sens, et de sa valeur, à se voir amputer d'une partie de ses divers fonds, et une issue possible pour mieux en sauvegarder d'autres, inédits, qui entrent dans sa composition. Ainsi, ce qui était déjà problématisé dans la composition de l'archive se voit confirmer par la menace de sa décomposition ; ce que l'encyclopédiste a rassemblé, l'archiviste peut le trier à nouveau, le photographe peut ensuite venir le réagencer : défaire l' « œuvre » faite, pour la faire véritablement advenir ?... La possible désolidarisation du fonds de la Commune de Paris, ainsi, n'est au regard de l'archive qu'une moindre perte, dans la mesure où il n'entre pas véritablement en rapport (si ce n'est de contiguïté, d'affinité) avec l'ensemble des photographies choisies ou réalisées par le photographe. Collectionné pièce après pièce, ce fonds peut être de nouveau revendu, voire

[617] Extraits de la définition proposée par le *Trésor informatisé de la Langue française* pour cette citation et la suivante (consulté le 12 mars 2018).

dispersé, ou cédé, donné[618], sans que l'ensemble de la « machinerie organique » de l'archive ait à en pâtir. Le photographe fait alors l'épreuve de la réversibilité de la thésaurisation qui lui a fait constituer des ensembles d'images, lesquels peuvent représenter, le cas échéant, des réserves de capital, dépensées, détachées, pour pouvoir maintenir l'intégrité du reste. Une éventuelle, et partielle, désagrégation peut se faire, au bénéfice de l'essentiel qui est à retrouver, à dégager du reste. Comme le relève Ignaz Cassar :

> Aucune archive ne pourrait fonctionner dans la fermeture totale. Des murs incassables peuvent bien l'entourer, mais ils ne peuvent pas complètement l'enclore, si elle veut rester utile. L'archive veut préserver. Pourtant, en même temps, elle doit faire sens. Nous avons besoin d'elle pour trouver du sens, et avons donc besoin d'y accéder. Travaillant contre elle-même, elle est fondée sur une contradiction. Des murs épais (faits de pierre, de mots ou de données) peuvent bien assurer la conservation des choses qu'elle contient, mais cela peut également l'écarter de la chaîne signifiante. Si la pulsion d'archive doit travailler de manière centrifuge autour de son propre *nomos,* alors elle doit aussi compter avec la possibilité de finir dans l'œil non signifiant de la tempête de ses propres accumulations archivistiques[619].

Toute mesure gardée, le photographe, confronté à cette situation délicate, est mis dans l'obligation de réaliser un choix, et peut ainsi faire le tri, le départ entre ce qui constitue, de façon organique, son archive et ce qu'il peut considérer comme des pièces annexes, dispensables (la question se pose alors de séparer l'archive des enclaves qu'elle contient, ses « collections ») ; c'est bien à lui qu'incombe, en premier lieu, la tâche de préserver l'intégrité de ce qui deviendra le fonds Graziano Arici, pour en assurer la valeur et l'intérêt futurs. Comme le remarque Benoît Goetz, la dislocation est constitutive du lieu, de sa définition – l'archive n'est-elle pas elle-même prise en permanence dans un faux mouvement, entre sélection des documents, séparation du contexte, et illusion d'immobilité : « La dislocation ne cesse d'avoir lieu. C'est pourquoi il n'y a pas de lieu sans dislocation. La dislocation n'est pas d'abord ce qui détruit, déconstruit ou ravage le lieu. Elle est d'abord la condition de toute localisation, à savoir le partage des lieux[620]. »

---

[618] Graziano Arici, au début de l'année 2018, envisage une donation du « Fonds Commune » au musée Réattu, à Arles.

[619] Ignaz Cassar, « The Image in, or of, Sublation », *Philosophy of Photography* vol. 1, n° 2, décembre 2010, p. 208 : « No archive could work in total closure. Unbreakable walls may well surround it but they cannot fully close it if is to remain of some use. The archive wants to preserve. Yet, at the same time, it needs to signify. We need it to signify, and thus need access to it. Working against itself, it is founded upon a contradiction. Thick walls (built in stone, words or encrypted data) may well guarantee the preservation of the things it archives, but this may equally force it out of the signifying chain. If the drive of the archive is to centrifugally work around its own nomos, then it also has to reckon with the possibility of ending up in the nonsignifying eye of the proper storm of its archival accumulations. »

[620] Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie* [2001], Paris, Verdier, 2018, p. 41.

c. La Fondazione Querini Stampalia

Un changement inopiné survient dans les rapports du photographe à la ville de Venise, en novembre 2016 : Graziano Arici rencontre Federico Acerboni, responsable de la section « Administration et patrimoine » de la fondation Querini Stampalia, lequel, dans une heureuse intuition, lui demande d'envisager la possibilité d'un rapatriement de son archive au sein de leur institution. La fondation Querini Stampalia, créée à la fin du XIXe siècle[621], est à la fois un musée, rassemblant un important ensemble de peintures du XVIIIe siècle sur les fêtes vénitiennes, une bibliothèque, un conservatoire (et un dépôt d'archives : Joseph Kosuth, notamment, y a déposé les siennes), et un espace d'exposition d'art contemporain. La discussion informelle se prolonge par une rencontre du photographe avec la directrice de la fondation, Marigusta Lazzari, et son président, Marino Cortese. Une entente se crée rapidement, et un accord est signé entre les deux parties, en septembre 2017. Graziano Arici décide, finalement, de faire don de son archive[622] à la fondation, qui est désormais l'unique propriétaire du *signore ogetto,* conservé en dépôt dans les locaux de la fondation. L'accord stipule cependant que le photographe garde, de son vivant, la jouissance de l'entièreté de son archive : il conserve les droits d'utilisation et d'exploitation de celle-ci, et peut réaliser des expositions, vendre des tirages ; la fondation, quant à elle, s'engage à préserver, conserver et valoriser le fonds nouvellement entré dans ses collections. À terme, c'est une grande partie du fonds d'atelier de Graziano Arici qui est destinée à rejoindre la fondation Querini Stampalia : bibliothèque, matériel, travaux en cours, tirages, essais, objets divers... Comme le relève Philippe Arbaïzar, même les documents intimes peuvent faire, dans ce cas, l'objet d'une collecte, et être inclus dans un travail de préservation et d'étude, dans la mesure où l'archive d'un auteur mêle des objets divers, en étant « un instrument d'expression et de vie[623] », plus

[621] En 1869, suite au legs du comte Giovanni (1799-1869) à la ville de Venise, dans le but de créer une fondation « apte à promouvoir le culte des bonnes études et des disciplines utiles ». Réunissant plusieurs palais, la fondation a été restaurée par l'architecte vénitien Carlo Scarpa dans les années 1950, puis, au début du XXIe siècle, par l'architecte suisse Mario Botta. Voir le site Internet <http://www.querinistampalia.org >(consulté le 14 novembre 2017), ainsi que *Musée Querini Stampalia*, Babet Trevisan dir., Venise, Fondazione Querini Stampalia/Regione del Veneto, 2012.

[622] Exception faite du fonds sur la Commune de Paris, qui reste la propriété de Graziano Arici.

[623] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 51-54 et p. 60. Il ajoute que « les images de collègues, cadeaux, échanges... » sont « autant de témoignages capitaux pour mesurer l'aura de l'artiste, sinon son influence » (p. 52). Sur cette question, voir également Bertrand Müller qui se demande où commence et où finit l'archive : existe-t-il une chose qu'elle puisse ne pas finir par comprendre ? Tracer ses frontières revient à délimiter, aussi, en creux, celles de l'œuvre elle-même. Il souligne ainsi « la difficulté qu'il y a à saisir la notion d'archives personnelles d'un chercheur qui se composent de documents de toute nature, manuscrits, iconographies, cartographies ou imprimés. S'il est aisé de distinguer les imprimés qui relèvent de la bibliothèque, dans quelle catégorie faut-il classer les tirés-à-part, la "littérature grise" ? Peut-on aisément séparer les "manuscrits" qui ont abouti à des livres ou des articles ? Que faire de la documentation constituée

encore qu'une « raison sociale » : un « tout organique », où chaque articulation doit être prise en compte, et dans lequel tout est susceptible de faire sens[624] : c'est le *Strukturprinzip*[625], le principe du respect de l'ordre originel, qui prévaut.

- Une partie du fonds Graziano Arici conservé à la Fondazione Querini Stampalia, Venise, novembre 2017.

La nouvelle de la donation est rendue publique le 13 septembre 2017, lors d'une conférence de presse tenue à la fondation, à laquelle participent, entre autres, les historiens de la photographie Sara Filippin et Italo Zannier. Cette destination finalement trouvée pour l'Archivio Graziano Arici permet à son ancien propriétaire de clore (symboliquement) une partie de son activité, laissant définitivement de côté le « travail alimentaire » ; en restant, en quelque sorte, l'usufruitier de son archive[626], il a la liberté d'en disposer, et se voit surtout décharger de la responsabilité de devoir la conserver lui-même : ce dénouement imprévu lui laisse la liberté de se consacrer à ses travaux personnels. De plus, l'Archivio Graziano Arici trouve, par cette donation, l'aboutissement logique vers quoi il semblait tendre, dès sa

par la personne elle-même, les fichiers bibliographiques, les collections de cartes, les dossiers organisés ? Peut-on isoler la correspondance privée de la correspondance professionnelle ? Les documents familiaux qui concernent précisément d'autres personnes sont-ils des documents personnels ? » Voir « À la recherche des archives de la recherche. Problèmes de sens et enjeux scientifiques », *Genèses,* n° 63, 2006, p. 12.

[624] Le principe de base de la conservation est le respect des fonds, « qui interdit de classer les documents selon une grille établie par l'archiviste même, quelle qu'elle soit, et oblige à garder ensemble les documents de même provenance ou à les réunir, s'ils ont été dispersés, de façon à préserver l'intégrité du fonds dont ils font partie ». Voir Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 209.

[625] Voir à ce sujet les travaux d'Elio Lodolini, notamment *Archivistica. Principi e problemi,* Milan, Franco Angeli Editore, 1985.

[626] Patrice Marcilloux cite ce mot forgé par Jacques Derrida, « exappropriation », en l'expliquant ainsi : « une séparation comme moyen indispensable de la survivance, par le dépôt dans un service d'archives par exemple ». Voir *Les Ego-archives : traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 38. Voir également Jacques Derrida, *Échographies de la télévision. Entretiens de Jacques Derrida avec Bernard Stiegler*, Paris, Galilée, 1996, p. 123-124 : « [...] la mise en question radicale d'une logique binaire qui opposerait, par exemple, le mouvement d'appropriation et celui d'expropriation. Cette opposition-là aussi est défaite. Ces deux mouvements n'en sont qu'un : ils sont le mouvement de l'"exappropriation", par lequel, par exemple, on se porte vers le sens en tentant de se l'approprier, mais en sachant et en désirant qu'il reste étranger, transcendant, autre, qu'il reste là où il y a de l'altérité ».

formation : une « méta-archive » paraît en effet avoir toujours prévu[627] son dépassement, sa passation, sa succession, son « épanouissement posthume[628] » ; ce passage supplémentaire, réalisé du vivant même du photographe, ne vient que confirmer ce mouvement, et renforcer l'aspect d'incubateur perpétuel qu'est l'archive. Le travail du photographe, bénéficiant d'une reconnaissance supplémentaire, acquiert, de fait, alors même que son archive est encore courante, ouverte, un surcroît de légitimité et de visibilité. Plusieurs temporalités viennent à se croiser, tandis que l'archive est encore active : des travaux universitaires français et italien, qui l'ont choisie pour sujet d'étude, sont en cours de réalisation, tandis qu'elle est examinée par l'équipe de bibliothécaires-documentalistes[629] chargée de sa conservation, à la fondation Querini Stampalia. Comme l'écrit Sophie Cœuré, « en échappant à ceux qui les ont créées, les archives ne demeurent pas pour autant un matériau brut et inerte[630] » : toujours croissante, l'œuvre de l'archive est – sans pour autant échapper à son créateur –, de façon contemporaine et parallèle, continuée par d'autres mains.

[627] C'est ce que note Krzysztof Pomian à propos du « pari sur l'avenir » que représente toute constitution de collection : « Seul un tel pari sur l'avenir nous permet de donner à nos activités quotidiennes un sens qui transcende la satisfaction de nos besoins immédiats et de faire aussi en sorte que notre horizon temporel ne se limite pas à celui de nos vies individuelles ». Voir *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, *op. cit.,* p. 14. Voir aussi Eric Ketelaar relevant l'importance grandissante de la généalogie du document, qui est plus dynamique et effective que la seule histoire du créateur. « (Dé)construire l'archive », art. cité.

[628] Olivier Corpet reprend lui-même cette expression à Raymond Roussel (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963). Voir Olivier Corpet, « L'archive-œuvre », art. cité, p. 43.

[629] Sous la direction de Cristina Celegon. L'équipe des documentalistes a suivi, en prévision de l'accueil de l'Archivio Graziano Arici, et des travaux d'investigation et de valorisation à y mener (inventaire exhaustif, passage en revue des négatifs, nouvelles campagnes de numérisation, etc.), un cours de formation à la fondation Alinari, à Florence. Si la fondation Querini Stampalia a déjà organisé des expositions temporaires de photographies, et possède quelques ensembles de tirages, cette archive est en revanche le premier fonds photographique qui entre en sa possession.

[630] Sophie Cœuré et Vincent Duclert, *Les Archives, op. cit.,* p. 79.

Cultura & Spettacoli

Padova
Mandruzzato recita Haydn con l'Opv

LA DONAZIONE Dopo anni di inutili contatti con istituzioni ed enti veneziani, il patrimonio di oltre un milione di scatti trova casa. L'artista: «Per me è come un figlio, fonte di grandi soddisfazioni e di grandi preoccupazioni»

La mostra
Micheluzzi, magia dell'arte del vetro alla Casa dei Tre Oci

Arici, archivio sterminato alla Fondazione Querini

XXX

IL GAZZETTINO

MEOLO
Esposta in parrocchia la statua della Madonna trovata a inizi Novecento in un campo

FOTOGRAFIA L'artista festeggiato dai suoi colleghi per il gesto a favore della biblioteca che è anche laboratorio del contemporaneo

Il fondo Arici alla Querini
Un milione di scatti vivi

SAN GIOVANNI EVANGELISTA
Festa della croce, arte e fede nel giorno della Scuola Grande

LA FENICE
La sua opera agevolò il rifacimento dei decori

Taccuino Veneziano

Agenda della Terraferma

LA NUOVA GIOVEDÌ 14 SETTEMBRE 2017 | 37

Cultura & SOCIETÀ

FOTOGRAFIA
Per una serie di «vicende poco felici» rischiava di finire in Francia
Ora sarà catalogato e valorizzato

IL PROGETTO
La Rivoluzione russa con Ezio Mauro in tv e in teatro

La storia per immagini
Il patrimonio Arici torna a casa, a Venezia
Alla Querini Stampalia l'archivio del grande fotografo
Un milione 200 mila ritratti e testimonianze di vita

3. RELÈVE ET RÉÉVALUATIONS : LES PRÉSENTS DE L'ARCHIVE

L'archive serait animée d'un mouvement qui porte vers l'avant : une direction vers un futur encore ignoré, fabriqué à mesure, dans le dévoilement qu'autorise le présent. Pierre Parlant note :

> Enregistrer, devancer, sont des actes qui font pencher le monde ; ils autorisent la trace et la restitution ; ils supposent l'annonce et la conservation ; ils scellent ainsi la cohésion risquée du signe et de la durée en un présent passeur ; pensée devient alors le nom d'un pur moment compréhensif. Enregistrer appelle l'archive ; devancer, la prémonition ; les deux ensemble impliquent le souvenir, conjecturent le destin, mettent au jour un temps écarté de lui-même pour la venue d'un sens ordonné à sa seule ouverture. L'enregistrement feint d'adhérer au présent pour inventer par provision ce qui sera réactivé ; l'enregistrement ne vaut qu'à cette condition ; techniquement, il est un présupposé ; poétiquement, un souvenir anticipé. Le fait de devancer suppose pour sa part une ouverture instruite. Tableau de la conscience, si on veut, serait-elle confuse, l'imminence du fini sur un plan infini. Le devancement devient alors le supplétif tonique d'une anamnèse, comprise ici comme désir du semblable, pas du même. Lorsque l'enregistrement convertit l'immédiat en présent différé, le devancement s'empare de l'imminent pour doubler, redoubler le présent[631].

Le passage de Graziano Arici en France, à Arles, lui permet de diversifier notablement sa pratique photographique. Privilégiant le versant constitué par ses travaux personnels (et ce, autant par nécessité que par choix : les commandes qui lui sont faites deviennent beaucoup plus rares, et les reportages, ou la réalisation de portraits, moins sollicités et rémunérateurs que par le passé[632]), le photographe poursuit une recherche faite d'expérimentations, et se consacre à des séries prolongeant des techniques et des sujets qu'il avait abordés en quittant Venise : le travail au téléphone portable, le corps féminin, le nu, la ville et ses habitants, la photographie quotidienne. C'est précisément ce quotidien qu'il redouble, en le prenant comme une matière photographique et une mise en scène, alimentant, avec une scrupuleuse régularité, des sites de partage d'images et les réseaux sociaux ; une ère de visibilité nouvelle s'ouvre, dans laquelle le photographe donne à voir *ex abrupto* ses réalisations à un « public » nombreux. La chronique de ses réalisations en ligne (qui sont de véritables livraisons quotidiennes) ne va pas sans la construction d'un personnage, qui s'affirme au fur et à mesure que va croissant sa popularité sur Internet ; en filigrane, entre utilisation de la partie « professionnelle » de l'archive et *posts* d'images récentes et inédites, apparaît sur écran le récit en images d'un processus de mythologisation personnelle[633], où l'archiviste est concurrencé par le photographe, et les deux

[631] Pierre Parlant, « L'image monitrice », maison cantonale de Bordeaux-Bastide, festival « Poésie espace public », 8 mars 2012. En ligne : <http://generiquejeandaive.fr/limage-monitrice/> (consulté le 14 mars 2017).

[632] Même s'il reste membre de plusieurs agences photographiques : Leemage, en France, Eyewine, au Royaume-Uni, AGE Photostock en Espagne. Il continue, par ailleurs, d'appartenir au bureau de l'agence qu'il a cofondée en Italie avec Marcello Mencarini, Rosebud2.

[633] Voir à ce sujet l'analyse menée par Magali Nachtergael dans un article intitulé « Mythologies individuelles, mythologies numériques ? », *Itinéraires* : « Textualités numériques », 2014-2015. Elle y relève notamment que

ensemble, par l'homme même. L'entreprise d'autopromotion dans laquelle se lance Graziano Arici permet d'exposer, à tous niveaux, son archive et les réalisations nouvelles qu'elle porte. La médiatisation continue de ses productions permet aussi au photographe d'inverser l'épreuve du temps : l'archive est « rattrapée par le présent[634] », les photographies proposées au public sont comme des essais que le photographe tente, en les jetant à la volée ; déplacées vers de nouveaux territoires, soumises au temps réel et au jugement collectif, elles ne feront que dans un second temps l'objet d'une révision et d'une éventuelle série. Tout à la fois nouveaux et intarissables vecteurs de l'archive, instruments de publicité et outils d'expérimentation, Internet et ses réseaux permettent au photographe et à ses réalisations de se couler, jusqu'à dissolution de leur perceptibilité, dans le flux débordant du présent.

Ces déplacements vers de nouveaux territoires, géographiquement situés ou immatériels, à la faveur du déménagement du photographe en France et de sa communication, de son utilisation intensive des possibilités procurées par la mise en ligne immédiate d'images, lui assurent une visibilité accrue, mais lui donnent également l'occasion de poursuivre, selon ces nouveaux moyens, la visée archivistique qu'il avait, dès le début de sa carrière, formulée. Mêlant de façon indissoluble enregistrement et diffusion, labilité, oubli et rémanence, les technologies de communication désormais à sa disposition sont autant de nouveaux moyens d'investigation de ses créations antérieures, et d'outils de mise à l'essai de celles en cours d'apparition.

Les nouvelles modalités de diffusion et de partage de l'image, enfin, aboutissent, pour le photographe, à une pratique et une pensée de l'archive – et, partant, de l'œuvre photographique – considérablement renouvelées.

---

les « représentations autographiques numériques ont d'abord une fonction sociale immédiate : elles constituent un éthos numérique d'actualité et performatif, dénommé communément *e*-réputation ». Ainsi, pour celui qui cherche à entretenir une telle réputation, il faut d'abord savoir réagir rapidement, un instant effaçant bientôt l'autre, dans une forme d'archive oublieuse, constamment précipitée vers l'image d'après : « Il s'agit d'organiser ses apparitions au présent, dans une perspective inter-relationnelle contrôlée et dans une durée réduite, bien loin de l'idée de postérité généalogique. »

[634] Selon l'expression qu'emploie François Hartog dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 2003, p. 129 : « Proclamées mémoire, histoire, patrimoine de la nation, les archives ont été, inévitablement, rattrapées par le présent. »

a. Une visée concertée

« Archiver, c'est dialoguer avec le futur ; les archéologues le savent bien ; il faut alors être plus qu'attentif aux discours que les archives généreront, tant par leurs objets que par leurs dispositifs[635]. » Comme l'affirme avec force Jacques Derrida, « la question de l'archive n'est pas [...] la question du passé[636] » ; on pourrait ajouter qu'elle est bien plus la question d'« un passer », s'énonçant dans une formule transitive, ouverte. L'Archivio Graziano Arici, au fur et à mesure de son extension, se déploie dans plusieurs dispositifs ; la conquête du terrain numérique, notamment, a été préparée depuis de nombreuses années par le photographe. Exister, c'est être perçu... Et la mise en espace des photographies de Graziano Arici passe par-delà la chambre d'écho que peut représenter l'archive physique, pour retrouver et réintégrer ce qui semble être à l'origine même de sa constitution : le rêve de l'atelier, et l'exposition, l'explication du processus créatif. Ainsi, la galerie virtuelle ouverte par le photographe sur le site *Second Life,* en 2007, était un lieu d'exposition et de travail qui proposait aux visiteurs de découvrir les réalisations du photographe, et de déambuler dans des espaces inventés et reconfigurés selon les œuvres accrochées. Cette scénographie réalisée dans un espace virtuel est l'une des premières tentatives de Graziano Arici d'exporter l'archive, de la soumettre à une appréciation élargie, hors les murs. Elle témoigne, aussi, des ressources polymorphes, caméléonesques de l'archive : sa plasticité d'exploitation, ses redéploiements dans de nouveaux espaces, sa confrontation à un public invisible permettent dans un jeu d'inversion, d'observer à découvert un imaginaire à l'œuvre, celui du photographe, dans des lieux devenus pures surfaces de projection.

[635] Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA, 2014, p. 62.
[636] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 60.

CULTURA & TEMPO LIBERO

LA PRESENTAZIONE DOMANI A PADOVA

Il Rinascimento italiano in Europa: i volumi di Colla

«Se ci fossero in giro più mecenati del livello di Dino De Poli, ci sarebbe anche più spazio per un'editoria di qualità, che esiste e potrebbe disporre - anche nel Veneto - di forze notevoli. Ma che resta spesso nascosta proprio per il modo in cui è ormai completamente cambiato il modo di lavorare del mercato editoriale». Parola di Angelo Colla, l'«allievo» (come tale egli si descrive) di Neri Pozza che per anni lavorò all'ombra dell'editore vicentino (sua la direzione di opere come la fondamentale Storia della cultura veneta), ed è oggi titolare di una casa dedicata a una produzione in cui qualità tecnica e impegno culturale e scientifico si fondono in una miscela ormai rara. Ne è appena sortito il secondo tomo di una monumentale collana, Il Rinascimento italiano e l'Europa, ideata da Luigi Fontana e Luca Molà e pubblicata con il determinante sostegno della Fondazione Cassamarca. Giusto De Poli, «uomo del Rinascimento», come lo definisce Colla, ha voluto trasfondere in questo progetto gli ideali dell'Umanesimo latino da sempre promossi nelle sue iniziative culturali, tenendo a battesimo una serie di volumi nei quali la stagione del Rinascimento italiano è descritta nei suoi riflessi internazionali. «Obiettivo dell'opera - spiega Colla - è descrivere ciò che il nostro Rinascimento ha proiettato sull'Europa, cioè il suo lascito sulla cultura letteraria, filosofica, scientifica. E anche su quella materiale».

Il volume appena pubblicato, che sarà presentato domani alle 17 a Padova, all'Archivio antico del Bo, raccoglie - per le cure di Gino Belloni e Riccardo Drusi - una ventina di saggi su Umanesimo ed educazione, partendo dall'eredità culturale delle «tre corone», Dante, Petrarca e Boccaccio (quest'ultimo trattato da un saggio finora inedito del compianto Vittore Branca) e affrontando la circolazione della cultura, dei sistemi educativi e dei modelli di costume tra Italia ed Europa. Con una particolare attenzione al grande successo che la lingua italiana e i suoi dialetti conoscono durante la stagione rinascimentale: epoca nella quale le parole della nostra lingua viaggiano non meno dei nostri naviganti, e il successo delle nostre opere letterarie si misura anche su un'attività di traduzione all'estero che, in proporzione, è certo ben maggiore di quella odierna.

Lorenzo Tomasin

SECOND LIFE

L'INTERVISTA Verena Greenberg intervista Francis Garrigus/Graziano Arici nella sua galleria. A destra, in basso, il fotografo «reale»

«Ecco la mia galleria. Virtuale»

Artisti nella «realtà parallela»: il caso del veneziano Arici

NUOVA VITA

È uno dei primi fotografi italiani a sbarcare. «Chi è intraprendente può fare soldi»

Francis Garrigus non è un fotografo come gli altri. A volte lo si trova sospeso a mezz'aria a pensare, nella sua villa di fronte al mare. Altre volte arriva nella sua galleria personale gettandosi con il paracadute, o se ha fretta a bordo dell'elicottero privato. Parcheggia, adocchia gli scatti in esposizione, cambia quelli che lo convincono meno e poi saetta via, alla ricerca di nuove emozioni e persone da fotografare. Lo si capisce subito: Francis non è davvero un artista come gli altri.

Francis ha un'altra caratteristica molto particolare. Non esiste. Quel bel signore di mezz'età, in gessato o completo coloniale, occhiali e cappello, è una persona virtuale, uno dei sei milioni di abitanti di Second Life, una realtà parallela sviluppata dalla compagnia statunitense Linden Labs, accessibile gratuitamente via Internet. Chi controlla il fotografo virtuale Francis Garrigus, dal suo computer a Venezia, è un altro fotografo per niente artificiale, Graziano Arici. Più di tre decenni di carriera a immortalare grandi star come Harrison Ford e Claudia Cardinale, Arici è da sempre un appassionato sperimentatore di nuove tecnologie. Ora può vantare d'essere il primo fotografo veneto, forse il primo artista della nostra regione, ad aver aperto una galleria virtuale su Second Life. Uno spazio espositivo che sarà inaugurato a breve con due mostre personali. Quando Verena Greenberg, la nostra giornalista virtuale, arriva alla villa di Arici/Garrigus sull'isola di Tumblebrutus per l'intervista concordata, il fotografo è sdraiato sul tetto dell'edificio a prendere il sole. Rapidi saluti e un breve volo fino alla galleria, una moderna struttura di vetro e cemento a due piani. Non esistono porte, chiunque è il benvenuto. «La prima esposizione, Sex Life in Second Life, è un reportage nel mondo del sesso virtuale», spiega Arici. Le foto sul muro dicono più di mille parole: abiti fetish, gruppi di personaggi licenziosi in vicoli oscuri, locali di spogliarelliste virtuali. «Io non ho predisposto nulla - dice Arici -, ho solamente documentato una nuova tendenza in questo mondo virtuale: qui in Second Life il sesso è un fatto pubblico, non c'è voyeurismo». Sua musa ispiratrice è il grande fotografo di nudi Robert Mapplethorpe.

Al primo piano regna un'atmosfera del tutto diversa. «Queste immagini non sono virtuali: provengono dagli anni d'oro del Festival del cinema di Venezia e ritraggono una serie di starlet degli anni Sessanta. Si tratta di una selezione della mia mostra "Bellissima", aperta lo scorso autunno al Candiani di Mestre». Il mondo poligonale manca di dettaglio, ma le immagini si vedono straordinariamente bene. E volendo, è anche possibile acquistarle. «Una volta comprate, si possono appendere nella propria casa virtuale o stamparle con il proprio computer - chiarisce Arici -. Ogni foto costa 400 Linden Dollars, circa un euro e mezzo».

Già, i soldi. Funziona il business dell'arte virtuale? «Io qui non ho guadagnato, ho speso. Circa 200 euro per villa e galleria, più l'abbonamento mensile. Mi chiamerei fortunato ad andare in pari». Una volta incassati i soldi virtuali, è possibile spenderli in Second Life o convertirli in moneta reale: «Ma chi è intraprendente, qui di soldi può farne. Non moltissimi, ma viverci. E può funzionare da vetrina anche per gli artisti emergenti».

Ancora una volta, la versatilità di Second Life lascia sbalorditi. Intere città, tra le quali Venezia, ricostruite. Negozi e ristoranti spuntano come funghi. E ora, anche l'arte trova il suo posto, accessibile a tutti, da qualsiasi computer del globo. Riflette il fotografo veneziano: «Il futuro ci riserverà cose imprevedibili. Ma certamente vedremo una sempre maggior compenetrazione tra vita reale e virtuale. Quanto a me, sto mettendo in piedi una collaborazione con l'agenzia Grazia Neri per fare il reporter dall'interno di Second Life». Termina l'intervista e i due personaggi scompaiono, nel tramonto irreale dell'isola di Tumblebrutus.

Luca Falda

La galleria di Arici sull'isola di Tumblebrutus. A destra, gli edifici «acquistati» dal fotografo veneziano

Il dizionario

• AVATAR
Dal sanscrito *avatara*, sta a significare l'incarnazione di un dio in un corpo umano. Nel gergo di Internet, è il personaggio virtuale che l'utilizzatore manovra in Second Life e nei giochi di ruolo online.

• RL/SL
RL è acronimo che sta per «Real Life», «vita reale», come opposta a SL, «Second Life», la realtà virtuale su Internet sviluppata da Linden Lab. Viene utilizzato per esprimere la dicotomia tra virtuale e reale: «In RL faccio la professoressa, ma in SL ho aperto un negozio di vestiti». Second Life è divisa in isole, accessibili da tutti attraverso il «teletrasporto».

• LINDEN DOLLARS
La moneta del mondo di Second Life. È possibile comprarla con soldi veri o guadagnarla all'interno del mondo virtuale. Al momento, il tasso di cambio tra euro e Linden Dollar è di circa 300 Linden Dollar per un euro. Il prodotto interno lordo di SL è stimato intorno ai 500 milioni Usa di dollari l'anno.

• COME ENTRARE
Una volta registrati, per raggiungere la galleria di Arici è sufficiente digitare nella schermata della mappe «Tumblebrutus», il nome dell'isola dove si trovano i suoi edifici.

PAROLE

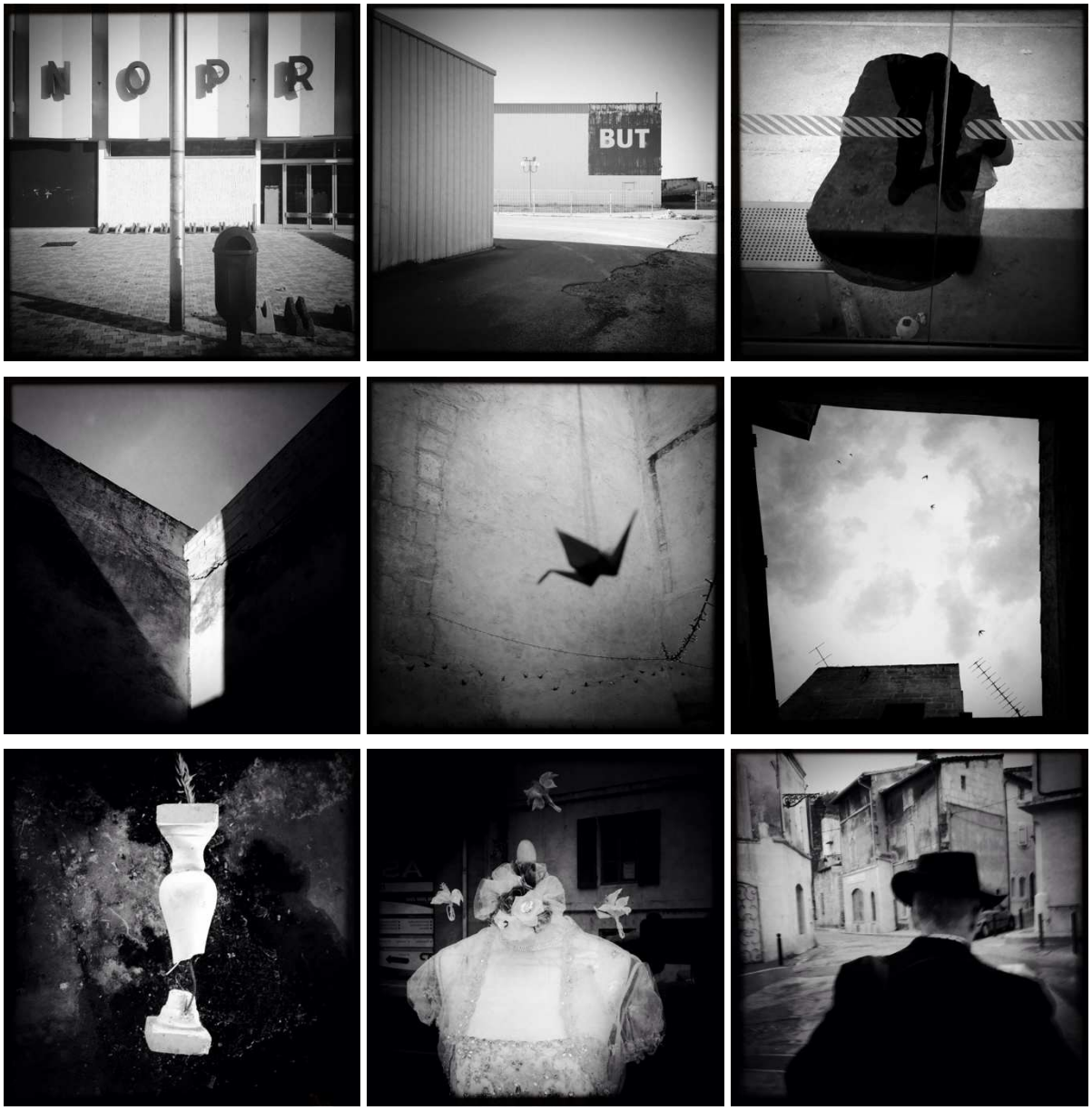
ESTRATAR

Termine dell'antico linguaggio giuridico e burocratico della Repubblica di Venezia: significa «trarre un estratto» da un documento o dal dispositivo di una sentenza, o da altri atti giudiziari.

- Luca Falda, « Artisti nella "realtà parallela" : il caso del veneziano Arici », *Corriere del Veneto,* 16 mai 2007, p. 12.

b. Renouveau et autopromotion

La période du renouveau arlésien (ou de la « renaissance », comme la définit lui-même Graziano Arici) est marquée par un net développement des séries du photographe ; à la profusion des images réalisées s'adjoint aussi une grande exploration stylistique.



- Extraits de la série « *I*-Arles », 2013.

14
VE

Domenica 13 Marzo 2016 Corriere del Veneto

EVENTI SPETTACOLI CHE COSA FARE

Fotografia
Arici a Mosca
Le immagini del mito di Venezia

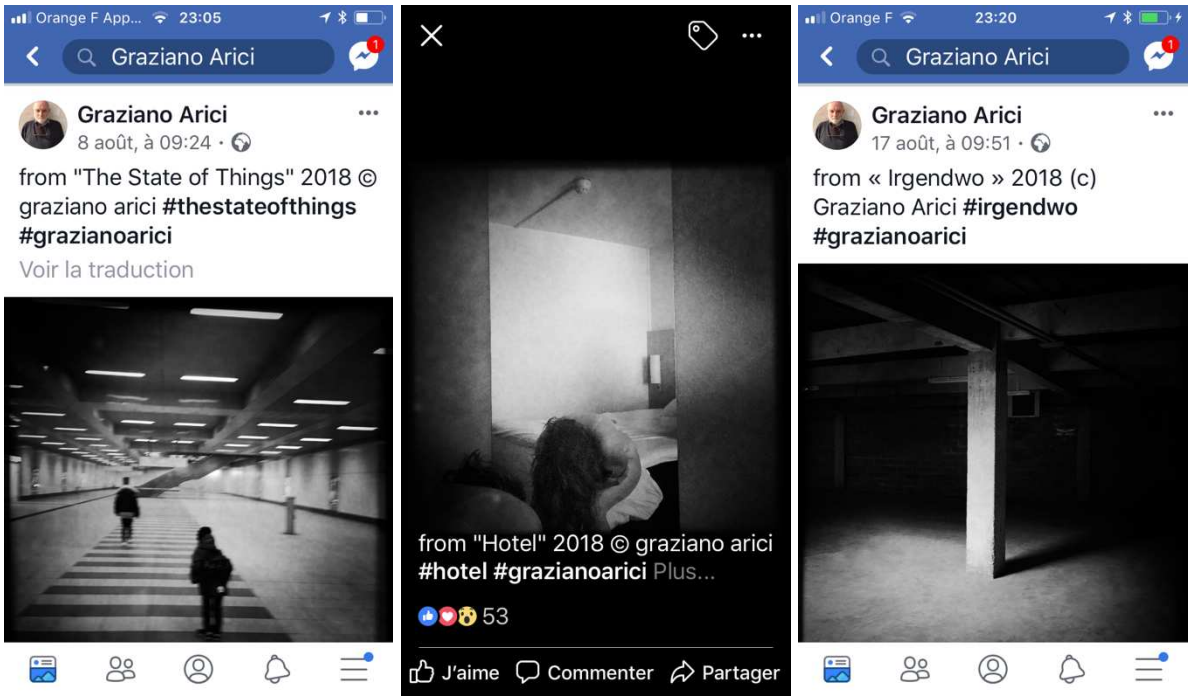
Al centro di tutto c'è la sua Venezia, animata dalle celebrità dei diversi mondi delle arti - dal cinema al teatro, dalla musica alla pittura - immortalate al lavoro o in momenti di relax. Sono 190 gli scatti in bianco e nero e a colori che compongono la mostra «Graziano Arici. Venezia. La cultura del mondo e i suoi volti», organizzata dal Museo di arte multimediale di Mosca e dall'Istituto Italiano di Cultura, allestita fino al 19 marzo al Maneggio di Mosca, grande spazio di fronte al Cremlino. Da Le Corbusier a Jean Cocteau, da Picasso a Dalì, da Sofia Loren a Maria Callas, Federico Fellini, Yoko Ono e Damien Hirst, una carrellata di ritratti dagli anni '50 a oggi. Le immagini fanno parte di quello straordinario archivio di un milione di fotografie, tra scatti dello stesso reporter e di colleghi (70.000), che Arici, «emigrato» da tempo nella città di Arles, era intenzionato a donare a Venezia, operazione impedita dalle polemiche e difficoltà incontrate. *(Veronica Tuzii)*

- Coupure de presse : « Fotografia. Arici a Mosca. Le immagini del mito di Venezia », *Il Corriere del Veneto,* 13 mars 2016, p. 14.

- Affiche de la Photobiennale 2016 à Moscou : photographie de Keith Haring par Graziano Arici (Venise, 1984, GA010406).

Le nouveau tournant dans la carrière du photographe, peu à peu libéré de ses diverses obligations (et tandis que l'« Archive Personnages » continue de s'exporter à l'étranger), est ainsi marqué par des expérimentations accrues en nombre et en intensité, prolongeant des recherches qui n'avaient été auparavant qu'ébauchées. La prise de vue réalisée au moyen d'un téléphone portable devient systématique ; dans une production à flux tendu, ce même outil de capture d'images lui sert également pour alimenter, en temps réel, ses comptes sur les réseaux sociaux. Ce nouvel appareil photographique autorise aussi une approche plus intimiste de ses

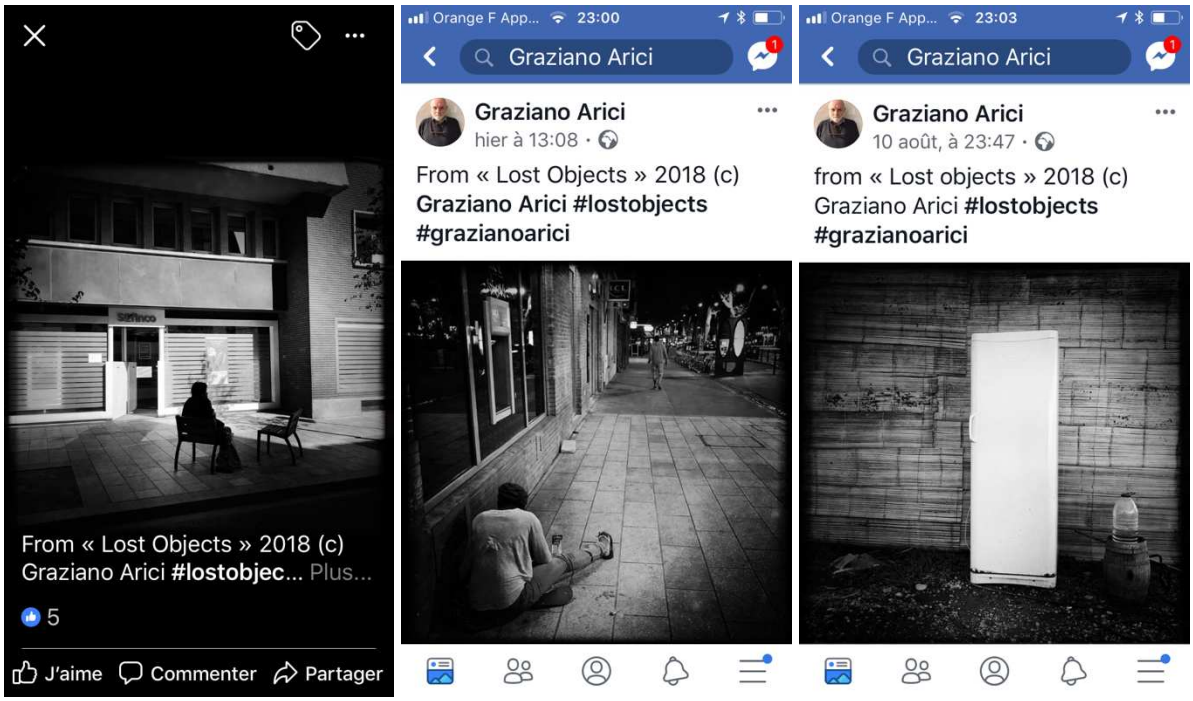
modèles et de ses sujets (voir les séries « Hôtel », « Lady Lazarus », « ShE » : le nu féminin, en gros plan, ou en mouvement, est abordé avec plus de liberté que dans une série commencée trente ans auparavant à Venise, « Quaranta donne », où il n'était encore qu'à peine suggéré). La liberté conquise de mouvement (et de discrétion quant au motif ou au sujet choisi, le cas échéant) lui permet de réaliser une sorte de journal quotidien, une « archivie[637] » dans laquelle les prises de vue (qui semblent autant de prises de notes) s'accumulent, mêlant les aspects les plus prosaïques à une dimension allégorique, fragments de vie personnelle et vues plus distantes[638]. Quelques-unes de ces notes de bord se retrouvent, au fil des jours, postées sur le « mur » Facebook du photographe[639].



[637] Pour reprendre ici le mot de Yann Potin qualifiant la vie de Françoise Dolto, laquelle fut une « remarquable archiviste d'elle-même ». Voir *Archives de l'intime,* Yann Potin dir., Paris, Gallimard, 2008.

[638] Voir notamment, sur son site Internet, les séries *I-Arles* et *Irgendwo*. Ce dernier titre, « Irgendwo » (« n'importe où », en allemand), dit assez bien cette polyvalence, et cette forme de mise en équivalence des images prises, qui, selon le photographe, peuvent se passer de légende (telle photographie, prise ici, pourrait l'avoir été n'importe où) ; ce titre, qui contient tous les lieux possibles, pourrait traduire également l'état d'apesanteur des photographies, et leur destin inconnu, une fois mises en ligne sur un réseau social.

[639] Le mur Facebook voit se mêler, indifféremment, créations récentes ou passées, et images appropriées : cette vitrine changeante de l'archive en ligne, mélangeant des productions de types différents, participe notablement à une confusion des genres et des personnes, ainsi qu'à la construction (mythique) d'un seul photographe, auteur universel des images qu'il présente.



- Captures d'écran (téléphone portable) du « mur » Facebook de Graziano Arici, août 2018.

Le rythme de production photographique, continu, quotidien, permet de renouer avec le *tempo* des réalisations des années 1980-1990, où Graziano Arici montait, en assemblages sur carton, des polaroids pris lors de périodes creuses (déplacements, voyages, vacances, jours libres) ; par l'utilisation du téléphone portable, il retrouve cette disponibilité d'esprit, cette fois-ci saisie dans l'instant même, ainsi qu'une forme d'immédiateté de l'apparition photographique (l'outil de production est aussi l'outil de diffusion ; de plus, le choix d'un format carré va dans le sens d'une utilisation optimale de l'écran des smartphones : la photographie, telle qu'elle apparaît à l'écran/viseur, occupe le même espace qu'à la prise de vue) ; la publication des photographies sur Internet, quelques secondes après qu'elles ont été prises, vaut, de plus, comme un nouveau et éphémère *montage cut,* un assemblage à joints vifs.

Le photographe s'intéresse également aux « images toutes faites », trouvées parmi le flot des données circulant : inaugurant une nouvelle étape dans son processus d'appropriation des images, à défaut de toujours les commander, d'en faire l'acquisition, il glane des photographies sur Internet, qu'il retravaille, assemble, expose. L'outil informatique, d'interface, devient même outil de création : Graziano Arici use dans certaines de ses séries de l'écran d'ordinateur comme d'un nouvel appareil photographique, « remédiant » les scènes et les compositions dans des relations à distance avec ses modèles, qui n'apparaissent que par écran interposé.

Dans cette (sur)exposition du photographe par ses réalisations mises immédiatement en ligne, la quête de reconnaissance devient inséparable de la volonté d'expérimentation, la recherche de popularité[640] de la tentative de confrontation, du désir d'échange, de partage. Les essais formulés en public et en temps réel oscillent de façon indécidable, et informelle encore, entre l'œuvre, le document, la note pour mémoire ; ce qui peut, jour après jour, être vu comme une « performance » (selon le mot employé par Graziano Arici), est à la fois un essai de soi, sur soi, et à travers l'outil photographique numérique, pour mesurer les possibilités nouvelles qu'il offre, pour examiner les interactions provoquées. Le photographe, dans une pratique guère éloignée du *quantified self,* peut mesurer en direct ses *performances,* livrées à l'appréciation et au jugement d'« amis », de spectateurs, juges lointains devenus, tous, de par leur consultation et le temps (possiblement immédiat) de réaction, d'une grande proximité : une certaine fabrique de l'aura se retrouve dans ce nouveau mode de relation... Serge Tisseron note qu' « avec le

[640] Dans une table ronde organisée sur le sujet des plate-formes Internet, de la gestion des nouveaux médias par les photographes, durant les Rencontres d'Arles en 2017, le 4 juillet, le photographe Gideon Mendel, relevant au passage que « you're rewarded by money, but you're recorded by likes », pointe cette nouvelle construction de la mémoire (et de la cote d'un photographe, de sa popularité), qui devient manifestement et ostentatoirement affective ; l'appréciation immédiate suspend tout jugement ultérieur ; ce qui est proposé dans l'instant est aussi gratifié d'une réaction qui se produit sur-le-champ, marquant à la fois tant celui qui la formule et l'adresse que celui qui la reçoit – touché au cœur ?...

numérique, l'image devient partageable et modifiable à volonté au cœur même de la situation. Du même coup, elle n'est plus un reflet, elle n'est même pas une représentation du monde, elle est un élément du réel qui participe à sa construction[641] ». Le photographe évolue, sur la Toile, parallèlement à ses autres travaux, dans une activité de surreprésentation de son travail et de soi, où il peut moduler à tous moments son personnage[642], alimenté en permanence par une production et une diffusion soutenue d'images ; il peut, enfin, accéder à un temps paradoxal, où ses photographies sont rendues publiquement visibles, et partageables, appropriables, avant même d'être archivées par lui : la diffusion prend le pas sur le tri et le stockage, l'exhibition devient l'étape primordiale. Ces moments d'inversion (où les récepteurs/spectateurs[643] des images prennent connaissance en quasi-direct des photographies réalisées) deviennent l'étrange formule d'une « mise en réserve objectable[644] », et ouvrent à l'expérience partagée du caractère inchoatif de l'archive, de son irruption ou plutôt de sa présence[645] (voire de son dépassement, de son déphasement instantané) au sein même de toute création.

---

[641] Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne ou Comment le numérique a affranchi la photographie des discours morbides », *in* Laurence Allard, Laurent Creton, Roger Odin dir., *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 125.

[642] Adeline Wrona, analysant les effets des pratiques dignes d'un album photographique appliquées aux réseaux sociaux, note que « la mise en ligne du portrait déstabilise les figures des contemporains, les livrant à la double dynamique d'une actualisation constamment rejouée, et d'une réécriture ouverte à l'ample communauté des contributeurs. » Adeline Wrona relève en outre que cette surexposition de soi, cet impératif de représentation, a notamment contribué « à définir le nouveau régime de mise en portrait : une représentation mouvante, vouée à des usages eux-mêmes potentiellement mobiles, et à des collections infiniment recomposées ». Voir *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, « Cultures numériques », 2012, p. 383 et p. 388. Voir également, sur le même sujet, l'ouvrage récemment paru de Marion Zilio, *Faceworld. Le visage au XXIe siècle,* Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2018, et notamment le sous-chapitre « Politique de la publicité », p. 105 à 110.

[643] L'usage généralisé des réseaux sociaux comme canaux de distribution des images bouleverse non seulement les rapports entre « professionnels de la photographie » et amateurs, mais aussi entre production et réception ; selon Boris Groys l'intérêt du public s'est massivement reporté sur la fabrique des images, et non plus leur contemplation : on assisterait ainsi à l'avènement d'une « société du spectacle sans spectateur ». Voir *En public. Poétique de l'auto-design* (trad. J.-L. Florin), Paris, Presses universitaires de France, 2015. Il y relève en outre que les images fabriquées visent à ce que l'on pourrait nommer une sculpture de soi, ou, pour reprendre le terme de Michel Foucault, une « éthopoïèse » : ainsi, « l'autodesign est la pratique qui réunit de la manière la plus fondamentale l'artiste et le public : bien que tout le monde ne produise pas d'œuvre d'art, tout le monde est une œuvre. En même temps que chacun est supposé être son propre auteur » (p. 43-44). Voir également André Gunthert, expliquant le néologisme par lui forgé de « prosommateur » dans « La reconfiguration du photographique », 24 mars 2012. En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2340>

[644] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 47.

[645] Comme l'écrit justement Marion Zilio : « Aujourd'hui, nous sommes dans l'idée d'une archive qui se pense au présent. Pour preuve, la multiplication des *stories,* c'est-à-dire des séries d'images qui disparaissent. Nos sociétés se caractérisent par un temps qui se contracte vers l'instant présent. Désormais, la photo n'est plus l'archive d'un moment singulier mais un moyen de performer et d'inventer son quotidien, à travers des pratiques qui, en le révélant, le font exister. On a alors plus de difficultés à penser les coordonnées du passé et du futur. » « Le selfie est une archive qui se pense au présent », Marion Zilio, propos recueillis par Clémentine Mercier et Thibaut Sardier, *Libération,*7-8 juillet 2018, p. 21.

Le « processus auto-authentifiant[646] » dans lequel est lancé le photographe ouvre également sur une revisitation et une réévaluation de son archive : les nouveaux défis de visibilité que Graziano Arici s'est imposés le conduisent à une relecture de l'ensemble de son archive – quitte à s'approprier à nouveau, en les retravaillant, ses propres séries d'images.

c. Circulation et ubiquité

Les vies parallèles de l'Archivio ont commencé dès le début de son existence : le photographe, en effet, en doublant ou triplant ses prises de vue, a préservé, en le mettant systématiquement de côté, un ensemble complet de diapositives et de négatifs ; ses agences, quant à elles, en réalisant des tirages multiples, n'ont fait qu'amplifier, à leur tour, ce phénomène de reproduction et de dispersion des photographies. Ces existences doublonnées, ces archives parallèles se voient, dans leur principe, relayer par la diffusion numérique des photographies, qui confère encore un peu plus à l'Archivio une forme de quatrième dimension, ubiquitaire.

Si le photographe, lors de sa donation de l'archive à la fondation Querini Stampalia, a remis à celle-ci l'ensemble matériel qui la constituait, disques durs compris, il conserve également avec lui à sa disposition l'essentiel, numérique ou numérisé, de ses photographies sous forme de fichiers. Le *topos,* qui faisait auparavant partie intégrante de la définition de l'archive, devient un critère relatif : « leur assise locale n'est plus assurée comme on pouvait penser auparavant qu'elle l'était[647] », relève Jacques Derrida à propos de ses propres archives, partagées entre l'université d'Irvine, en Californie, et l'IMEC, l'Institut « Mémoires de l'édition contemporaine », en France. Non seulement « le partage de l'archive devient possible, et elle n'a plus un lieu unique[648] », mais elle peut aussi, sans nécessité de partage, être démultipliée, être ici et là, en même temps.

La conservation des données numériques et leur mise en réseau forment deux faces d'un archivage dont les issues à long ou même à court terme semblent tout aussi incertaines que les formes désormais « anciennes » de conservation d'archive photographique. C'est l'acte, et l'idée même d'archiver, partant, qui sont remis en question : ces « notions traditionnelles »

[646] Anne Cauquelin emploie cette expression à propos d'une activité d'écriture mêlant diarisme, introspection et exhibition, dans *L'Exposition de soi. Du journal intime aux webcams*, Paris, Eshel, « Fenêtres sur », 2003, p. 25.
[647] Jacques Derrida, « Le futur antérieur de l'archive », *in* Nathalie Léger dir., *Questions d'archives*, *op. cit.,* 2002, p. 50.
[648] *Ibid.*

tendent à régresser au profit d'une nouvelle pratique, celle de la « permanence accidentelle[649] » du Web, comme le note Nicole Convery. La plasticité, la fluidité des images emportées dans un flux en permanent réagencement, pour partie gouverné par des logiques programmatrices, algorithmiques, refaçonne ce qui y est montré ; ce changement de contexte, cette apparence d'un mouvement perpétuel redéfinissent également les manières de voir et de conserver les images, et, aussi, de concevoir l'archive. Un même recours au mouvement est à l'œuvre dans un nouveau concept qu'avance Wolfgang Ernst, à propos du fonctionnement des réseaux, du stockage et de la circulation des informations : la « dynarchive[650] », qui caractérise les particularités d'un archivage contemporain, pensé à moyen et court terme. Entre l'archive et l'anarchive, émerge un troisième terme, conciliateur, réalisant l'alliance des contraires. L'auteur remarque que le besoin d'une actualisation permanente des archives modifie considérablement la manière qu'on avait de les envisager ; des changements importants, structurels, ayant trait à la conservation, la présentation, la consultation, l'immédiateté, l'accessibilité, apparaissent : « les données numériques ont besoin d'une constante mise à jour (des logiciels) et de "migration" (il faut du matériel pour les stocker). En conséquence de quoi, l'on est passé d'un idéal de l'archivage éternel à un changement permanent[651] », d'un *storage-space* à un *storage-time*[652]. Cette révolution du paradigme archivistique semble faire passer d'un état à un autre les conditions de conservation autrefois attachées au donné photographique ; allant d'un état solide à une forme de sublimation, le suivi archival des photographies (des « données[653] ») s'adapte ainsi aux modifications substantielles de son objet : on assiste au passage de la permanence à l'impermanence, de la solidité à la fragilité, de la fixité à la mutabilité, du statique au mouvement, du prévu à l'imprévu. C'est cette même idée d'une constante variation, d'une permanente variabilité, d'une fluidité des formes, voire des normes, qu'analyse à son tour Eric Ketelaar dans la communauté nouvelle dont il voit l'avènement progressif, celle du partage[654].

---

[649] Nicole Convery, « Place of Archives in Digital Age », *in* Jennie Hill dir., *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*, Londres, Facet Publishing, 2011, p. 194 et suivantes.

[650] Wolfgang Ernst, « Between the archive and the unarchivable », art. cité, p. 92.

[651] *Ibid.* : « Digital data need constant up-dating (in terms of software) and « migration » (in terms of hardware to embody them). From that derives a change from the ideal of archival eternity to permanent change. »

[652] Voir Wolfgang Ernst, « The Archive as Metaphor », art. cité.

[653] Le passage du document à la donnée, question que l'on a déjà pu évoquer, est assimilé par Jorge Ribalta à une phase, irréversible, de « spectralisation » du document et de l'archive, dans la mesure où ils se trouvent tous deux dématérialisés (le document n'est plus « ce qui reste », mis à part, et conservé de manière sûre) : alors comment continuer à faire (de) l'histoire, dans un contexte post-historique et post-médiatique ? Voir Jorge Ribalta, *Universal Archive. The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, Musée d'art contemporain de Barcelone, 2008, p. 10.

[654] Voir Eric Ketelaar, « (Dé)construire l'archive », art. cité. Voir également André Gunthert, « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques* n°24, 2009. En ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/2832> (consulté le 16 avril 2017), ainsi que « L'œuvre d'art à l'ère

L'archive, bouleversée dans ses fonctions, sa nature, sa place, l'est aussi parce qu'elle se voit partout prise de court, et possiblement supplantée ; c'est en ce sens que Jean-Pierre Rioux note que les notions de patrimoine et de mémoire sont à leur tour entraînées dans cette interrogation, et elles aussi sujettes à connaître des évolutions significatives ; ainsi :

> La question de « ce qui fait mémoire » est plus grave, parce que les individus, les collectivités, les réseaux baignent dans un océan de signes qui sont eux-mêmes aussitôt de l'archive. Tout document numérique, dès lors qu'il est créé, a les capacités à être immédiatement classé, daté, désigné, etc. Auparavant, un document devenait archive lorsqu'il était considéré comme un échantillon représentatif, puis classé selon une procédure humaine. Nous sommes désormais dans un perpétuel présent où tout est à la fois créé et conservé. Il n'y a plus tri, hiérarchisation et cela rend les historiens très perplexes. S'il n'y a pas de sélection, on arrive à un monde où tout fait mémoire. Autrement dit, à un monde où il n'y a plus de mémoire. Dans ce contexte, le patrimoine n'est plus cet échantillonnage de biens supposés précieux parce qu'ils viennent des pères, mais un flux permanent[655].

L'accès en apparence illimité à des données de toutes sortes et de toutes époques est une illusion, qui réduit et appauvrit, en réalité, les propositions ; l'abondance anéantit la possibilité de sélection, dans le moment même où l'information semble se pulvériser, se réduire à d'infimes signes :

> Enfin, là où l'archivage classique travaillait sur des unités mémorielles assez denses, le numérique travaille à l'échelle de l'atome : pour les publications sur les réseaux sociaux comme Facebook ou Twitter, les possibilités de sauvegarde sont très fines, avec les messages de 140 signes de Twitter, par exemple. C'est un retour à l'archive telle que la définissait Michel Foucault, c'est-à-dire « la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire[656] ».

Mais, comme l'a noté Louise Merzeau, l'archive, loin de s'anéantir sous la multiplication et le renouvellement des données, voit plutôt, à même la mutation de sa matière, et prise par « le modèle du flux qui devient une industrie de la mémoire[657] », ses prérogatives et ses missions changer. Elle s'affirme enfin, plus que jamais, outil politique :

> L'instabilité des dispositifs impose d'identifier l'état du document en même temps que son contenu, démultipliant les informations sur l'information. C'est tout le paradoxe de cette logique : elle indexe la valeur sur l'actualité (une information périmée n'en est plus une), tout en provoquant un développement sans précédent des métadonnées. Du coup, l'archive voit son rôle renforcé. À la fois consignation, publication et normalisation, elle vise aussi à anticiper. Les masses de données doivent être découpées afin d'être traitées par des agents intelligents et des robots. Derrière chaque trace, se jouent des prescriptions d'usage, des modèles à formaliser, des retours d'investissement à planifier. L'élaboration et la possession d'index deviennent l'enjeu même de la compétition entre fournisseurs de services et industriels de la communication. Cet

---

de son appropriabilité numérique », *in* Jean-Pierre Criqui dir., *Les carnets du BAL,* n° 2 : « L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma », art. cité, p. 136-149.

[655] Jean-Pierre Rioux, « Le numérique est-il une menace pour la mémoire individuelle et collective ? », propos recueillis par Arnaud Schwartz et Stéphane Dreyfus, *La Croix,* 2 janvier 2012. En ligne : < https://www.la-croix.com/Actualite/S-informer/Sciences/Le-numerique-est-il-une-menace-pour-la-memoire-individuelle-et-collective-_NP_-2012-01-02-753137> (consulté le 12 juin 2017).

[656] *Ibid.*

[657] Louise Merzeau, « Copier-Coller », *Médium,* n° 32-33, 2002, p. 323.

> impensé de la rémanence remet profondément en question l'opposition du stock et du flux. Dans la société numérique, irréversibilité et *turn over* vont de pair : notre propre mobilité – cognitive, consommatrice ou sociale – a pour prix le port d'innombrables « bracelets d'informations »[658].

Dans une ère post-révolution numérique (*post-digital turn*), qui voit les enjeux de l'archive se complexifier et se renouveler, l'archive photographique est, de même, soumise à de nouveaux impératifs[659]. Krzysztof Pomian relève que « les archives modernes ne sont pas inscrites dans la division *aeternitas/aevum/tempus*. Elles existent dans le temps. Dans un temps qui accepte et suppose même des changements substantiels[660] ». L'archive photographique, peut-être plus que toute autre forme d'archive, voit ses contenus changer ; sa consultation, « déterritorialisée[661] », élargie à un public sans cesse croissant, modifie aussi la manière qu'a le photographe de diffuser et de réaliser ses productions. On se rapproche d'un « temps de synthèse » avec lequel l'archivage au temps présent doit savoir composer ; « un temps ouvert, sans orientation particulière, sans fin ni début [...], un temps qui s'auto-engendre, se réinitialise au gré du regardeur, selon les lois imaginées par l'auteur. C'est un temps uchronique[662] ». Reste maintenant à voir comment ce qui s'apparente à une synthèse des temps se réalise, concrètement, au sein de l'Archivio Graziano Arici.

[658] Louise Merzeau, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès, La Revue,* n° 53, « Traçabilité et réseaux », CNRS Éditions, 2009, p. 28.
[659] Voir notamment Paul Conway, « Modes of Seeing : Digitized Photographic Archives and the Experienced User », *The American Archivist,* vol. 73, automne-hiver 2010, p. 425-462. L'auteur montre comment le nouveau mode de présentation, en archive numérique, conditionne la manière de regarder et de choisir des images.
[660] Krzysztof Pomian « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 224-225.
[661] Voir André Rouillé, qui reprend ce mot et concept deleuzien pour l'appliquer au domaine de la photographie et de l'archive dans *La Photographie, op. cit.,* p. 617.
[662] Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 141.

L'Archivio Graziano Arici se présente à l'analyse comme une archive polymorphe ; sa composition est à la fois tributaire des travaux, des trouvailles, des choix que le photographe a faits, et des donations qu'il a pu recevoir. Mais cette composition est aussi le récit d'un trajet, d'un tracé ; sa constitution, faite au fil de travaux et de réalisations diverses, est dès le départ pensée comme devant former un ensemble cohérent. Les entrées successives des photographies dans l'archive mettent parfois à l'épreuve ce postulat d'une solidité, d'une unité d'ensemble, semblant menacer de la faire vaciller vers un regroupement de formes collectionnées, tandis que les travaux personnels du photographe apportent, de leur côté, un commentaire en actes de l'archive qu'ils contribuent à augmenter.

Cette croissance spiralée, qui se réfléchit en gagnant de l'ampleur, n'est pas la moindre particularité de l'Archivio Graziano Arici ; son emprise, son pari sur le temps, passe par un travail de documentation, et notamment de réalisations de portraits. Ces travaux forment, aussi bien, le « visage » de l'archive, là où se lit l'ambition du travail d'archivage, là où se pose, aussi, la question du temps de l'œuvre. Comment réussir à témoigner d'une époque ? Comment se faire, par procuration, le portraitiste de celles déjà passées ? La question de l'ubiquité de l'archive est redoublée par celle d'une possible uchronie, instaurée au fur et à mesure de l'apparition des images. L'archive ne resterait-elle qu'un de ces espaces indéterminés qui ne reçoivent leur échelle que plus tard [663] ? *Tempo rubato*.

[663] Voir Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1985, p. 36.

II . L'ŒUVRE INCERTAINE

Lieu d'inventaire et lieu d'invention, l'Archivio Graziano Arici semble devenir pour le photographe qui le construit un médium[1], à la fois un moyen d'expression et son résultat, toujours repris dans une reconfiguration mouvante. Dans ce cas, l'archive photographique, de réserve au départ, pourrait-elle finir par constituer l'œuvre principale du photographe ? La forme matricielle, complexe, de cette archive et l'utilisation qu'en fait son producteur, permettent de remettre en jeu, d'inventer, de provoquer, même ultérieurement, ou a posteriori, la « définition » des photographies sélectionnées. Plus encore, c'est le projet lui-même (le projet « de » l'archive) qui paraît devenir artiste : c'est bien ce jeu de transfert étrange que Graziano Arici met en scène dans un court article[2], en donnant vie à sa création, l'imaginant parfaitement autonome, et se voyant par conséquent dépossédé et du sujet et de l'objet de sa quête par un dispositif automate qui s'en nourrit, et s'alimente de lui-même...

Si, comme le relève Philippe Arbaïzar, « il apparaît de plus en plus que la signification de l'œuvre réside pour une large part dans ses archives[3] », est-il pour autant permis d'inverser à ce point la donne de l'archive, en en faisant non seulement une manne universelle et providentielle, mais encore le possible objet artistique, voire l'unique sujet d'intérêt de l'analyse ? Le renversement est cependant déjà tout entier donné à voir dans l'usage même que le photographe en fait, au fur et à mesure des années : l'archive (qu'elle soit fantasmée ou effectivement élaborée) reste son lieu privilégié de recherche et d'investigation, son atelier et sa production. Cette pratique de l'archive, qui la fait sans cesse osciller entre poursuite d'une documentation et désir de création, sans jamais séparer l'une de l'autre, en préservant cette part d'indécidabilité – en l'accentuant au besoin –, permet d'observer la part d'incertitude, le jeu, le flottement (critériologique, métaleptique[4], ontologique) qui semblent être à son principe. L'archive et l'œuvre ne viennent plus s'affronter, se dégager l'une de l'autre, s'opposer, s'éclairer ou s'éclipser à tour de rôle ; dans cette hypothèse d'un (dé)couplage possible, l'omniprésence de l'une rendrait l'autre, en ses apparitions, presque irrésolue, secondaire ou infiniment secondée,

[1] Voir à ce propos Okwui Enwezor prenant les exemples d'artistes-archivistes tels que Gerhard Richter, Christian Boltanski et Hans-Peter Feldmann dans son essai « Photography and the Archive, 1980-2013 », *op. cit.,* p. 95 : « treating the archive as a medium through which new artworks emerge ».
[2] Graziano Arici, « Lui è di là », art. cité.
[3] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 62.
[4] Voir à ce sujet la communication de Pascal Mougin intitulée « Enjeux et fonctions du paratexte artistique. Réflexions à partir du travail de Pierre Huyghe », colloque « Arts et langages », ENSP/Fondation Luma, Arles, 7 février 2018.

et l'avènement probable de l'autre ne semblerait en rien affaiblir la puissance, ou relativiser le caractère séminal de la première.

Le mot composé ainsi que l'idée d'« archive-œuvre », sorte d'alliage promu par Olivier Corpet, souligne cette vive dialectique, dans laquelle le dialogue et la distribution des parties sont toujours relancés, même si « au premier regard les deux termes de cet accouplement incongru sont de deux ordres bien distincts : l'œuvre renvoie à l'accompli, au complet, au connu ; l'archive à l'inachevé, au fragmentaire, au caché[5] ». La tension entre l'œuvre et l'archive, cette antinomie entre la scène et les coulisses, n'est ni résorbée ni même atténuée, mais, au contraire, préservée ; le caractère incertain de leurs statuts, de leurs rôles respectifs n'est pas même porté par la promesse d'une forme d'élucidation ultérieure qui viserait à les déterminer davantage, mais reste dans un entre-deux qui prive l'une et l'autre partie d'une forme d'indépendance : rien, dès lors, ne peut plus être envisagé séparément, mais tout doit être compris d'emblée (y compris le geste, l'intention de la collecte) comme un tout (mais fragmenté, décomposé, lacunaire) formant le devenir de l'œuvre, y participant toujours, et l'excédant – ou l'épuisant – peut-être aussi déjà, à mesure même qu'elle apparaît. S'ajoute le fait que ce lien jamais rompu entre l'archive et l'œuvre, cette invisibilité ou cette visibilité relative de l'une et de l'autre, comme fondues, laissées indistinctes l'une de l'autre, se doublent d'une perversion des temps, d'une logique temporelle malmenée : « a priori, de son vivant, un artiste ou un écrivain se fait d'abord reconnaître, célébrer, par et pour son œuvre davantage que par et pour ses archives[6] », relève encore Olivier Corpet. Il peut arriver que des révélations tardives contribuent à jeter un jour nouveau sur une production donnée, ou que des archives viennent éclairer, en partie, la production de l'œuvre, expliquer sa construction, sa genèse. Mais qu'arrive-t-il quand celle-ci ne semble que donner à voir, inlassablement, l'image de sa propre genèse, ou sa poursuite, et ne s'approfondir qu'à la condition même de ne pas quitter l'intégralité de sa surface, un plan d'immanence, et de ne garder de la réalisation attendue que l'idée de sa possibilité ?

Antoine Compagnon, à propos de manuscrits inédits de Proust, note que leur découverte « donne à l'œuvre un statut de monument en dégageant ses fondations[7] » ; sans plus évoquer le monument ou la fondation, mais comprise dans la suggestion d'un appareillage à la construction infinie, la métaphore architecturale, et même stéréotomique, pourrait à nouveau aider à ne pas arrêter de définition précise de l'Archivio Graziano Arici, en n'en faisant rien d'autre qu'un

[5] Olivier Corpet, « L'archive-œuvre », art. cité, p. 43.
[6] *Ibid.*
[7] Antoine Compagnon, « La recherche du temps perdu », *in* Pierre Nora dir., *Les lieux de mémoire,* t. III, *Les France*, vol. 2, *Traditions*, Paris, Gallimard, 1992.

opus incertum[8], c'est-à-dire un appareil de blocs de pierres aux formes irrégulières, assemblées entre elles, sans vide. Cet appareil est-il déjà monument, encore la fondation, ou bien une enceinte, la délimitation, même illusoire, d'un domaine ?... L'œuvre incertaine devient alors un mode de réalisation, et la clef et la relance de l'énigme. Le contenu de l'archive ne vient que renforcer la puissance de cette incertitude, paradoxal ciment des pièces tenues jointives dans un système unitaire[9]. Le jeu est alors laissé visible, se construisant, manifestement, à partir d'éléments hétéroclites, disparates ; bien plus encore, la forme apparaissante[10] fait du composite et de l'hétérogène sa substance et son principe de composition, et de son processus, sa réalisation. C'est en effet une coexistence d'états et de choses multiples que cette construction laisse à l'observation ; et, en les faisant remonter à la surface, en en faisant apparaître la simultanéité, l'Archivio Graziano Arici ne propose qu'une suite d'éléments disposés sur une table de montage. Le travail est donné à voir se faisant, laissé en l'état, sujet même de l'archive et des productions qu'elle contient, qui en sont issues. « Travailler pour l'incertain[11] » serait ainsi la voie choisie par le photographe, qui fait – tout en voulant peut-être persister à l'ignorer – œuvre d'archive. Tout contre la clôture de l'œuvre, il construit un système ouvert, où l'auteur même est, pour partie, indécidable, inidentifiable ou rendu méconnaissable. C'est sa relativité première (l'origine qui ne sait que faire défaut, les noms manquants, les images orphelines, les sujets anonymes...) qui est, en premier lieu, désignée, montrée, rejouée.

De même, l'œuvre semble tout d'abord ne se signaler dans l'Archivio que comme simple sujet de la représentation, comme un mystère sur lequel mener indéfiniment enquête – tout se passe comme si le long documentaire filé sur l'œuvre du travail ne devait constituer qu'une étape propédeutique à un renversement à venir, celui du travail de l'œuvre ; de plus, le photographe, en prenant pour premiers modèles les artistes, semble viser, dans une perspective archivistique et analytique, dans un désir aporétique de voir, de comprendre et de connaître, l'impossible réalisation d'un portrait de l'art. Les sujets de ses photographies, saisis en action, se prêtent à la formation d'une véritable théorie.

Cet art du portrait, dont le photographe fait, presque malgré lui, sa spécialité, semble cependant n'être pour lui qu'un des moyens d'établir une carte visuelle de la création d'une époque, et l'une des manières d'approcher l'acte de la création, de le voir enfin réfléchi,

[8] C'est également l'expression qu'utilise Werner Rappl pour qualifier l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg. Voir Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3, op. cit.,* p. 276.

[9] Voir Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco*, *op. cit.,* p. XVI.

[10] C'est « la littérature même », à l'« état natif », que l'examen des brouillons entourant, précédant le livre, permet de mettre en évidence, comme le remarque Pierre-Marc de Biasi dans un article intitulé « Les désarrois de l'herméneute », *Le Monde,* 14 février 1997. C'est aussi, pourrait-on ajouter, cet état inchoatif de la réalisation, ou plutôt du faire, que la confusion, ou la fusion, de l'archive et de l'œuvre laissent finalement apercevoir.

[11] Selon l'expression employée par Blaise Pascal. Voir fragments *Raisons des effets* n° 19 à 21, édition de 1669.

représenté. Réceptacle de l'expérience vécue, l'archive recueille ces rencontres, et devient le lieu de leur remontage. Elle devient, au fil des années et des acquisitions, la fabrique des raccords et des recoupements faits entre des photographies d'origines diverses : des sujets, d'un auteur à l'autre, se retrouvent et se complètent, faisant du collecteur l'inventeur d'époques passées, et le simple avant-coureur des temps à venir, dont il s'agit de préparer le passage. Ces formes de transitions, de transitivités historiques permettent de suivre l'évolution de sujets divers, mais aussi d'éprouver leur solidarité, voire de donner animation et vie à ce qui aura été l'objet, principal ou secondaire, de la récolte photographique.

Venise serait, dans ce cas, le premier personnage de l'archive, celui dont le développement est suivi depuis la naissance, et dont l'avènement photographique est observée dès l'invention même du médium : cette solidarité met à l'épreuve les deux termes en présence, et fait de la ville-image, informée par ses transcriptions successives, l'instrument d'une épreuve. Cette ville, dans l'Archivio Graziano Arici à la fois sujet et objet, intrigue et prétexte, décor et thème de réflexion, est anthropomorphisée, personnifiée, instrumentalisée, scénarisée, auscultée et évitée, fuie et arpentée, recherchée, et fonctionne à l'égal d'une machine de vision : sa présence manifeste ou en filigrane dans la majeure partie des photographies (elle forme le point de ralliement, le dénominateur commun de beaucoup d'entre elles) témoigne de la confrontation incessante du photographe avec un milieu qui paraît défier toute tentative de représentation.

Mais c'est justement par la récupération de vues, par l'exercice d'un nécessaire passage, par la poursuite des clichés, par leur réalisation et l'essai de leur dépassement qu'arrive à filtrer un regard nouveau. Le « travail du composite », dans un deuxième temps, permet ainsi, par la reconstruction, l'assemblage, la réunion de formes, de mêler diverses vues, et d'aller au-delà de l'accumulation des sujets épars, tout en restant, toujours, dans l'archive : c'est par ses reconfigurations internes, celles qu'elle semble d'elle-même susciter, qu'une vision convenue, attendue, peut être déplacée et dépassée. L'archive est le virtuel de l'œuvre, et l'œuvre n'est alors, en ce sens, que l'actualisation de la virtualité déjà là dans l'archive. Dans le déploiement de l'archive enfin, dans la mise en réseau des formes et dans le jeu de correspondances des temps, la tension dialectique qui lie et tient étroitement séparées l'œuvre et l'archive devient le sujet même de l'enquête et de l'archivage – comme si tout ne pouvait commencer que par la fin, la chute et la récupération des images, par une réalisation qui, dans son aboutissement même, ne serait jamais qu'éternelle limitrophe, commensale, parasite, pirate, duelle, disloquée. Pierre Campion, répondant à la question de savoir en quoi consiste un opus, déclare que « c'est une construction à la fois imaginaire et matérielle que l'auteur [...] oppose à tout ce qui existe

en l'instituant dans ce qui existe – une construction constituée à l'instar de ce qui existe[12] ». Tout comme l'œuvre est, par le photographe, guettée, saisie dans son apparition, l'archive semble ne cesser de promettre, de favoriser, mais aussi de retenir cet avènement, pour n'en laisser passer, le plus souvent, que sa doublure, ou le souvenir de sa promesse. Mais c'est précisément depuis cette position et ce temps second qu'une révélation, et l'objectivation de l'auteur, peuvent se faire jour.

A. LE PHOTOGRAPHE ET SES MODÈLES

Parmi les premiers sujets de l'archive, et les modèles du photographe, se trouvent ceux qui font œuvre ; représentés, si l'occasion en est saisie, en action, ils sont moins les figures par procuration du photographe que les illustrations d'un geste, par anticipation, prolongé. Les portraits d'artistes au travail sont, certes, pour celui qui les réalise et les met en série, un exercice d'admiration, une forme d'épistémologie concrète, lui permettant, à son tour, d'exercer son regard dans une situation où tout reste à voir, où rien n'est par avance donné. Le photographe tente de capter, précisément, ce saisissement, ce processus, que lui-même reprend à son tour, et à son compte, dans sa collecte visuelle. En pénétrant dans l'atelier, il se pose à la fois en observateur, mais aussi en héritier, en passeur, voire en extralucide ; de plus, en suivant certains artistes durant des années, il semble aussi redoubler le processus de filiation qu'il met en œuvre dans sa pratique. La situation de compagnonnage, de familiarité qui s'instaure entre le photographe et ses modèles achève de donner à l'archive qui en résulte l'aspect d'un album construit et poursuivi, faisant se croiser l'intime et le public, l'anecdotique et l'universel : c'est dans ce mélange, présent au sein de l'archive, mais aussi retrouvé au cœur de la fabrique d'un grand nombre de portraits, que réside une des particularités de la pratique de Graziano Arici. Mais les « modèles » du photographe ne sont pas uniquement ceux à qui il s'adresse dans l'intention d'accéder à leur atelier, ou, plus simplement, de pouvoir les faire figurer dans son archive. Dans une connexion des temps, d'autres « modèles » sont tout aussi présents, même s'ils restent, eux, inconnus : les auteurs des photographies achetées, récoltées, trouvées. Cette double perspective historique posée – réaliser un portrait de l'art contemporain, en scrutant, en collectant les visages d'artistes, et se placer dans une lignée de facteurs d'images –, dirigée vers

[12] Pierre Campion, « L'œuvre et l'auteur : travail ou événement ? », conférence du 28 septembre 2010, Rennes, lycée Chateaubriand, disponible en ligne sur le site de l'auteur : <http://pierre.campion2.free.fr/coeuvre_auteur.htm> (consulté le 16 décembre 2017).

le présent et le futur, invoquant le passé, place la recherche du photographe dans un atelier imaginaire, un studio à la fois partagé en esprit, et en construction permanente.

Dans sa recherche, prise entre (illusion, ou tentative de recherche d'une) position de surplomb et fréquentation quotidienne, le rapport de Graziano Arici à ses modèles serait à comprendre, à situer moins dans une lignée temporelle, ou même contemporaine, que sur une ligne affective ; à l'évolution des personnages, suivis durant leur vie, s'adjoint celle, pluri-générationnelle, d'un temps plus long, des successions de photographes qui ont contribué à créer des archives, restées, celles-là, sans noms propres.

Le travail d'inventaire auquel se livre le photographe est un rassemblement (de ce qui n'existe pas encore) et un exercice d'invention (de ce qui existait déjà) ; les portraits de l'art sont solidaires d'une inscription dans une histoire de la production photographique, une généalogie iconique, une « iconomie », pour reprendre le néologisme d'Okwui Enwezor. La filiation est d'emblée dédoublée ; les exercices d'admiration sont tout autant dirigés vers les sujets des photographies qu'adressés en direction de ceux qui, auparavant, ont commencé à porter leurs regards sur les artistes et leurs productions. Si la réalisation, menée à très long terme, de portraits d'artistes pourrait être comprise comme un travail, ambivalent, sur une recherche de « reconnaissance », l'enquête du photographe semble d'abord motivée par une réflexion portée sur l'apparition de l'œuvre, et sur la naissance, conjointe, de son auteur.

1. PORTRAITS DE L'ART

Les portraits, ou plutôt le genre du portrait, constituent le cœur de l'Archivio Graziano Arici ; les portraits d'artistes assemblés semblent devoir suggérer l'inaccessible portrait de l'art, qui n'est jamais visible que dans le siècle, dans ses incarnations ponctuelles successives. Le travail en progrès de l'archive se réfléchit, d'abord, au moyen de cette quête lancée vers l'art et ses représentants temporels, temporaires. Le caractère spéculaire de l'entreprise photographique et archivistique trouve son comble dans cette recherche d'une représentation d'un sujet qui reste – essentiellement – sans figures. La poursuite de cette figuration rejoint, en asymptote, le projet même de l'archive, qui ne connaît pas de terme. L'illimitation des possibilités de l'archive trouve écho, et point d'appui, dans le répertoire infini des personnages susceptibles d'être pris en photographie. Si l'archivage peut être vu comme le « reflet même du

processus de création de l'œuvre[13] », la volonté de réaliser un portrait de l'art pourrait être comprise, aussi bien, comme un archivage à rebours ; la seule œuvre finie serait, en définitive, la série photographique résultante, documentant la réalisation, ou les événements parallèles à la création d'une autre œuvre.

Philippe Lacoue-Labarthe, au début d'un livre qu'il consacre à une série d'autoportraits d'Urs Lüthi, écrit en regard d'une des images de l'artiste cette question qu'aucune réponse ne saurait épuiser : « L'art *peut-il* s'identifier[14] ? » L'ambition de réaliser un portrait de l'art se nourrit moins des images des œuvres créées, que du processus mis en place par leurs auteurs pour arriver à une fin ; le photographe, illustrant, commentant, recréant cette gestation, est à la fois le seul témoin (et, peut-être, le seul voyeur, ou voyant), l'unique spectateur, et le personnage-relais permettant de reconstituer, et au besoin, d'inventer, ce qui a pu se passer.

Les portraits d'artistes ne sont alors que la manifestation, dans des formes variées, d'un principe ou d'une cause qui reste à tous invisible ; ils sont, tels des essais, l'exercice d'une vision qui sait pourtant ne pas pouvoir se contenter d'un répertoire à compléter. « Je dois commencer par construire moi-même mon télescope », note Walter Benjamin[15] : les visages de l'art forment le premier plan, le passage obligé pour une image plus vaste vers laquelle le photographe se dirige. Les visages réunis ne sont que la première étape visant à figurer l'esprit d'un temps, et restent les pré-textes de ce qui reste à venir.

Il arrive que les « études de têtes » d'artistes auxquelles se livre Graziano Arici ne soient rien d'autre que la projection de l'œuvre sur son auteur ; tout se passe parfois comme si, face au défi de la représentation, le photographe rabattait la création sur le créateur, en lisant moins le visage qu'en faisant un commentaire composé, symbiotique, des deux entités. Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari annoncent d'emblée l'échec à venir, la fatale déception, laquelle, ainsi décrite, semble devenir une loi à devoir observer :

> Jamais personne ne pourra voir dans un portrait – peinture, dessin, photo, portrait écrit ou en musique, biographie historique ou romancée – la face d'un auteur. Mais jamais personne ne pourra regarder le portrait du signataire d'une œuvre sans y scruter la présence de l'auteur. Quitte à y perdre la vue, ce qui ne manquera pas de se produire – tout au moins la vue comme pouvoir d'idéalisation et de théorisation. Et, lorsqu'il n'y a pas de portrait du signataire – Sade, Lautréamont – c'est à perte de vue aussi, mais en un autre sens, que l'imagination s'épuise à chercher un schème, une silhouette[16].

---

[13] Steven Foster, « Pour une pensée vagabonde : l'archivage comme démarche dans l'art contemporain : Brighid Lowe, Colin Crumplin et Richard Wentworth », *in* Jean-Marc Poinsot dir., *Les Artistes contemporains et l'archive*, *op. cit.,* p. 165.

[14] Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, « Première livraison », 1979, p. 13.

[15] Walter Benjamin cité par Jean-Philippe Antoine et Catherine Perret, *Les artistes font des histoires, op. cit.,* p. 29.

[16] Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 13.

Le photographe, dès lors, au lieu de rechercher la présence de l'œuvre dans les traits d'un visage, de reconnaître l'auteur, peut choisir de remettre en question l'inévitable, l'irrésistible tentation d'un exercice physiognomonique, de le mettre en déroute et de le détourner vers l'univers de la fiction : dans une forme, espiègle, de retour signifié à l'envoyeur, l'apparition de l'artiste ne pourra se faire qu'à travers l'évocation de son œuvre, l'homme ne sera plus qu'un des visages possibles de l'œuvre connue ; l'auteur, même, sera tout entier absorbé par son œuvre.

- Georg Baselitz, 56e biennale d'art, Venise, 2015 (GA11044799) ; Bertrand Lavier, Arles, 2014 (IMG_4585, en cours de classement).

Le peintre Georg Baselitz, photographié à la Biennale de Venise en 2015, est représenté tête en bas, connaissant le même sort que ses personnages peints : cette semi-révolution le fait devenir l'égal d'un de ses motifs, et permet, d'un coup, de renverser deux images attendues, deux clichés (le portrait en buste, convenu, du peintre, et ses personnages à l'envers), en opérant leur fusion. Ce retournement est à la fois un acte malicieux, d'irrévérence ou de désacralisation (le portrait de l'artiste est mis à bas, en bas), et, surtout, une forme d'hommage amusé : le photographe choisit de composer sa photographie sur le modèle pictural que lui fournit son sujet même, devenu modèle cité, imité. La photographie s'approprie le style, la signature de son modèle pour n'en retirer qu'une originalité seconde, mais plus grande encore, se nourrissant de la première, à la manière de la *L.H.O.O.Q.* rasée de Marcel Duchamp, de 1964 : sans plus rien toucher à l'œuvre de départ, sa simple représentation suffit à faire de la *Joconde* de Léonard de Vinci l'imitation de la Mona Lisa duchampienne... De même, le plasticien Bertrand Lavier,

à l'inauguration d'une exposition[17] en 2014, est comme pris au piège de ses tautologies : objet de la représentation, il apparaît dans un brouillage, un flou de bougé le dédouble légèrement. Devenu « Bertrand Lavier sur Bertrand Lavier », le personnage, repris sur le motif, dans cette prise de vue double, cette surimpression, est par lui-même recouvert. Le miroir imparfait, mouvant, que lui tend la photographie remploie le jeu de décalage (et le décalque infidèle, puisque toujours assez grossier, approximatif, imitant, sur divers objets toujours rendus inadéquats à leurs fonctions et, par contamination et par forme de suprême paradoxe, à eux-mêmes, la touche de Van Gogh), jeu à l'œuvre dans de nombreuses pièces de l'artiste.

- Rüdiger Vogler, Mostra de Venise, 1988 (GA001084 et GA001085).

L'acteur Rüdiger Vogler est, lui aussi, sommé de jouer son propre rôle, de rentrer dans l'univers d'un des personnages qu'il a incarnés. Assis sur le bitume de la route, il accepte les consignes du photographe, qui lui propose d'évoquer, par l'adoption de ces poses faussement nonchalantes, l'univers des films de Wim Wenders dans lesquels il a joué : le photographe lui suggère, à la manière de ces métrages *on the road,* de retourner à nouveau sur le terrain. L'acteur est pris dans le paradoxe d'une imitation, jouant à retrouver, pour la prise de vue, le naturel d'un personnage qu'il a interprété, et qui s'inspirait en partie de sa propre personnalité.

[17] Bertrand Lavier, « L'affaire Tournesols », fondation Vincent Van Vogh, Arles, 20 septembre 2014-17 mai 2015.

Quel comune senso dell'osceno

colloquio con un ex censore

«Una nota mortale. Ora e ora a visionare film di ogni tipo e quindi anche ogni sciocchezza possibile». Così alla fine Dino Grassi, magistrato di Cassazione chiamato un anno fa a presiedere una delle commissioni ministeriali per la censura cinematografica, si è dimesso. Non ne poteva più. Il suo nome è rimasto però legato alla tormentata vicenda del film Querelle, di Rainer Werner Fassbinder, un festival dell'omosessualità portuale.

Lei si è dimesso per la sola o per le polemiche sorte dopo il blocco in censura di «Querelle»?

«Anche polemiche. Erano prevedibili. E poi non si poteva fare altrimenti, tanto che vedammo all'unanimità. Però c'è in ricorrenti l'incarico perché avrebbe fama di "liberal". Ma se c'è una legge, bisogna farla rispettare».

E nel caso di «Querelle»...

«La ritrovi anche oggi. Fino a quando la Costituzione parla di concetti come il buoncostume e nel codice penale esiste l'osceno... Beh, quello era osceno. C'era un bruno inaccettabile».

Ma cosa è accettabile e cosa no?

«È una discriminabile difficile da esercitare. Ma se l'opera è effettivamente risolta, compiuta, risponde a una economia generale, allora anche una scena scabrosa può diventare arte. Querelle, a parte tutto, era brutto».

Lei è favorevole alla censura preventiva del film o no?

«Io penso che si debba fare come in America. Ogni film immesso nel mercato dovrebbe essere accompagnato da una breve informativa che avverta lo spettatore a cosa va incontro. Dopo di che, chi ci va ci va, sono affari suoi. Siamo un paese dal grande pluralismo culturale, no?».

Tinto Brass, regista di «La chiamo», il film sequestrato dal giudice Pio Domenico Cesare.

CENSURA segue

commissione di censori di nomina ministeriale che macina immagini di ogni genere e stile, decidendo i tagli, vietando ai minori di 14 o di 18 anni, in casi estremi ritirando pellicole. L'ultimo caso clamoroso è quello di Querelle, il film di Fassbinder ritirato fra molte proteste un anno fa (vedi riquadro).

E solo dopo questo primo vaglio che interviene il giudice: se, sempre su segnalazione di indignati cittadini, riscontra nel film un qualsiasi reato, primo fra tutti quello contro il comune senso del pudore, ecco che il film viene su sua indicazione tolto dagli schermi e poi sottoposto a giudizio per direttissima, come tutti i reati di stampa.

Questo il meccanismo. I suoi eroi furono giudici che alla vista di una sola immagine impugnavano la forbice: prima via le locandine licenziose, e poi al bando la pellicola. Fu così che dal primo gennaio del 1970 al 30 giugno del '78, anni di fuoco purificatore e di reazione contro la permissività sessantottina, furono tolti dalla circolazione 144 film. Spesso tra questione di centimetri, talvolta di metri: i sequestri che si conclusero con la condanna definitiva furono quelli che investirono

Donne in amore di Ken Russell, Ultimo tango a Parigi di Bernardo Bertolucci e qualcun altro con più cosce e meno senso artistico, come Exhibition o Bora bora. Più spesso il tribunale si accontentava di qualche taglierino.

«Presi una volta un caffè con Massimo Dentato Bartolomei, procuratore generale della Corte d'appello di Catanzaro e poi dell'Aquila. Si faceva chiamare eccellenza, era il più famoso, il più duro di tutti. Faceva collezione di sequestri», racconta l'avvocato Massaro. «Per tirare in lungo la procedura contro Africa nuda, Africa violenta, che io difendevo e che rischiava il dissequestro prima del processo, ordinò ai carabinieri di identificare tutti gli attori, che erano sinpatici abitanti di villaggi del Centro Africa, ripresi in documentario. Era un uomo ossessionato: cattolico antifascista, sulla sua scia si misero molti magistrati dai buoni sentimenti. Angioni ad Ancona, Salmeri a Palermo, Nicastro a Lodi».

Pasolini, Godard, Robe Grillet, Petri, Fellini, Ferreri, Rosi: il meglio del cinema italiano conobbe negli anni '69-'70 l'onta ma anche la spinta pubblicitaria, l'appeal innegabile sul pubblico prima delle forbici e poi della requisizione.

I giudici si accanirono: Ancona sequestrò il Decameron che poi venne «rilasciato». Il giudice di Trento allora lo rimise fra le sbarre. Dopo-sequestro Ancona lo riscarcerò e poi tocca di nuovo a Trento. La sinistra si infuria, firma proclami e manifesti, si fanno progetti di legge a tutto spiano per emendare la censura e modificare il codice penale laddove il giudice può utilizzarlo per comprare i suoi scempi. Quante risate coverte la lettura di quelle requisitorie sessuofobe e ingenue in cui puntuto che dire «scopare» si ricorreva a circonlocuzioni di due righe.

Ma torniamo al film di Tinto Brass. «La storia la sanno tutti ormai: lei e lui, un po' antieni e stanchi della vita matrimoniale, trovano il modo di riscoprire il sesso leggendosi reciprocamente i diari intimi. La donna, scatenata, avrà poi rapporti osceni anche con il falsanatino della figlia», così il giudice Pio Domenico Cesare sintetizza la trama. Lo ha scandalizzato? «Ho questa né altre trame. E la realizzazione che è insipida, pesante. Io, mi creda, non voglio educare nessuno, non desidero cambiare la società o il gusto. Questo mio mestiere di visionatore di film mi costa un po di noia, molta attenzione e il codice penale sempre in mente. Se mi riconosco nelle stirpe dei censori? Vade retro. Io applico la legge».

A pag. 62 la recensione di Claudio Carabba sul film «La chiamo».

103132
Caption: Nome: BRASS TINTO Descrizione: CINEMA REGISTA/CON OCCHIALI FUMA SIGARO IN UN BAGNO PUBBLICO Credit: GRAZIANO ARICI Costo: A Nazione:

103801
VENEZIA 1981 ATTORE REGISTA TINTO BRASS IN CAMERA D'ALBERO © GRAZIANO ARICI BIENNALE MOSTRA CINEMA 81 LIDO astoa © graziano arici astoa

104346
VENEZIA 1981 ATTORE REGISTA TINTO BRASS IN CAMERA D'ALBERO © GRAZIANO ARICI BIENNALE MOSTRA CINEMA 81 LIDO astoa © graziano arici astoa

- Planche-contact G 24 (portraits de Tinto Brass sur le set du film *Camera d'albergo*), Venise, 1981 ; coupure de presse : Claudio Carabba, « Quel commune senso dell'osceno », *L'Europeo,* 10 décembre 1983, p. 18.
- Diapositive (non numérotée) ; capture d'écran du site Internet de l'Archivio Graziano Arici, à partir de la recherche « Tinto Brass » (GA103132, GA103801, GA104346).
- Tinto Brass, Venise, 1981 (GA000156).

Graziano Arici joue de l'atmosphère de scandale que le cinéaste et producteur Tinto Brass s'ingénie à susciter, par ses œuvres et peut-être plus encore par ses sulfureuses apparitions publiques ; le photographe improvise une brève séance de prises de vue dans les toilettes d'un hôtel. Tinto Brass accepte de poser, crânement, dans ce lieu inattendu ; cet hommage provocateur le voit se refléter dans un miroir, résolu, ne semblant en rien perturbé par l'environnement qui l'entoure, campé entre une rangée d'urinoirs et un lavabo. Cigare à la bouche, lunettes baissées, contemplant son reflet il semble dominer la situation, se retrouver dans son élément. La situation burlesque, grotesque, entre l'érotisme de salon et la blague de vestiaire (le buste du personnage, tout d'un bloc, pourrait sembler sorti du moule impeccable qui est derrière lui, comme si ces lieux avaient engendré, formaté, cet homme-tronc, et comme s'il se trouvait là, de tout temps, à régner sur un domaine dérisoire, un empire de pissotières), est maîtrisée par le modèle, qui prend son parti de cette pose suggérée et accepte volontiers de la tenir – semblant s'approprier ainsi, de fait, cette idée. Quatre étapes, qui sont aussi quatre versions illustrant la recherche d'une image « définitive », forment un exemple de la fabrique, de la circulation et du devenir des photographies issues d'une séance de pose : ces quatre items forment comme un enchaînement d'idées et d'agencements visuels, et convoquent à leur tour une partie immergée de l'archive. Mis côte à côte, ce portrait, cette reproduction d'article de magazine, cette planche-contact et la capture d'écran d'un fragment de l'archive en ligne donnent à voir le passage des sélections à l'œuvre : la planche-contact en noir et blanc ne compte que six vues, où le photographe, rapidement, rectifie le cadre, de manière à obtenir à la fois le modèle et son reflet ; de la prise de vue en couleurs, ne reste, dans l'archive où figurent les diapositives numérisées, que cette image (qui évacue, pour mieux la retrouver peut-être, la représentation frontale du personnage au profit d'une traversée du miroir : dans ce jeu de réflexion et d'inversions, le réalisateur n'est plus qu'un petit *commandante,* dictateur d'opérette plongé dans l'ambiance fanée d'un porno *soft* ; la prise de vue noir et blanc, en éliminant la douce inconvenance portée par les tons du *set* improvisé, en avantageant la réflexion du modèle plutôt que l'apparition inopinée d'une fontaine prosaïque, gomme une partie du décalage mais accentue le jeu, égocentré, d'un auteur narcissique surpris en « flagrant délit » d'égo-compétition, ne se mesurant qu'à lui-même). Les gommettes collées sur la planche-contact indiquent les choix du photographe ; l'indication de cette sélection est le témoin, après coup (après la publication, et, tout bien pesé, après reconsidération des photographies à garder), des deux négatifs qui seront à numériser.

Par ces jeux d' « harmonies imitatives », la compréhension du modèle à photographier semble alors d'autant plus immédiate qu'elle est, justement, différée, médiée, remise en scène ; il n'y a peut-être pas plus d'analogies à trouver entre l'auteur et ses créations que de

« ressemblance intime » (comme la recherchait Nadar) de l'artiste à son œuvre, mais il reste la possibilité d'atteindre à une compréhension du sujet, et de remonter au modèle visé (qu'il soit création, œuvre, rôle) par cette fusion forcée. L'ironie à l'œuvre, et partagée, permet au photographe d'inventer des images qui traversent leur sujet, y puisent leur force, et, dépassant l'anecdote apparente, finissent par se révéler de petites saynètes allégoriques.

« La Photo-portrait est un champ clos de forces, quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit et celui dont il se sert pour exhiber son art[18] », écrit Roland Barthes, en « sujet regardé » éternellement insatisfait de l'image rendue ; le portrait photographique est le lieu d'un affrontement, en premier lieu entre les visées du modèle et de celui qui l'envisage, mais aussi interne, particulier à chacun, partagé entre les espérances, les attentes et la production d'un résultat qui les déçoit, les dépasse ou les déplace. Le jeu de cette rivalité ne s'arrête pas là, mais se poursuit peut-être encore ailleurs, ou, même, s'établit avant toute image faite, dès la rencontre entre le photographe et ses modèles : comment s'y prend-il ? Que vient-il chercher, que vient-il observer ? À quoi, à qui se mesure-t-il ?

L'image de l'œuvre, lorsqu'elle est saisie *in statu nascendi,* permet d'amorcer une réflexion sur l'écart et la proximité entre la *praxis* et la *poesis,* et sur le geste qui, comme dépourvu d'intention, va de l'une à l'autre, prolongé, arrêté par la photographie qui, en en rendant compte, vient s'en faire le relais. C'est d'abord une révélation mise en abyme et suspendue que donne à voir la photographie, dès lors qu'elle prend les artistes pour sujets et pour exemples. Mais cette fabrique de documentation est aussi, à son tour, un lieu d'expérimentation : comme le relève Roberto Del Grande, les archives des photographes « d'art » sont une « œuvre de médiation entre art et photographie, attestation et expérimentation, documentation et interprétation[19] ».

---

[18] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.,* p. 29.

[19] Roberto Del Grande, « Fotografia e immagini che sono arte », in Francesco Faeta et Giacomo Daniele Fragapane dir., *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza, Atti del convegno* (Palazzo Giavanti, 7- 9 octobre 2010), Noto, Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF)/Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli studi di Messina, 2013, p. 343-349. Roberto Del Grande, dans cette étude sur la photographie d'art des années 1960 en Italie, prolongeant son travail de thèse, explique que l'exercice de ce genre photographique était, à l'époque, une « profession nouvelle » pour ceux qui s'y lançaient, nouveaux pionniers inventant des codes susceptibles de s'adapter et de répondre aux bouleversements de l'art contemporain : il écrit ainsi : « Les photographes d'art des années soixante furent les représentants d'une profession "nouvelle", sans existence d'un marché déjà établi ou d'un cadre institutionnel défini. Si un *photoreporter* devait correspondre aux attentes du genre, ou le photographe publicitaire, avoir à faire avec les exigences dictées par un contexte qui, même en évolution, était déjà structuré, le photographe d'art, et peut-être déjà en raison du caractère problématique des œuvres à reproduire et aussi parce que l'édition dans ce domaine commençait à élaborer de nouveaux modes de représentation, avait devant lui un champ ouvert à l'expérimentation. » (« I fotografi d'arte degli anni Sessanta furono infatti i rappresentanti di una professione "nuova", senza un mercato predefinito né un quadro istituzionale consolidato. Se per esempio il fotoreporter

a. Portraits d'artistes

Pris comme les figures par excellence de la transmission, les artistes, par leurs portraits, illustrent, nourrissent et incarnent le projet photographique (et archivistique) de Graziano Arici. L'on pourrait regarder, tout d'abord, la réalisation de ces portraits comme l'accomplissement d'une stratégie « à l'image », et la photographie en résultant comme un engagement, un gage, une gageure. Il est en effet question, pour le photographe comme pour son modèle de passage, de laisser une trace de soi, dans « une » archive de la culture : Wolfgang Ernst remarque ainsi qu'« une des méthodes pour s'assurer de ne pas laisser au hasard la question de sa célébrité posthume implique, pour les artistes vivants, de s'assurer de leur vie après leur mort au sein d'une archive[20] ». Si Wolfgang Ernst évoque en premier lieu les archives que les artistes réalisent (d')eux-mêmes, et auxquelles ils délèguent, en quelque sorte, le soin de témoigner d'eux, ou pour eux après leur disparition, en capitalisant ainsi dès le présent sur une forme de survivance (en travaillant à ce qui restera d'eux-mêmes, ce que leurs traces formeront et deviendront), on peut étendre ce principe de survie aux archives qui sont faites à partir d'eux, et qui leur garantissent, tout aussi bien, une autre manière d'existence et de mémoire. Delphine Desveaux, co-commissaire d'une exposition consacrée aux ateliers d'artistes vus par les photographes[21], écrit que « la mythologie de l'artiste moderne se construit par la photographie[22] » ; c'est bien cette dernière, en effet, qui contribue, plus encore qu'à relayer son image, à être son passeur[23], à lui donner lieu, forme et présence – à être, en un mot, son iconographe.

Mais cette stratégie engagée ne va pas, la plupart du temps, sans une reconnaissance mutuelle, dont elle n'est que l'effet : il est permis de penser que si le photographe reconnaît le talent, ou le génie, dans la personne qu'il veut photographier, cette dernière pressent la sensibilité artistique du photographe. En ce cas, le « sujet » de la photographie devient moins

---

doveva attendere alle aspettative del settore, o il fotografo pubblicitario aveva a che fare con canoni dettati da un contesto, seppur in evoluzione, già strutturato, il fotografo d'arte, e per la già problematica definizione delle opere da riprodurre, e perché l'editoria specialistica stava a sua volta elaborando nuovi modelli di rappresentazione, faceva fronte a un campo aperto alle sperimentazioni. »)

[20] Wolfgang Ernst, « Art of the archive », art. cité, p. 96 : « One method of not leaving posthumous celebrity to chance entails living artists taking steps to assure afterlife in an archive. » Sur ce même effet de « bon voisinage » et de valorisation réciproque, voir également Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 214 : « Lorsque l'émission repose essentiellement sur des intervenants, la popularité des présentateurs se nourrit en partie de la proximité avec les vedettes invitées. »

[21] « Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons » (commissariat : Delphine Desveaux, Susana Gállego Cuesta, Françoise Reynaud), Petit Palais/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, du 5 avril au 17 juillet 2016.

[22] Delphine Desveaux et Susana Gállego Cuesta, « Quand l'atelier se veut œuvre d'art », *Beaux-Arts magazine,* hors-série : « Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons », mai 2016, p. 42.

[23] Voir Serge Toubiana, *Cannes Cinéma. L'histoire du Festival vue par Traverso*, Paris, Cahiers du Cinéma Éditions, 2003, p. 5.

l'artiste visé que le rapport, l'interaction, même brefs, entre le modèle et son observateur... devenu participant. Il peut s'instaurer entre le photographe et son sujet une relation de confiance, établie dans la durée, qui permet de donner lieu à ce qu'André Rouillé nomme un « reportage dialogique[24]», résultat d'un « dialogue prolongé et approfondi avec les modèles », devenus des partenaires. Cette relation va jusqu'à entraîner la réévaluation et la redéfinition des images obtenues : « le photographe et ses modèles sont [...] engagés ensemble dans un même projet dont le cliché n'est qu'un moment, sans nécessairement en être l'aboutissement », mais réévaluation aussi de la fin recherchée : les photographies deviennent le résultat d'un acte de coopération, si ce n'est de co-création. La façon même qu'a le photographe de témoigner s'en voit changée : « elle ne consiste plus à reproduire le visible, mais à rendre visible[25] ». Cette nouvelle forme de genre documentaire, d'implication dans la mise au jour du réel et dans la découverte d'un personnage par sa fréquentation, mène à « inventer des formes de procédures, pour accéder à ce qui est là, mais que l'on ne sait pas voir[26] ». La proximité que cultive Graziano Arici avec certains de ses modèles, la sympathie qu'il nourrit à leur égard le porte à tenter d'analyser ce qui se joue dans leurs travaux. Le système des *ritratti ambientati*[27] (des portraits pris dans une ambiance, tenant compte du lieu dans lequel ils sont réalisés) est adopté par le photographe comme une méthode de travail, dans laquelle le lieu forme la première légende du personnage qui y habite.

Graziano Arici, parmi les artistes qu'il a eu l'occasion de fréquenter, a entretenu une relation privilégiée avec quelques-uns, au nombre desquels ont notamment figuré le

[24] André Rouillé, *La photographie, op. cit.,* p. 238 pour cette citation et la suivante.
[25] *Ibid.,* p. 240.
[26] *Ibid.*
[27] Ariane Carmignac, « Intervista a Graziano Arici », art. cité.

compositeur Luigi Nono[28], le poète Andrea Zanzotto[29], les peintres Emilio Vedova[30] et Giuseppe Santomaso. Ces artistes vénitiens, presque exacts contemporains, ont en commun, hormis leur appartenance à une même génération et leur lieu de naissance et d'attache, le fait d'avoir tous notablement contribué au perfectionnement et au renouvellement de leur art, et d'avoir eu une influence, un rayonnement mondiaux. Le photographe fait la connaissance de Luigi Nono ainsi que d'Emilio Vedova et Giuseppe Santomaso au début des années soixante-dix, bien avant de commencer à les photographier ; ils se rencontrent d'abord durant des manifestations, puis au sein d'organisations, de réunions politiques. Il ne fait que beaucoup plus tard, en revanche, la connaissance d'Andrea Zanzotto, lors d'un reportage qui le mène à la

[28] Luigi Nono (Venise, 1924-1990), élève de Gian Francesco Malipiero, Bruno Maderna et Hermann Scherchen, est un compositeur qui a décisivement guidé la création musicale dans une voie radicale ; en prise avec le présent, ses créations maintiennent liés engagement politique et expérimentation formelle. Pionnier de la musique sérielle, après Arnold Schönberg (il épouse sa fille, Nuria, au milieu des années cinquante), il mêle à ses compositions des instruments de toutes origines ; ses compositions électro-acoustiques, à partir des années soixante, lui font explorer divers types musicaux. Il repense également le rapport, au sein de la partition, entre texte et voix, et crée nombre d'opéras pour chœurs, à partir de textes de philosophes et d'écrivains (Brecht, Pavese, Ungaretti, García Lorca, Neruda, Cacciari, etc.). Le rôle de la scène devient, dans l'avancée de sa pratique, de plus en plus fondamental, comme en témoignent les opéras *Intolleranza 1960* (1960), *Al Gran Sole carico d'amore* (1975), *Prometeo – Tragedia dell'Ascolto* (1984), qui développent la notion d' « action scénique » ; l'importance de plus en plus grande donnée à l'espace participe de sa réflexion sur la place occupée par la musique au sein de la société contemporaine. Graziano Arici a exposé plusieurs dizaines de ses portraits du compositeur en octobre 2017 à l'occasion d'un colloque tenu à la Fondazione Luigi Nono (administrée par la femme de celui-ci, Nuria Schönberg, et sa fille, Serena Nono) à la Giudecca, à Venise.

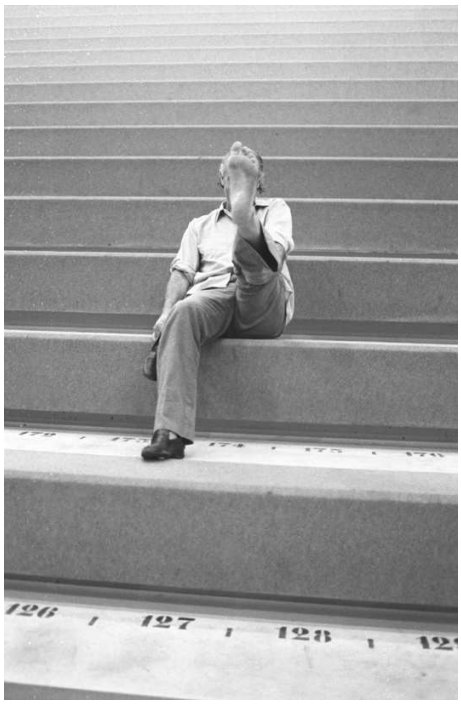
[29] Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo, 1921-2011) figure parmi les plus grands poètes italiens contemporains. Sa langue, entre réminiscences d'idiomes et de dialectes, fabrique de néologismes et échos d'écrits, prise entre rêveries organiques, exploration des formes mythiques de la régression, et avancées dans la vision d'une réalité crue, forge l'expression puissante d'un observateur du monde (par ailleurs traducteur de Leiris, Lacan et Bataille) resté attaché à son village natal : *Lontan massa son 'ndat pur stando qua...,* écrit-il (« Je suis allé loin, tout en restant ici »). C'est depuis ce point de naissance, ce point de départ, cette infra-langue, outil d'une lucidité travaillée, qu'il parle. *La Beltà* (1968), *Il Galateo in bosco* (1978), *Fosfeni* (1983), *Idioma* (1986), *Conglomerati* (2009) comptent parmi ses principales œuvres.

[30] Emilio Vedova (Venise, 1919-2006) est l'un des peintres majeurs de l'Italie contemporaine ; artiste précoce, autodidacte, résistant, il a contribué, par sa peinture et ses actions, à favoriser l'éclosion de la modernité dans l'art vénitien et italien ; il a participé, notamment, à la Nouvelle Sécession artistique italienne (*Nuova Secessione artistica Italiana*), nouvelle avant-garde antifasciste qui devient le Front nouveau des arts (*Fronte Nuovo delle Arti*), en 1946. Il compte aussi, avec Giuseppe Santomaso, au nombre des artistes formant le Groupe des Huit (*Gruppo degli Otto*), guidé par l'historien et critique d'art Lionello Venturi en 1952. Tout au long de sa carrière, de ses recherches, de ses rencontres, le style d'Emilio Vedova évolue, épousant de manière singulière divers courants et sources d'inspiration (pour ensuite s'en détacher plus nettement, qu'il s'agisse de la queue de comète du futurisme, ou du *spazialismo* ; il s'éloigne de certains artistes vénitiens, tels que de Deluigi ou Santomaso, avec lequel il cesse toute correspondance dès les années 1960), de la première géométrie d'inspiration baroque des années 1930 à l'expressionnisme abstrait, à la fin des années 1940 et des années 1950 (il est, selon l'expression de Giulio Carlo Argan, le « frère italien » de Pollock, De Kooning et Kline), jusqu'à un art informel, à la touche violente et intranquille (voir le *Ciclo della protesta* en 1956, d'après un séjour au Brésil, ou la série *Spazio inquieto,* en 1957) ; elle-même espace inquiet, sa peinture est un constant renouvellement campé sur son propre approfondissement rageur, comme si chaque étape (marquée par un lieu, un voyage, une ville, une époque, une série...) naissait de l'effervescence provoquée, et laissée précédemment à l'œuvre, image-matière travaillée mais comme laissée en suspens provisoire. Il reçoit le Grand Prix de peinture à la biennale d'art de Venise en 1960. Il a réalisé, entre autres, les décors des opéras *Intolleranza '60* (1960) et *Prometeo* (1984) de Luigi Nono. Il a enseigné à l'Accademia di Belle Arti de Venise de 1975 à 1986.

demeure du poète, à Pieve di Soligo. Dans ces rencontres, ces cas de figures de *maestri,* le photographe, devenu ami de ses modèles, semble faire un apprentissage continué de son propre métier, reprenant à son compte des problématiques propres aux divers arts qu'il cherche autant à cerner, approcher qu'à comprendre de l'intérieur. Le compagnonnage qui s'instaure entre le photographe et « ses » artistes lui permet de suivre leurs évolutions au fil des années, d'en réaliser un portrait nuancé, rapproché et pris dans la durée. Cette fréquentation asssidue, les conversations, ses observations lui permettent de méditer l'acte de création, de voir ce qui peut être malgré tout retranscrit, filtré, d'un médium a priori rétif à toute manifestation visible (qu'il s'agisse de littérature, de poésie, de musique), de faire l'épreuve, sur un temps long, de ce que peut signifier la mise en images de l'invention et de la préparation, de la composition, exercices secrets.

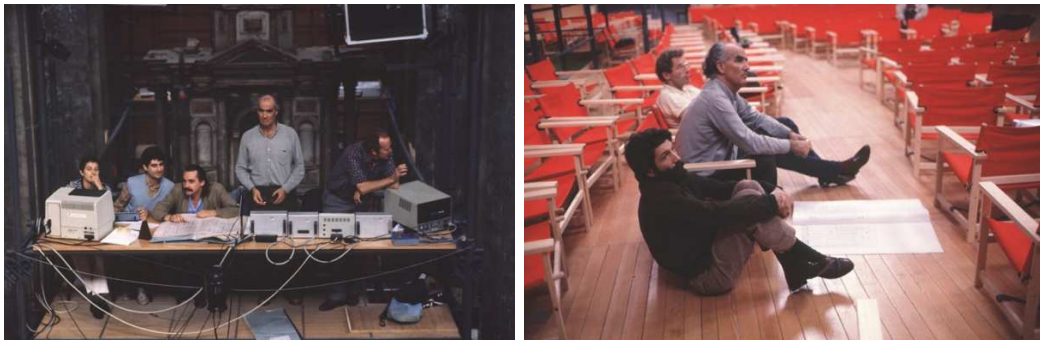
Les premières photographies ayant pour sujet une œuvre de Luigi Nono dans l'Archivio Graziano Arici (sur près d'un millier d'images numérisées) datent de 1975, et sont réalisées par Mark E. Smith : il s'agit de la première de l'opéra *Al gran sole carico d'amore* jouée à la Scala de Milan, sous la direction de Claudio Abbado.

- Luigi Nono dans son studio, Venise, 1983 (GA09721, GA043691, GA009716) ; Luigi Nono au palazzetto sport, Venise, 1981 (GA11012979).



- Luigi Nono au palazzetto Sport, Venise, 1981 (GA097566) ; tirage de presse : Luigi Nono durant une manifestation contre la biennale, Venise, place Saint-Marc, 19 juin 1968 (GA11013047).

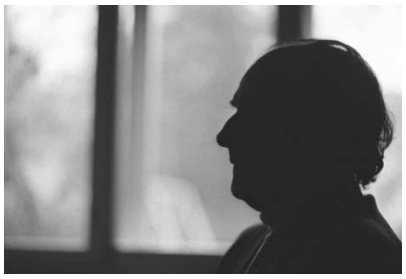
S'ils se sont croisés auparavant, et si Graziano Arici avait déjà eu l'occasion de réaliser des portraits de Luigi Nono, en répétition ou dans son studio à la Giudecca, à Venise, la collaboration entre le photographe et le compositeur prend un tout autre tour vers le milieu des années quatre-vingt. Luigi Nono fait appel à Graziano Arici en 1984, alors qu'a lieu le montage, puis se déroulent les répétitions de *Prometeo – Tragedia dell'Ascolto* ; œuvre collective, elle est réalisée par Luigi Nono, Claudio Abbado, Emilio Vedova, Massimo Cacciari et Renzo Piano à Venise, dans l'église désaffectée de San Lorenzo. Désigné par Luigi Nono comme son photographe personnel (tandis que Renzo Piano fait appel, de son côté, à Gianni Berengo Gardin), Graziano Arici suit les diverses phases des préparatifs de l'opéra, jusqu'à sa première représentation mondiale, le 22 septembre 1984. Réalisées en noir et blanc et en couleurs, les vues, par la suite numérisées, forment un ensemble de quatre cents fichiers retraçant ces journées.

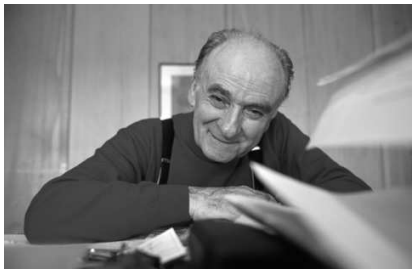
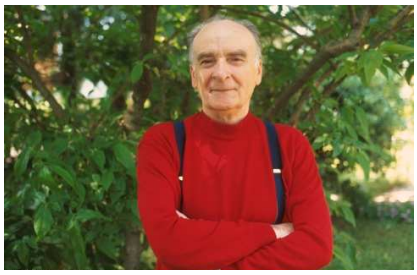


- Répétitions de l'opéra de Luigi Nono, *Prometeo – Tragedia dell'Ascolto,* Venise, église San Lorenzo, septembre 1984 : Luigi Nono (GA051117), détails du décor (GA051143 et GA051144), Alvise Vidolin, Hans Peter Haller, Luigi Nono (GA004282), Massimo Cacciari et Luigi Nono (GA004256), détails de l'architecture et du décor (GA044948, GA044989, GA044944), Emilio Vedova, Massimo Cacciari et Luigi Nono (GA1063394).

Graziano Arici suit les répétitions au long du mois durant lequel elles se déroulent, en s'attachant à la figure du compositeur, le donnant à voir au gré de l'avancée des travaux de mise en place du spectacle ; réfléchissant, débattant, dirigeant, Luigi Nono est observé pas à pas par le photographe, qui vise à donner de l'auteur une image variée. L'importance de l'événement que ce montage, cette répétition et ce spectacle à venir constituent est dès le départ prise en compte par Graziano Arici ; s'il suit, fidèlement, les évolutions du compositeur, auscultant l'acoustique des lieux, le photographe, en retraçant un opéra qui ne serait plus habité que par un seul personnage, dans un espace vaste et souvent déserté, prend également soin de la resituer dans son contexte, et de donner une vue de l'ensemble des éléments en présence et des différents protagonistes de l'action ; la série complète (alternant des prises de vue au très grand angle et d'autres au 50 mm) donne à voir l'ambiance des sessions de travail, l'intensité de la concentration, les interactions entre les membres de l'équipe. Le lieu investi est aussi exploré pour lui-même ; la carène de bois qui revêt l'intérieur de l'église, en le reconfigurant, est un décor total, une scène déconstruite, un organisme-machine acoustique, parcouru, arpenté par les choristes et les musiciens, et que le photographe utilise comme point d'appui, comme charpente structurant ses propres compositions. À la scénographie-environnement en train de se créer, il emprunte des éléments (mais aussi, plus directement encore, en utilise les points de vue, depuis les galeries construites, scènes éclatées qui rappellent les « îles » qui composent la pièce), jouant des contrastes architecturaux, de l'orthogonalité et du réseau des échafaudages, des imbrications monumentales, des saillies, des espaces vides et des plans, de l'intensité des éclairages, des ombres chinoises, faisant des artistes en action les personnages de leur propre création : transposée en photographie, la « Tragédie de l'écoute » se mue en récit attentif au « mystère » d'une action préparatoire (la *prova d'orchestra* est devenue, avec Federico Fellini, en 1978, un genre à part entière) et en « vision » d'une oreille peu à peu apprivoisée, parcourue dans les méandres de son tympan, et devenue objet-image.

Graziano Arici rend régulièrement visite à Andrea Zanzotto, des années 1985 à sa mort en 2011. Chacune de ces brèves rencontres (dans sa maison, à Pieve di Soligo, petit village de Vénétie, à une heure de Venise) est l'occasion de représenter le poète chez lui, à sa table de travail, en train de lire, dans son jardin. Les relations que le photographe établit avec Andrea Zanzotto restent malgré tout distantes ; le poète, peu enclin à des séances de pose, tolère la présence du photographe, autorisant à faire de lui des portraits, et des vues de sa maison.



- Andrea Zanzotto à Pieve di Soligo en 1979 (GA043381) ; à Venise en 1985 (GA11012313) ; à Pieve di Soligo en 1997 (GA091291 et GA009305) ; à Venise en 1999 (GA004729), à Pieve di Soligo le 25 juin 2010 (GA10986863) ; chapeaux, 2010 (GA10986741).

- Bureau d'Andrea Zanzotto, 14 février 2011 (GA11003529) ; Andrea Zanzotto lisant, 14 février 2011 (GA11003432) ; livres, 14 février 2011 (GA11003431) ; Anniversaire d'Andrea Zanzotto, en compagnie de son petit-fils, le 10 octobre 2011 (GA11022036).

Les images que Graziano Arici réalise sont sobres, sans recherche d'une élaboration particulière dans la composition ou dans le travail de la lumière (certaines paraissent ne constituer que des prises de notes, des prélèvements venant augmenter une étude en cours) ; le photographe s'accommode des contraintes du lieu et de celles imposées par le modèle, pour retirer de ses courtes visites une documentation retraçant certains aspects de la vie casanière, retirée du monde, d'un des plus grands poètes contemporains. Des ébauches de mise en scène minimale viennent parfois donner un peu d'animation à la représentation du modèle, tantôt figuré parmi ses documents, tantôt pris à côté de peluches ornant son salon. Graziano Arici ajoute à ces portraits des vues de ses lieux de travail et de vie (bureau, bibliothèque, cuisine...), des fragments isolés (livres, cadres, vêtements, objets divers), comme si ces traces, en formant un portrait en creux d'un personnage, permettaient d'en compléter plus librement la narration visuelle. L'insistance du photographe à observer son modèle, à en restituer partiellement la vie, les gestes quotidiens, se traduit par une photographie à rebours de tout effet sensationnel, parfois quasiment portée jusqu'à un point de confusion des genres : certaines « notations » photographiques paraissent issues de l'album d'un proche, comme si le portraitiste, dans cette soudaine et éphémère proximité, cette pseudo-familiarité, ne pouvait plus que faire le choix du recours au degré zéro de la technique de prise de vue, à une apparence d'amateurisme retrouvé. Les photographies (environ quatre cents d'entre elles sont numérisées) forment un ensemble étalé sur plus de vingt-cinq ans, dans lequel il n'existe, de fait, que peu de variations : ce que le photographe paraît poursuivre, dans ses vues prévisibles d'un modèle unique, aux habitudes devenues rituels silencieux et fort peu spectaculaires, par-delà la figuration d'un modèle traversé par le temps, c'est la constance, l'obstination minutieuse, discrète, avec lesquelles il mène son œuvre.

- Fernanda Pivano, Allen Ginsberg et Andrea Zanzotto, Conegliano, 1995 (GA008272) ; José Saramago et Andrea Zanzotto, Venise, 1999 (GA004648).

- Andrea Zanzotto et Mario Luzi, Venise, 2001 (GA022135).

De rares photographies montrent Andrea Zanzotto à Venise, en présence de Fernanda Pivano et Allen Ginsberg, ou en compagnie de Mario Luzi, ou encore de José Saramago. Ces rencontres entre auteurs sont saisies par Graziano Arici comme des moments, à la lettre, extra-ordinaires, et qui semblent devenir, dans l'instant même, dans ces trouées du présent, des morceaux d'archive, des instants historiques auxquels peu ont le privilège d'assister, et face auxquels le photographe se pose comme unique témoin. Les réunions d'auteurs ou d'artistes avec même leur apparente banalité, leur apparence anodine, paraissent donner, en une sorte de fulguration, l'image condensée de ce vers quoi tend le photographe tout au long de ses prises de portraits et dans la construction de son fonds documentaire, en *conversation pieces*.

- Emilio Vedova, ateliers de l'Académie des Beaux-arts, Venise, 1982 (GA011967) ; Emilio Vedova, Venise, 1990 (GA011876) ; Emilio Vedova et Massimo Cacciari, Venise, 1986 (GA001311) : Emilio Vedova et Graziano Arici, biennale d'art, Venise, 1982 (GA097663).

Le peintre Emilio Vedova a fait l'objet, au début des années 1980, de plusieurs reportages que Graziano Arici mène pour son compte personnel (sur ses cours donnés à l'Académie, des vues de ses ateliers...) ; en 1986, c'est le peintre qui demande au photographe de réaliser une série alors que lui-même exécute un tableau. Cette proposition est un défi qu'Emilio Vedova cherche, d'abord pour lui-même, à relever.

b. Le photographe dans l'atelier

La séance se déroule dans un temps bref : en à peine trois heures, la toile est finie. Si l'exercice se solde par un échec pour Emilio Vedova[31], le photographe, quant à lui, retire de cette réalisation à huis clos une documentation inédite sur le peintre, une série complète sur l'histoire de la création d'une toile. Il s'agit d'observer l'instauration du tableau ; le photographe et le peintre sont pris dans une semblable situation d'attente et d'observation, l'un et l'autre spectateurs incertains du devenir de l'action. Le philosophe Alain, évoquant le « travail du peintre de portrait », note que, du côté de l'artiste,

> [...] il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître[32].

C'est le déroulement, la succession des gestes, l'œuvre saisie à l'état naissant que le photographe observe. Sa série, en retraçant la genèse d'une toile, témoigne également de la cohabitation de deux regards. Emilio Vedova, face à son tableau, l'affronte, cherche à le dominer, avançant, reculant, exultant, s'exclamant ; le photographe observe les progressions de l'artiste, cette danse face à l'œuvre, ce combat, guettant les moments, cherchant les meilleurs angles, mais aussi les plus discrets possible – pour respecter la condition imposée par Emilio Vedova : « Viens avec moi, mais disparais, que je ne te voie pas[33]. » La découverte de l'atelier et de son fonctionnement habité se fait au prix de l'effacement de la présence du photographe, de son oubli. L'expérience de la solitude par l'artiste est, cette fois, toute relative, se doublant d'un « faire comme si ».

---

[31] Graziano Arici rapporte que le peintre, mécontent, aurait estimé avoir fait « un tableau de merde », et aurait affirmé avoir été perturbé, entre autres, par la présence du photographe... (Entretien du 18 avril 2018, non retranscrit).

[32] Alain, *Système des Beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 38.

[33] Entretien du 18 avril 2018 avec Graziano Arici, non retranscrit.

○ Planche-contact F 74, 1986.

> L'atelier est donc le lieu où couve l'idée que l'art n'existe qu'en acte, et que c'est dans la tension de ce qui est en train de se faire que réside la vérité de la peinture. Mais l'atelier, s'il est de la sorte le lieu où cette vérité est au travail et se rend visible, non tant dans les œuvres elles-mêmes que dans le mouvement qui, par quantité de détours, de repentirs et de pannes, y conduit, l'atelier reste aussi par définition le lieu de la solitude, et l'espace même, devrait-on dire en reprenant le mot si précis que l'on trouve chez Montaigne, de son exercitation[34].

Tout en la décortiquant, en l'analysant, la photographie vient redoubler l'œuvre, au moment même où elle commence d'apparaître, et joue le jeu de la trace inscrite, comme si les traits devenaient la métaphore concrète d'un fil de la pensée ; est-il possible de percer à jour l'énigme, en la voyant s'accomplir et se formuler progressivement ? Cette traversée des apparences rendue concevable par leur enregistrement attentif (traversée matérialisée, pourrait-on dire, par la toile devenue écran translucide, qui, lui-même, n'est que l'incarnation de la photographie ou du film, « médiums transparents »...) est ce que prétend donner à voir Henri-Georges Clouzot dans une expérimentation filmique à laquelle Pablo Picasso, en fanfaron, se prête bien volontiers : de chic, il se lance dans l'exécution d'une œuvre. Observer les gestes d'un peintre, les documenter avec précision, pouvoir les revoir à volonté dans un temps second, c'est assister à une création qui se ferait, sans quoi, doublement à l'aveugle : le spectateur, toujours innocent du spectacle qui se déroule pourtant sous ses yeux, quand il lui est donné d'y assister, ne fait en cela qu'écho à l'artiste, « aveugle de génie », tenu dans l'ignorance de ce qui le traverse et du chemin qu'il emprunte. La captation du processus, seule, permettrait de lever le voile et, aussi, de dessiller les yeux :

> On donnerait cher pour savoir ce qui s'est passé dans la tête de Rimbaud pendant qu'il écrivait *Le Bateau ivre,* dans la tête de Mozart pendant qu'il composait la symphonie *Jupiter*... Grâce à Dieu, ce qui est impossible pour la poésie et la musique est réalisable en peinture ; pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main ; le peintre avance en tâtonnant comme un aveugle dans l'obscurité de la toile blanche. Et la lumière qui naît peu à peu, c'est le peintre qui la crée, paradoxalement, en accumulant les noirs. Pour la première fois, ce drame quotidien et confidentiel de l'aveugle de génie va se jouer en public[35].

Et cependant l'observation, le plus sûrement, n'élucide rien, en ne rendant le mystère que plus dense et plus insondable encore, à le voir s'accomplir pourtant à découvert, en pleine lumière dans l'instant : c'est une expérience de l'œuvre qui restera toujours, par ricochet, parallèle et forcément amoindrie, aveuglée et inconsciente ; Étienne Souriau note que, même en observant un sculpteur donnant forme à une œuvre à partir d'un bloc de marbre, quand bien même il assisterait de concert avec lui à la transformation de l'œuvre virtuelle en œuvre réelle, il n'en serait pas pour autant plus éclairé sur le mystère de ce processus qui se décide dans l'instant de sa progression ; le cheminement du travail de l'artiste qui « constitue la démarcation mobile du graduel passage d'un mode d'existence à un autre » n'est guère visible pour celui qui se trouve

[34] Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini, op. cit.,* p. 64.
[35] Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso,* film documentaire, 78 minutes, 1955.

au plus près, mais passif, cantonné à son rôle d'observateur de l'action en train de se dérouler : « Encore, si j'examine le statuaire, n'ai-je pas vraiment cette expérience. C'est le statuaire lui-même qui, accomplissant peu à peu ses démarches instauratrices, à la fois guide cette métamorphose et l'éprouve en ses voies[36] », écrit-il.

S'interposer entre le peintre et sa toile[37] n'est cependant pas sans incidence sur le résultat à venir et sur la « vérité », ou la véracité de l'instant capté : Ugo Mulas, commentant l'une de ses images (Jasper Johns au travail), note que le photographe est pris dans un dilemme qu'il ne peut résoudre, sauf à cesser toute tentative de prise de vue ; il confie ainsi : « J'ai compris que se créait une situation ambiguë. Si le peintre accepte la prise de vue, la photo est de nature purement publicitaire, si le peintre refuse et que j'arrive à le convaincre, la photographie est un acte de violence, comme la photographie l'est, très souvent[38]. » Dans le laps de temps compris entre la toile blanche et le tableau fini, Graziano Arici varie les points de vue, ne se contentant pas de rester à une place assignée au fond de l'atelier, mais cherchant à accompagner les évolutions d'Emilio Vedova, le représentant de dos, parfois de profil, en plan rapproché ou éloigné, tournant autour de la scène, tout en veillant à rester dans l'angle mort du champ de vision du peintre. La toile reste – et pour chacun des deux protagonistes peut-être – un point de focalisation presque accidentel, un prétexte, l'essai d'une expérience qu'aucun des deux n'avait jusque-là jamais tentée. Comme le note Nicò Stringa à propos de la peinture d'Emilio Vedova, qui se développe par débordements, par excès, par reprises, par séries, sa peinture est une chronique de ses gestes : « Le cycle est déjà là dans la toile seule, laquelle ne peut pas suffire à contenir la multiplicité des gestes, et, même si elle le pouvait, ne pourrait certes pas contenir en elle leurs échos infinis[39]. » La séance photographique devient le récit d'une performance. Graziano Arici tente de rendre compte de cette danse à l'œuvre, observant un artiste qui agit et réagit, improvise, exulte, rage, qui invente à mesure de sa progression.

[36] Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » [1956], *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses universitaires de France, « Métaphysiques », 2017, p. 201.

[37] Henri Cartier-Bresson note : « Si, en faisant un portrait, on espère saisir le silence intérieur d'une victime consentante, il est très difficile de lui introduire, entre la chemise et la peau, un appareil photo. Quant au portrait au crayon, c'est au dessinateur d'avoir un silence intérieur. » Voir *Le silence intérieur d'une victime consentante*, Paris, Thames & Hudson, 2006.

[38] Ugo Mulas, *La Fotografia,* Turin, Einaudi, 1973, p. 30 : « [...] ho capito che si veniva a creare une situazione ambigua. Se il pittore accetta di farsi riprendere, la foto è di natura puramente pubblicitaria, se il pittore si rifiuta e riesco a convincerlo, la fotografia è un atto di violenza, come lo è spessissimo la fotografia ».

[39] Nicò Stringa, « Emilio Vedova : spazio *versus* tempo », *Venezia 900 da Boccioni a Vedova, op. cit.,* p. 257 : « Il ciclo è già insito nella singola tela, la quale non può essere bastevole a contenere il moltiplicarsi dei gesti, e anche se non lo fosse, non potrebbe certo includere in sé la loro infinita eco. »

- Emilio Vedova dans son atelier, Venise, 1986 (GA089251, GA089267, GA011927, GA043349, GA043348).

Le « crime du photographe » est un crime quasi parfait, ainsi que le relève Franco Miracco dans un court texte qu'il consacre à la série de Graziano Arici, à l'occasion de son exposition en 2000 à Venise, à la galerie Nuova Icona[40] :

> Il est sacrilège d'observer l'artiste lors de ses « collisions » avec l'imprévisible. Il est sacrilège d'assister à la « catastrophe », à la genèse d'une nouvelle nécessité, au développement de la forme, du signe. Et le sacrilège se redouble si l'on prétend photographier l'énigme, et si l'on ne s'efface pas devant la stupeur générée par la vision de qui cohabite avec la matière sans réussir à trouver le calme – tout au contraire. Acte plus criminel encore, si on l'accomplit au moyen d'un appareil photographique, comme l'a écrit Auden[41].

[40] L'exposition des photographies d'Emilio Vedova dans son atelier a eu lieu en parallèle d'une autre exposition de photographies de Graziano Arici, consacrée aux artistes au travail, intitulée *Alla faccia dell'arte,* qui s'est tenue à la fondation Bevilacqua-La Masa.

[41] Franco Miracco, « Il crimine del fotografo », *Su Vedova. Fotografie di Graziano Arici*, catalogue n° 44, Nuova Icona, Venise, avril 2000, n. p. : « È sacrilegio osservare l'artista durante le sue "collisioni" coll'imprevedibile. È sacrilegio assistere alla "catastrofe", alla genesi di una nuova necessità, al dispiegarsi della forma, del segno. E il sacrilegio si raddoppia se si pretende di fotografare l'enigma e se non ci si ritrae di fronte allo stupore causato da chi coabita nella materia senza per questo placarsi, anzi. Più criminale persino della macchina fotografica, ha scritto Auden. »

- Entrée du studio d'Emilio Vedova à l'Académie des Beaux-Arts, Venise, 1990.
- « Su Vedova. Fotografie di Graziano Arici », catalogue n° 44, galerie Nuova Icona, Venise, avril 2000 (recto et verso du leporello).

L'œil du photographe profane ce qui aurait dû rester celé, invisible. Non seulement parce qu'Emilio Vedova a, sa vie durant, défendu au photographe de montrer cette série d'images – « et surtout aux peintres », avait-il d'emblée précisé. Mais aussi parce que la divulgation d'un processus de création – qui est enfantement, extase, explosions, selon l'interprétation qu'en livre le peintre observé, donné en spectacle – enfreint, pour reprendre la comparaison filée par Franco Miracco, un interdit mythique ; en faisant intrusion dans un espace sacré, en révélant une image inédite, celle du peintre au travail, le photographe montre ce qui « outrepasse » la représentation – c'est-à-dire, précisément, ce qui est à son origine, les étapes de la formation d'une œuvre, les phases d'une forme en mutation ; ses possibles défaillances, ses hésitations,

ses balbutiements, aussi. Étienne Souriau développe la métaphore, en considérant la naissance de l'œuvre, (dans le simple huis clos de l'artiste travaillant à l'œuvre), d'une

> [...] sorte de drame à trois personnages. D'un côté l'œuvre à faire, encore virtuelle et dans les limbes ; d'un autre côté, l'œuvre dans le mode de présence concrète où elle se réalise ; enfin l'homme qui a la responsabilité de tout cela, qui, par ses actes, tente de réaliser la mystérieuse éclosion de l'être dont il a pris la responsabilité[42].

De ces étapes successives d'apparition(s) de l'œuvre, qui ne l'est pas encore ou pas tout à fait, le photographe conserve des traces, enregistre la succession des états intermédiaires, de ce qui deviendra a posteriori (par leur enregistrement qui permet leur fixation définitive, et les soustrait au déroulement temporel et à l'effacement) le souvenir fixé d'un effacement, d'une rectification abolissante qui, dans le flux de la pratique, les a déformées, reformées, annulées. Ces traces, ces étapes découpées dans le temps des virtualités d'œuvres possibles et échappées, des suggestions, des orientations prises ou laissées de côté (en documentant les étapes successives, en en proposant une vision dans un étrange remontage à l'envers, un démontage possible, la photographie aurait-elle le pouvoir de déréaliser l'œuvre à volonté ?), ces images sont comme des exuvies, le souvenir des peaux provisoires progressivement abandonnées au cours d'une métamorphose qui se produit presque à l'insu des deux agents en présence. Umberto Eco, en développant une réflexion d'Ugo Mulas, note que

> [...] le photographe est celui qui, plus que tous les autres, *regarde* une œuvre d'art, sans s'avancer avec le bagage de catégories toutes faites que le critique porte avec lui. C'est la condition qui rend le photographe d'art le meilleur compagnon de route de l'artiste, un *artifex additus artifici* qui, sans prétendre faire une nouvelle œuvre d'art à partir de l'ancienne, aide justement l'artiste à comprendre laquelle est, parmi toutes les directions possibles qu'aurait pu prendre son sujet, celle qu'il avait, ne serait-ce qu'inconsciemment, le plus désirée[43].

Le photographe transcrit, à sa manière singulière, le chemin emprunté par l'artiste : le regard porté sur un *modus operandi* devient herméneutique. L'idée d'un possible dépassement se redouble dès lors que le photographe est mis en présence d'un peintre qui évolue dans son atelier à la façon dont il travaille sa toile, pris dans une chorégraphie dynamique ; le tableau fini ne serait plus que le souvenir d'un combat inouï, le reste des forces mises en action lors d'une rencontre. Ainsi découvert, le combat n'est plus singulier, et le reportage se fait, nécessairement, indiscret ; du reste, que peut réellement voir le photographe, personnage tiers,

---

[42] Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » [1956], *Les différents modes d'existence*, *op. cit.,* p. 205.

[43] Umberto Eco, « Fotografare l'arte », *in* Diego Mormorio dir., *Gli scrittori e la fotografia*, Rome, Editori Riuniti/Albatros, 1988, p. 110 : « Si invera invece cosí quello che Mulas dice del fotografo, che è colui che piú di tutti guarda un'opera d'arte, senza procedere con quel bagaglio di categorie sovente prefissate che il critico porta consé. È la condizione che fa del fotografo d'arte il miglior compagno di strada dell'artista, questo *artifex additus artifici* che, senza presumere di fare, dell'antica, una nuova opera d'arte, di fatto aiuta l'artisto stesso a capire quale, tra i tanti esiti possibili del suo soggetto, sia quello che egli, magari inconsciamente, aveva desiderato di piú. »

quand il lui est donné d'observer un artiste au travail ? Comment réussit-il à faire une œuvre seconde à partir de l'avènement d'une œuvre, à faire, en somme, la partition d'une parturition ?

> En vérité, Arici a risqué une mission impossible, en photographiant ce que personne ne devrait jamais voir. Impossible, pourquoi ? Parce qu'Emilio Vedova est un artiste en constante évolution dans un puzzle au bord du chaos. Il ne peut pas s'arrêter. C'est pour cela qu'il a créé les *plurimi,* les *dischi,* les *tondi,* les *oltre,* les *continuums*. Il sait toujours trouver quelque chose d'autre, qui transformera ses dérives en formes nouvelles – du moment que, pour Vedova, le point critique est l'accouchement, le problème est une guerre qui devient énergie, qui avance dans l'effondrement, à la conquête d'un nombre infini d'images qui avancent dans le chaos[44].

En 1987, quelques mois après la séance qui avait réuni le peintre et le photographe dans l'atelier, tous deux reçoivent une commande d'un magazine allemand : il s'agit, ironie de l'histoire, de montrer l'artiste au travail ; à l'instar de la courte suite en cinq photographies qu'Ugo Mulas avait consacrée à Lucio Fontana lacérant une toile[45] (*Lucio Fontana, Attesa,* 1964), en rusant, en reconstituant le geste de l'artiste faisant face à une œuvre déjà entaillée, Emilio Vedova et Graziano Arici livrent une réplique d'un sujet qui les avait plus tôt réunis ; ils reviennent, ce faisant, sur les traces et sur les mouvements de leur première rencontre, et miment doublement l'objet de leur « représentation ». Dans ces images en couleurs, le peintre, en devenant son propre mime, attentif à reconstituer avec application une partie des étapes de son travail et à refaire ses gestes, est comme absorbé par son sujet et par sa toile même – sa concentration est dirigée vers la réalisation d'un documentaire le plus vraisemblable possible (Emilio Vedova va jusqu'à ajouter une « touche » finale de réalisme, une tache de peinture sur son front), et non plus vers une œuvre en devenir. Les photographies, posées, réalisées avec un flash (qui débouche les ombres, exacerbe les couleurs vives, lesquelles semblent aussi fondre le peintre avec sa toile, dans un même chaos chromatique camouflant), viennent donner l'image d'un artiste à l'œuvre, mais, tout autant, d'un personnage jouant, assez gauchement, son propre rôle dans cette illusion commode, manifestement décidé à ne pas reproduire ce que la première rencontre dans l'atelier avec le photographe avait pu laisser filtrer.

[44] Franco Miracco, « Il crimine del fotografo », art. cité : « In realtà, Arici ha tentato una missione impossibile, è andato a fotografare ciò che nessuno dovrebbe mai vedere. Perché impossibile ? Perché Emilio Vedova è artista in perenne transizione dentro un puzzle al margine del caos. Non gli è concesso fermarsi. Per questo ha creato i plurimi, i dischi, i tondi, gli oltre, i continuum. Saprà trovare sempre qualcosa d'altro, in grado di trasformare i suoi slittamenti in nuove forme, dal momento che per Vedova il punto critico è il parto, il problema è guerra che diventa energia, che avanza nel crollo, alla conquista di un numero infinito di immagini sottratte al caos. »

[45] Voir Ugo Mulas, *La Fotografia, op. cit.,* p. 100-106.

- Emilio Vedova dans son atelier, Venise, 1987 (GA011948, GA011938, GA011973).

La totalité de la série réalisée dans l'atelier du peintre en 1986 n'est exposée par Graziano Arici qu'après la mort du peintre, en 2006. Finalement découvert dans son intégralité, le rituel personnel d'Emilio Vedova lors de ses séances de travail est remonté dans une vidéo[46] réunissant l'ensemble des photographies : comme si l'enchaînement, l'impression d'animation créée par les images se succédant et par leur nombre, était la forme la plus à même de retranscrire ce qui s'était alors produit dans l'atelier : sur l'écran, une photographie apparaissant après l'autre, une photographie vient effacer l'autre, comme chaque coup de pinceau modifie et abolit l'étape précédente sur la toile ; le processus est restitué, mais il est aussi rejoué, et représenté dans son impossible réversibilité.

« Seules les traces font rêver[47] », écrit René Char. Dans sa recherche menée sur les ateliers d'artiste, Graziano Arici semble vouloir garder l'empreinte de passages éphémères, d'interventions furtives, des infimes aspects de la création – c'est la mémoire des lieux, vus à la fois comme endroit de naissance de l'œuvre et chambre mentale de l'artiste, qui est par lui recherchée. Giorgio Agamben relève que

> [...] quiconque est entré dans l'atelier d'un peintre contemporain sait à quel point tout porte les traces du travail en cours ou achevé, en conserve les vestiges et les indices jusque dans les détails les plus infimes. Comme si tous les gestes que le peintre avait dû accomplir pour fabriquer ses tableaux s'étaient inscrits dans l'espace comme dans une archive vivante[48].

[46] Visible en ligne sur http://www.grazianoarici.it/multimedia/vedova.html
[47] René Char, *La Parole en archipel,* Paris, Gallimard, 1965, p. 32.
[48] Giorgio Agamben, « L'atelier absent » (trad. Suzanne Doppelt), *Vacarme,* n° 15 : « Processus », été 2001, p. 65. En ligne : <http://www.vacarme.org/article837.html> (consulté le 20 décembre 2017).

- Détails du studio d'Emilio Vedova, Venise, en 1990 (GA051168 et GA051169) ; en 2003 (GA051170, GA011890).

Cette archive vivante est convertie en archive visuelle, en dépôt photographique destiné à garder intacts des signes, des marques, des traces formant les « minutes de la création[49] » ; notes, esquisses, croquis, reproductions scotchées, objets assemblés, instruments, outils forment, dans une disposition toujours changeante, la peau de l'atelier, un journal de travail en trois dimensions, un accrochage personnel qui n'est pas destiné à être apprécié du plus grand nombre. L'atelier, pour reprendre les mots de Jean-Christophe Bailly, est le « lieu de ce travail et de ce déplacement [...], non pas le lieu où se montre et s'exhibe (ou se cache) la chose finie, mais celui où elle se prépare, se pense, se fait, se rature[50] » ; il est « maison, espace de repli et de condensation », lieu de germination, de gestation. De cette réserve, où la création se détermine, s'informe, où l'œuvre se (dé)libère, Graziano Arici extrait des détails ou des vues d'ensemble, réalisant un « portrait en absence » du propriétaire, reversant sur les murs l'attention d'habitude réservée à l'œuvre finie, fixant le caractère provisoire, l'aléatoire de dispositions, renversant la « cuisine de l'art[51] » en sujet de contemplation. Pénétrer dans l'atelier vide revient à faire l'étrange expérience d'un athanor un temps déserté ; au photographe revient

[49] *Ibid.*
[50] Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini, op. cit.,* p. 62.
[51] *Ibid.*

de lire les signes résiduels, de déchiffrer et préserver le mystère de leurs rapports, de couper dans le tissu vivant et stratifié pour garder une part de son identité particulière. Des formes inachevées, préparatoires, en fermentation, animent l'atelier, et viennent témoigner pour l'artiste de ses recherches, de ses influences, en participant au « surgissement du visible[52] » à venir. Rachel Esner note :

> À côté de cette fascination pour la personne de l'artiste telle que son environnement de travail la reflète s'exerce une fascination presque aussi importante *pour les détails* de sa démarche artistique. La croyance ancestrale qui veut que l'acte créateur ait lieu dans l'esprit (et non au moment de la réalisation), et soit par conséquent à la fois invisible et indicible, fait partie intégrante du mythe de l'artiste. Au fil des siècles, elle conduit à une certaine fétichisation de l'objet créé et de l'exécution en tant que telle, considérés comme des substituts de ce qui reste nécessairement hors de vue. L'accès à l'atelier, que ce soit dans la réalité ou par la représentation, semble donc receler la promesse d'un accès au véritable instant de création, au moment où l'acte créateur prend forme. Or s'il y a une chose que les artistes ont toujours pris soin de soustraire aux regards, c'est ce qui se passe réellement dans l'atelier ; ils veillent à entretenir l'illusion d'une pratique artistique assimilable à une forme de magie, en mettant en avant leur statut et leur personnage plutôt que le travail manuel. La promesse demeure néanmoins entière et renforce la nature fétichiste du trio artiste/œuvre/atelier, en entretenant une sorte de désir perpétuel[53].

Giorgio Agamben remarque cependant que, par l'exhibition des « reliefs de table », les modernes, des romantiques à Dada, « théorisent la suprématie du processus créatif sur l'œuvre, exposent, chaque fois qu'ils le peuvent, les conditions matérielles de cette création et aiment se représenter dans l'atelier[54] » : le portrait chinois de l'artiste par ses objets, à partir de son atelier, est un véritable *topos*[55] – un décryptage attendu : un lieu dans le lieu, un lieu à la place de la personne qui l'habite –, qui autorise celui qui s'y livre à une recomposition, pour partie fantasmée, à partir de points d'ancrage, de la réalité des endroits et des êtres. Le portrait fragmenté d'un lieu de création, s'il peut aboutir à l'engagement d'une réflexion sur le travail de l'œuvre par surfaces et objets interposés, n'est lui non plus pas exempt d'un certain fétichisme. Loin de constituer une désacralisation d'un espace protégé, secret, il semble plutôt contribuer à renforcer la puissance de son mystère : et, même, ne trouver rien que de banal à y voir, c'est encore, un peu plus, devoir faire œuvre de projection, d'imagination, pour combler une déception momentanée.

---

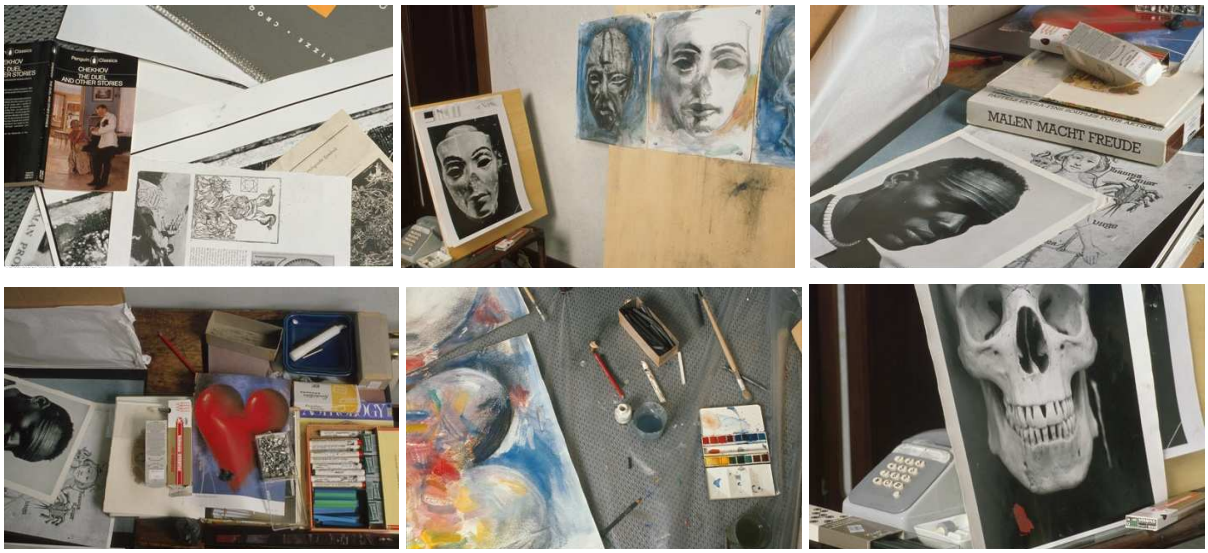
[52] François Jullien, « Comment pourrait-on se passer de la création ? », *Communications,* n° 64 : « La création », 1997, p. 204.

[53] Rachel Esner, « Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ? », *Perspective. La revue de l'INHA,* n° 1, 2014, p. 7- 9. En ligne <http://journals.openedition.org/perspective/4297> (consulté le 20 janvier 2018). Voir également, du même auteur, « Ateliers d'artistes aux XXe et XXIe siècles, du lieu à l'œuvre », *Perspective. La revue de l'INHA*, mai 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/perspective/1072> (consulté le 20 janvier 2018).

[54] Giorgio Agamben, « L'atelier absent », art. cité.

[55] Lieu commun pictural, espace de prédilection de l'autoportrait, mais également fréquemment élu comme sujet photographique. Voir à ce sujet, entre beaucoup d'autres ouvrages, Francesco Bonami et Alison Gingeras dir., *Mapping the Studio,* Milan, Electa Mondadori, 2009. Le catalogue de l'exposition inaugurale de la Pointe de la Douane à Venise consacre un tiers de ses pages à des vues de studios d'artistes contemporains.

Avoir accès à la vision de l'atelier, c'est pénétrer dans les coulisses de la création, approcher un processus par ses traces, tenter de comprendre une œuvre, par déduction, en partant de ses proches alentours ; ce que le photographe paraît rechercher, au cours de ses prises de vue (et en fonction des artistes sujets de ses divers reportages : l'implication du photographe se donne à voir quasi directement dans le degré de recherche ou d'originalité qu'il donne à telle ou telle composition : parfois, quelques portraits en plan américain et en buste sur fond de mur d'atelier suffisent pour expédier un sujet qui s'en tiendra à la surface des choses), c'est tout à la fois l'exploitation d'un lieu photogénique, devenu décor prêt à l'emploi (l'exposition d'un atelier, au nord, est généralement garante d'une belle lumière naturelle étale ; les murs, les œuvres déposées ajoutent une atmosphère nécessairement... pittoresque à la scène, et leur présence peut suppléer à la pose parfois empruntée d'un modèle), et le déchiffrement d'éléments de réponse déployés dans un univers éphémère.



- Studio de Jim Dine, Venise, 1985 (GA012017, GA012023, GA012021, GAO12065, GA012016, GA012058).

Un mois durant, Graziano Arici suit Jim Dine, en résidence de création à Venise, et réalise, au fil des jours, un portrait de l'artiste au travail. La lecture de son atelier donne à voir un portrait en creux, par morceaux, de l'œuvre de l'artiste américain, saisi à travers la découverte d'une méthode de travail, des outils employés, des sources d'inspiration : motifs convoqués, lectures en cours, matériel usé... Obscurément, confusément, tout se passe comme si, face à de telles preuves muettes, le photographe (mais également celui qui regarde ses images) était saisi d'une forme de conscience nostalgique, d'une prescience historique, comme si ces fragments tirés de la vie même de l'atelier étaient, par avance, des lambeaux d'une civilisation vouée à rester méconnue.

L'archive vivante qu'est l'atelier fait du photographe qui l'explore un archéologue de la création. Ugo Mulas se souvenant de ses visites à l'atelier de Robert Rauschenberg, empli d'un maelström d'appareils, d'accessoires, d'objets divers, écrit que :

> Tous ces objets sont destinés à disparaître dans quelques années ; on les jette, ils disparaissent tout seuls, mais le fait d'être là, dans le studio, les liait à une figure destinée à s'affranchir du temps des objets, même de ceux chers ou qui sont nécessaires à la vie quotidienne, des objets dont on aura un jour la nostalgie, dans une image un peu passée et tendre. C'est un peu le sort qu'ont connu les objets de l'Antiquité parvenus jusqu'à nous, surtout ce qui a été trouvé dans les tombes des pharaons, des choses conservées grâce au fait que les personnages enterrés dans ces lieux entouraient leur repos de ce qui les avait aidés à vivre, de ce qui leur avait été proche, nécessaire ou inutile[56].

Graziano Arici se rend dans de nombreux ateliers d'artistes vénitiens ou résidant à Venise, rencontrant notamment Zoran Music et Ida Barbarigo, Giuseppe Zigaina, Fabrizio Plessi, Armando Pizzinato, Toni Lucarda, Arcangelo ; il complète ce panorama de la création par la redécouverte et l'acquisition des portraits d'artistes « à l'atelier », tels que ceux de Renato Guttuso, Gregorio Sciltian, Vittorio Basaglia, Cencio Eulisse, Cicero Diaz, de nouveau Toni Lucarda, Hector Whistler, Luigi Broggini, Georges Braque, Henri Matisse...

- Zoran Music, Venise, 1946 (GA017082) ; Zoran Music, Venise, 1995 (GA010957).

[56] Ugo Mulas, *La Fotografia, op. cit.,* p. 118 : « Tutti questi oggetti sono destinati a scomparire nel giro di pochi anni, vengono eliminati o spariscono, mentre il fatto di essere lí in quello studio li agganciava a una figura destinata a uscire dal tempo degli oggetti anche di quelli cari o necessari alla vita quotidiana, oggetti di cui un giorno si avrà forse nostalgia, un ricordo sbiadito e tenero. È un po' quello che è capitato agli oggetti dell'antichità che sono giunti fino a noi, soprattutto le cose trovate nelle tombe dei faraoni, cose giunte fino a noi grazie al fatto che i personaggi sepolti in quei luoghi dormivano il loro sonno in mezzo a quanto li aveva aiutati a vivere, che gli era stato vicino, necessario o inutile. »

- Georges Braque, Paris, 1948 (GA019294) ; Henri Matisse, Vence, 1948 (GA017030 et GA017029).

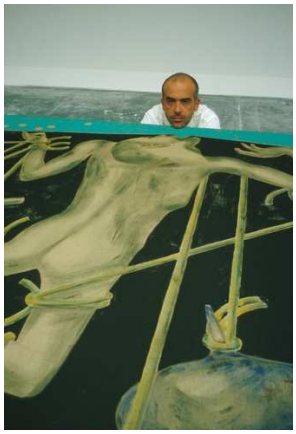
En 1988, lors de la 43e biennale d'art de Venise, qui a pour thème et pour titre « The Place of the artist », Graziano Arici propose au commissaire, l'historien d'art Giovanni Carandente, de réaliser des prises de vue des artistes en train de monter leurs œuvres dans les salles du pavillon central, alors nommé *Padiglione Italia* (aujourd'hui rebaptisé Pavillon international). L'idée du photographe est de venir documenter un processus, depuis son point de commencement jusqu'à sa fin, de l'espace vide à l'exposition « achevée d'accrocher ».

- Sol LeWitt (GA010701 et GA010709), Mimmo Paladino (GA004518 et GA004521), Jannis Kounellis (GA010650 et GA010638), biennale d'art de Venise 1988.

Le départ et l'arrivée prévus pour cette opération sont simples : champ, contrechamp, avant/après, vues frontales, relevés architecturaux ; Graziano Arici prend des vues au grand- angle de chaque salle, en réalise une cartographie relativement fidèle, suivant l'évolution des lieux ; partant de ces constats d'états[57] – qui sont rapidement dressés, à main levée, comme pour obéir à une forme de convention établie et vite suivie afin de pouvoir s'intéresser au reste de l'action –, il s'échappe de cette ligne de conduite générale pour se concentrer sur les gestes des artistes, leurs réflexions, leur manière d'occuper l'espace, profitant des poses et des pauses, prenant à la volée des portraits.

- Markus Lüpertz (GA010737), Marisa et Mario Merz (GA010842), biennale d'art de Venise 1988.

[57] La série-pellicule « Il tempo fotografico – a Jannis Kounellis » qu'Ugo Mulas consacre à une installation de celui-ci au sein de l'exposition *Vitalità del negativo*, à Rome, en 1969-1970, engage une réflexion inverse sur le passage du temps, puisant dans la répétition du même (trente-six photogrammes représentant une scène identique, un pianiste jouant dans une salle déserte un morceau de Verdi) la matière d'une variation photographique sur un même thème. Voir Ugo Mulas, *La Fotografia, op. cit.,* p. 152-153.



- Enzo Cucchi (GA003590), Francesco Clemente (GA003507), biennale d'art de Venise, 1988.

Un mois durant, le photographe suit donc, jour après jour, les progrès d'installation des œuvres et les artistes au travail ; tous[58] acceptent d'être suivis, hormis Cy Twombly. Tenter la chronique de ces préparations permet au photographe de comprendre le fonctionnement d'ateliers « déterritorialisés » (Jean-Christophe Bailly évoque encore l'atelier comme un espace par définition décalé et insularisé[59]), en faisant l'expérience des coulisses de la Biennale. Les montages ou les réalisations d'œuvres *in situ* sont un moment particulier, fait de concentration, de tension, d'invention, d'euphorie, d'acclimatation progressive : les artistes, invités à exposer, à proposer, doivent habiter les lieux, les faire leurs, les investir, en un temps restreint. Graziano Arici explore cette période et ces espaces d'exposition comme des ateliers hors les murs, aux dimensions et aux contraintes démultipliées. Les travaux d'ajustement, et parfois de création, sont analysés par le photographe comme des gammes, ou des jeux d'improvisation auxquels se livreraient des virtuoses. L'unité de temps, de lieu et d'action rassemble chacun de ces petits théâtres, et la limite imposée par l'ouverture proche de la Biennale s'insère dans le jeu d'un protocole dont le photographe est lui aussi dépendant. Les artistes, tout comme le photographe qui documente le processus de leur installation, sont amenés à prendre la mesure des lieux, à composer avec leurs spécificités.

[58] La Biennale de 1988 expose nombre d'artistes issus de la *transavanguardia* : Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente..., sous le commissariat d'Achille Bonito Oliva. Outre ceux-ci, Graziano Arici suit Alberto Burri, Claude Viallat, Giuseppe Santomaso, Maurizio Mochetti, Marisa et Mario Merz, Jannis Kounellis, Jasper Johns, George Segal, Piero Dorazio, Arnaldo Pomodoro, Daniel Buren, Gianfranco Baruchello, Markus Lüpertz, Eliseo Mattiacci, Renato Ranaldi, Ruggero Savinio, Piero Guccione, Sol LeWitt, Jan Dibbets, George D'Almeida, Leon Gischia.

[59] Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini, op. cit.,* p. 62.

- Alberto Burri (GA003268), Mimmo Paladino (GA004598), Sol LeWitt (GA010694), détail de la salle d'exposition de Sol LeWitt (GA010697), biennale d'art de Venise 1988.

Les vues des œuvres « en situation » et en cours de montage sont aussi l'occasion de dépasser la réalisation d'un constat d'installation, pour se livrer à un jeu d'échos et de surenchère dans la composition, où les éléments annexes, satellites, destinés à protéger les œuvres ou à les réaliser, deviennent des pièces artistiques en puissance. L'espace de la salle, pour les artistes comme pour le photographe, est au départ une surface vierge. Réinventant les coordonnées de la situation, Graziano Arici, à partir d'objets disparates, semble exploiter l'ambivalence de leur état et tirer profit de leur potentiel artistique (leur banalité même paraît les signaler comme des *ready-made* possibles...), et propose des jeux de contrepoint et de correspondances. Les objets deviennent sculptures éphémères, les installateurs, des groupes mobiles entraînés dans une étrange chorégraphie.

- Salle partagée par Sol LeWitt (GA010711), Mimmo Paladino et Sandro Chia (GA004522), Maurizio Mochetti (GA010893), Eliseo Mattiacci (GA010797), Markus Lüpertz (GA010746), biennale d'art de Venise 1988.

Une vidéo[60] faite par le photographe, intitulée *Il luogo degli artisti* (« Le lieu des artistes »), faite de quatre cents de ces vues de montages, sur une musique réalisée par le compositeur Claudio Ambrosini, et montrant, salle après salle, les travaux réalisés, est diffusée sur deux moniteurs installés dans la grande salle du pavillon central de la Biennale. Le travail du photographe sert ainsi à illustrer, mais aussi à mettre en abyme le thème choisi de l'année : la question de la « place de l'artiste » est, dans ce cas, abordée de manière concrète par Graziano Arici, qui profite de cette occasion donnée pour tirer de l'« atelier » une allégorie réelle, et poursuivre son enquête sur les formes d'engagement à l'œuvre.

Accéder en un temps aussi bref à des montages d'exposition développés de façon parallèle permet en effet au photographe d'augmenter rapidement son archive d'une documentation précieuse, en rassemblant non seulement les phases successives de l'installation ou (le cas échéant) de l'invention d'une œuvre, mais aussi des portraits d'artistes, et de leur sociabilité. La Biennale de Venise devient un lieu d'exposition totale, dans lequel tout se prête à être vu et représenté. Y exposer, s'y exposer est une forme de consécration, et faire face aux photographes venus « reporter » l'actualité est un rituel auquel les artistes sacrifient

[60] De piètre qualité, bricolée avec les moyens du bord (pour être filmées, les diapositives étaient projetées sur un drap blanc et filmées, le temps de leur défilement sur l'écran de fortune), cette vidéo dure 27 minutes. Graziano Arici envisage actuellement de la refaire à partir d'un vrai banc de montage et des fichiers des photographies numérisées.

généralement volontiers. « Nous qui regardons ces photographies, nous voyons bien qu'elles procèdent d'une mise en scène ; pourtant le soupçon n'a plus cours, car ici l'artiste au travail ne pose pas, il s'expose. Prenant place entre le projet et sa réalisation, l'image de l'artiste à l'œuvre n'est plus une image facultative[61] », constate Jérôme Lebrun, ajoutant que « les œuvres [requièrent] d'être photographiées pour être complètement perçues[62] » – de la même manière que les artistes, peut-être, pour indiquer leur statut d'auteurs, se doivent de poser pour être pleinement reconnus. L'assurance, le certificat de cette reconnaissance, la Biennale le donne à ceux qu'elle expose.

- Jim Dine et le photographe Giorgio Lotti, biennale d'art de Venise 1997 (GA012090) ; Mimmo Paladino, biennale d'art de Venise 1988 (GA004524) ; George Segal, biennale d'art de Venise 1988 (GA004661).

La ville elle-même devient, durant les premiers jours d'inauguration de la Biennale, et pendant les six mois de son ouverture, un atelier de plein air, une scène ouverte de l'art[63] : un condensé, une archive vivante de la création contemporaine. Épicentre de cette scène et point de confluence mondial, la Biennale joue, pour le photographe, le rôle d'un réservoir de personnages (déjà) historiques dans lequel venir puiser, à domicile, les éléments de son propre répertoire ; si cette manifestation artistique, née en 1893, a pu contribuer à faire connaître au

[61] Jérôme Lebrun, « Photographier l'artiste à l'œuvre », *Art Press 2,* trimestriel n° 24 : « L'art en images, images de l'artiste », février/mars/avril 2012, p. 53.
[62] *Ibid.*
[63] Voir Enrica Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna,* Venise, Marsilio Editori, 2003, p. 47, ainsi que Christian Boltanski, « L'archive, œuvre d'art. Dialogue avec Nathalie Heinich », *Sociétés et représentations,* n° 19 : « Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie : de la maison au musée », avril 2005, p. 168.

grand public quelques grandes figures, si elle peut être même, à l'occasion, inspirée et aspirée par l'esprit d'un temps qu'elle contribue à ramasser, à synthétiser, la sélection de ses artistes vient confirmer leur rôle dans le champ de l'art, plutôt qu'en favoriser l'éclosion. De scène offerte à l'art elle devient progressivement vitrine, puis, de nos jours, de plus en plus industrie[64], machinerie culturelle ; plus que l'affirmation d'une découverte, le choix des artistes par les différents commissaires vaut comme « confirmation ». Comme le relève Enrico Crispolti :

> Depuis ses origines, la Biennale n'a jamais eu vocation à être une exposition d'avant-garde. Quand elle y est parvenue, dans une certaine mesure, et là où elle l'a été, c'est parce qu'elle s'est aventurée au-delà de sa propre identité institutionnelle officialisée, officialisante. Cette identité, c'était peut-être celle consistant à se faire l'écho, en actes, de la reconnaissance d'un niveau professionnel, des spécificités de « faire art », vues selon certains angles de la recherche (à la pertinence plus ou moins marquée, et donc en prise plus ou moins grande avec l'actualité). Malgré cela la Biennale est souvent arrivée à proposer, à informer, à faire connaître, à réaliser des confrontations, non pas dans le feu de l'actualité mais en s'inscrivant dans un temps plus réfléchi. Elle s'est révélée, bien des fois, convenue, et bien d'autres, non – rejoignant, ou presque, l'actualité de la recherche[65].

La Biennale reste, essentiellement, une forme médiatique dans laquelle les photographes viennent à leur tour faire leurs propres images ; les étapes du montage des œuvres sont pour ceux-ci la promesse d'échapper, pour une part, à une vision trop convenue, trop glacée, figée, de la manifestation artistique. Le regard jeté dans les coulisses des pavillons et des diverses salles permet d'insuffler une part d'imprévu, d'inédit au sein de la mécanique d'exposition, une part d'accidentel dans le dispositif encore inachevé. Arpenter ces lieux alors qu'ils sont toujours habités par l'artiste permet, pour le preneur d'images, de donner une âme aux lieux et aux objets exposés, qui paraissent alors subitement incarnés.

---

[64] Voir notamment Bernard Lafargue, « Le syndrome de Venise : la biennalisation de l'art contemporain », *Figures de l'art,* n° 20, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2011, p. 13-34.

[65] Enrico Crispolti, « Quando l'attualità della ricerca è stata veramente presente nella Biennale », *in* Luca Massimo Barbero, *Venezia 1948-1986 : la scena dell'arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione*, *op. cit.,* p. 286 : « La Biennale non è mai stata, per vocazione, dalla sua origine, un'esposizione di avanguardia. Quando è riuscita in qualche misura a esserlo, e dove lo è stata, è perché si è sporta oltre il proprio consistere istituzionale ufficializzato, ufficializzante. Che forse è stato proprio quello di dare conto di un riconosciuto livello professionale in atto, nello specifico del fare arte e sotto diverse prospettive di ricerca poste sulla ribalta (con maggiore o minore tempestività, quindi con maggiore o minore grado d'attualità). Ciò nonostante la Biennale è riuscita comunque spesso a proporre, informare, fare conoscere, confrontare, su un grado d'attualità non tanto a breve quanto in qualche misura sufficientemente consolidata. Molte volte è risultata scontata, molte altre no, raggiungendo o quasi l'attualità della ricerca. » Voir également à ce sujet l'article de Franco Avicolli, « Assenze e presenze nella vita artistica di Venezia », site Internet *Ytali,* 3 mai 2018. En ligne : <https://ytali.com/2018/05/03/assenze-presenze-nella-vita-artistica-di-venezia/> (consulté le 13 mars 2018).

- Jannis Kounellis, biennale d'art de Venise 1995 (GA010656) ; Enzo Cucchi, biennale d'art de Venise 1993 (GA003617).

Nombre de photographes ont tiré parti des ressources visuelles que recèlent les limbes d'une exposition : d'Ugo Mulas[66], photographe de la Biennale de Venise de 1954 à 1973 (donnant un vivant portrait, ironique, des artistes confrontés à leurs œuvres), à Louise Lawler découvrant les coulisses de la foire Art Basel Miami, du MoMA, ou de Christie's, en passant par les clichés de Gérard Rondeau descendu dans les réserves des musées, et empruntant le même chemin que celui des œuvres, transitant d'un prêt, d'un chantier, d'une exposition à une autre, ou ceux de Gautier Deblonde ou, encore, de Benoît Galibert... Graziano Arici, lui, saisit ce moment d'entre-deux, dans lequel l'œuvre s'apprête à paraître, où une organisation s'installe, non pas pour réaliser un portrait de l'œuvre dans un contexte insolite, mais pour « rentrer en contact avec des artistes[67] » : son regard porté sur la scène de l'art est d'abord une médiation, avant d'être une appropriation ; l'exercice auquel il se livre serait, avant toute chose, le résultat d'une admiration portée. « Dans ce cas, l'acte de *documenter* relève moins d'un accompagnement

[66] Voir à ce sujet Tommaso Trini, *Ugo Mulas, Vent'anni di Biennale,* Milan, Mondadori, 1981, et *La scena dell'arte*, Pier Giovanni Castagnoli dir., Milan, Electa, 2007.

[67] Entretien du 21 avril 2018, non retranscrit. Vingt années avant Graziano Arici, c'est de ce même attrait pour les artistes et leur fréquentation directe que témoigne également Ugo Mulas à Venise, commentant avec une sévère lucidité ses débuts de photographe à la Biennale, dans *La Fotografia, op. cit.,* p. 130 : « En un certain sens mon comportement d'alors avait une raison utilitaire : je me servais des événements, des personnes pour élargir mon rayon d'action, et aussi mon pouvoir. Je photographiais sans aucune intention de comprendre ce qui était en train de se passer, mais il se passait sans cesse quelque chose. On croyait beaucoup à ces événements à l'époque ; moi, comme les artistes et leur entourage, on croyait vraiment à la Biennale comme à une fête ouverte à tous : le plaisir d'aller à Venise, ce qui n'était déjà pas rien, le plaisir de faire de nouvelles rencontres, d'assister à des choses vraiment importantes. Mon travail consistait à essayer de donner une idée de cette fête. » (« In un certo senso il mio atteggiamento di allora era utilitaristico : mi servivo degli avvenimenti, delle persone per allargare il mio raggio di azione, e anche il mio potere. Fotografavo senza nessuna intenzione di capire che cosa stava accadendo, e succedeva sempre qualcosa. Allora si credeva molto a questi avvenimenti ; sia io come fotografo che gli artisti stessi che il giro che sta intorno agli artisti, prendevamo sul serio la Biennale in un modo molto genuino, come una gran festa per tutti : il piacere di andare a Venezia, che era non indifferente, il piacere di incontrare gente nuova di vedere cose nuove, di assistere a qualcosa di veramente importante. Il mio lavoro consisteva nel cercare di dare un'idea di questa festa. »)

qu'il n'indique une reconnaissance[68] », comme le relève Pierre Parlant à propos des photographies et des dessins, en travaux croisés, de Bernard Plossu et du plasticien Patrick Sainton. Comment cette recherche d'une proximité, d'un contact avec la création arrive-t-elle à prendre forme, à être traduite, transposée dans ses reportages ? Quel point de vue le photographe peut-il, depuis cette position d'observateur « conquis », développer, affirmer ? À quelles conditions l'admiration peut-elle se révéler créatrice ?

c. Des exercices d'admiration ?

Au cours de ses reportages, Graziano Arici va à la rencontre de ceux qui ont contribué à former sa culture ; cette poursuite des créateurs, auteurs, artistes rend concrètes ses années d'apprentissage, en les transposant dans une archive qui semble d'abord être employée à retracer la constellation des figures tutélaires. Dans le prolongement de ses études en sociologie, le photographe continue à mener une forme d'enquête, exclusivement visuelle, sur le terrain de la création contemporaine.

- Jorge Luis Borges, Venise, 1983 (GA091328), Gabriel García Márquez, Hôtel Excelsior, Venise, 1990 (GA008381).

Dans ses réalisations de portraits, c'est ainsi une véritable science des « modèles » qui est mise en œuvre et déployée. Le photographe confie à ce propos :

> J'ai toujours été attiré par l'acte créatif, que ce soit l'écriture ou l'art. Comme si j'arrivais à percer le secret de cet acte. Quand j'ai rencontré Borges, García Márquez et d'autres écrivains qui étaient pour moi de véritables mythes, j'ai utilisé l'appareil photo comme un microscope pour comprendre le mécanisme qu'ils ont en eux et qui les amène à créer[69].

[68] Pierre Parlant, « Lorsqu'une idée se cherche », *in* Patrick Sainton et Bernard Plossu, *De part et d'autre,* Crisnée, Éditions Yellow Now, « Les carnets », 2017, p. 10.

[69] Graziano Arici cité par Irene Rosati dans l'article « Quei ritratti al naturale di Arici », *La Nuova di Venezia e Mestre*, 23 mars 2010. En ligne : < http://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/cronaca/2010/03/23/news/quei-ritratti-al-naturale-di-arici-1.1339050> (consulté le 14 novembre 2015) : « Sono sempre stato attratto dall'atto

L'appareil photographique se met au service d'une étude approfondie (scientifique, clinique[70]) des sujets qu'il permet d'observer ; plus encore, l'examen fait au cœur même du modèle (du spécimen ?) observé est le moyen d'accès à un « passage » invisible, celui qui mène à la création. Gilles Deleuze relève combien cette étape de reconnaissance, d'inscription dans une forme de filiation, reste primordiale :

> Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. Ça peut être des gens – pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes [...]. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas[71].

Cette lignée fantasmée permet, littéralement, de donner vie à la création, en lui assurant la nécessaire continuité d'un passage frayé à rebours à travers les générations et les êtres. L'archive bâtie par le photographe paraît ainsi illustrer la formule de Cicéron, *historia magistra vitae*[72] ; mais cette ligne de conduite, de didactique édifiante au départ, voit son cheminement modulé par d'autres enjeux, d'autres formes d'impératifs : les sujets du photographe sont en grande partie ceux qu'il juge devoir (ou pouvoir) rester dans l'histoire. Les critères d'appréciation sont ainsi amenés à changer sensiblement, ou à cohabiter, en fonction des objectifs visés. À la recherche des « hommes sémiophores[73] », le photographe alimente son archive des temps présents non pas seulement selon ses uniques références et préférences, mais en définissant un panorama plus large, à même de rendre compte d'une époque et de pouvoir répondre aux exigences éditoriales de la presse. L'Archivio Graziano Arici ne se fait pas que le témoignage d'une forme singulière d'« anthropologie de l'admiration[74] », mais, en composant avec d'autres filtres de sélection, est au service d'une stratégie représentative.

---

creativo – spiega Arici – fosse quello della scrittura o dell'arte. È come se io così capissi il segreto di questo atto. Quando ho incontrato Borges, García Márquez e altri scrittori che per me erano dei miti, ho usato la macchina fotografica come un microscopio per capire il meccanismo che hanno dentro di loro e che li porta a creare. »

[70] Voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [version de 1939], Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 38-39 : « [...] l'image du réel est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel ».

[71] Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, *op. cit.,* p. 171.

[72] Voir François Bédarida, « L'historien régisseur du temps ? », art. cité, p. 14.

[73] Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 45.

[74] Voir Nathalie Heinich*, La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration, op. cit.*

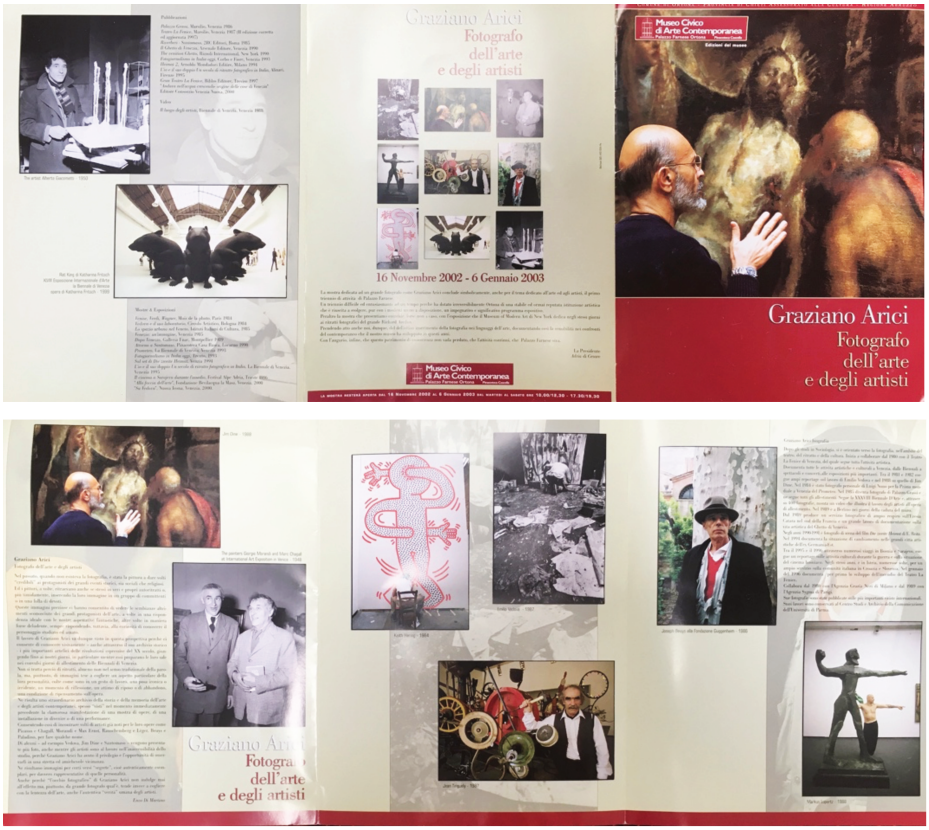
L'on pourrait à ce titre reprendre la définition que Michel Frizot livre du photographe : pris entre l'abolition et la relève, l'imitation et l'indépendance, la succession et l'invention, il est par définition lui-même un intercesseur exemplaire :

> Le photographe est pleinement un homme photographique qui définit lui-même les objectifs et la vocation de l'image, en revendiquant d'être à la fois un indépendant et un intercesseur. C'est lui qui gère et qui organise la lisibilité, pour d'autres regards, de ce qui a été enregistré par un dispositif selon ses propres normes catégoriques. C'est dans cette exigence d'entre-deux – entre contraintes et choix – que chacun se forge un langage personnel[75].

Pour Graziano Arici, le choix des sujets est parfois la résultante de commandes faites, mais il est encore plus sûrement le résultat de l'exploitation avisée d'une situation géographique appropriée. L'« album des personnages » reste pour une très large part représentatif des circuits d'une culture européenne, occidentale, voire internationale, mais non pas absolument « mondiale » (si tant est que cet adjectif fasse sens en ce cas) : si l'on y retrouve une forme de diversité, celle-ci est néanmoins filtrée par des « routes de l'art » qui tendent à converger vers des destinations escomptées. Le passage (obligé, mais, aussi, paradoxalement, de moins en moins fréquenté par les artistes en dehors des grands événements) par Venise est une reconduction des itinéraires du Grand Tour, et l'entrée des artistes au répertoire de l'Archivio suit leur convergence vers la ville. Des dizaines d'années durant, cette scène a fourni à l'Archivio Graziano Arici un vivier renouvelé de sujets neufs. La rubrique des personnages de l'archive obéit ainsi également à une logique utilitaire ; et, si le photographe peut composer avec certains aspects, faire œuvre de prospection (repérer de jeunes artistes, porter son intérêt sur des corps de métiers encore peu connus du grand public...), il doit veiller à pouvoir être en mesure de proposer une base de données relativement complète. En somme, il adapte sa « vision formulaire[76] » à un répertoire qui dépasse ses propres goûts personnels, mais qui ne les oublie pas. Le hors-champ, et l'à-venir, des images prises reste l'archivage.

- Jim Dine, Gallerie dell'Accademia, Venise, 1988 (GA012036).

[75] Michel Frizot, *L'homme photographique – une anthologie, op. cit.,* p. 254.
[76] Voir Pierre Parlant, « L'image monitrice », *op. cit.*



- Dépliant de l'exposition « Graziano Arici. Fotografo dell'arte e degli artisti » au Museo Civico d'Arte Contemporanea, Palazzo Farnese Ortona, Venise, 2003.

On pourrait voir l'archive, dirigée vers la possibilité de réalisation d'une œuvre totale, comme fonctionnant d'abord sur l'appropriation visuelle des auteurs qui la composent ; mais il arrive que l'exercice d'admiration, qui est à son origine, soit projeté par le photographe sur ses modèles mêmes. Se rendant avec Jim Dine à l'Accademia dell'Arte, Graziano Arici l'observe en train de regarder la Pietà (1576) de Titien. Il l'engage à s'en approcher, à faire semblant de toucher la toile. Le peintre, en s'exécutant, se rapproche du Saint Jérôme aux pieds du Christ. Ce faisant, il forme le pendant vivant du personnage peint. Ce dédoublement se transforme en vertige de l'analogie : Jim Dine fait écho à l'autoportrait de Titien dans la figure de Saint Jérôme. Le geste esquissé par sa main, effleurant quasiment la toile, fait aussi écho à la dernière manière de Titien (le peintre meurt avant d'avoir pu l'achever, et Palma le Jeune, à sa suite, se chargera de la terminer), usant de ses mains comme d'outils pour appliquer la peinture et travailler à même la matière ; par ces gestes prolongés, la toile, caressée à nouveau, retrouve un suivi, une main artiste, ou une seconde naissance.

- Leonard Bernstein devant la tombe d'Igor Stravinsky, île San Michele, Venise, 1985 (GA001457 et GA009627).

La mise en abyme de l'homme, et de l'hommage, prend aussi chez le photographe des formes qui sont moins spectaculaires, telles les visites aux tombeaux des grands hommes. Graziano Arici accompagne par exemple Leonard Bernstein sur la sépulture d'Igor Stravinsky, dans le cimetière de l'île San Michele. Le moment de recueillement (tout relatif, car il se trouve entouré d'une petite troupe de photographes, qui se partagent à tour de rôle l'exclusivité de l'image et la liberté du champ en l'évacuant temporairement) et de méditation du compositeur est, de nouveau, l'occasion pour le photographe de penser sa propre pratique, et de rendre un hommage double en unissant dans une même prise de vue deux temporalités, de faire se croiser, en un éclair, deux contemporanéités retrouvées : dans cette mise en correspondance des temps, ce que l'on pourrait appeler le trope de la conversation sacrée est rendu plus manifeste encore par cette réunion de deux regards, celui du photographe et celui de son modèle, tournés vers une autre figure exemplaire, et désormais lointaine.

2. ART DU PORTRAIT ET FABRIQUE DU CLICHÉ

Le portrait de l'art en ses interprètes reste avant toute chose un art de la rencontre, celle que le photographe arrive à faire avec ses modèles, et celle, aussi, qu'il sait d'avance devoir restituer et mettre en scène pour un public futur ; si l'exploration de l'atelier et le dialogue avec les artistes (peintres, musiciens, acteurs...) s'avèrent dans certains cas possibles et peuvent donner lieu à des expériences partagées, voire à un documentaire sur la poïétique de l'œuvre, le photographe doit aussi savoir s'adapter à des conditions peu favorables, faire avec peu, dans des séances brèves ou improvisées, et saisir à la volée des personnages rétifs à la pose comme à l'image. L'écart entre l'échange qui a eu lieu et sa retranscription photographique ne se laisse cependant pas toujours deviner. Chaque modèle croisé, lors d'une rencontre prolongée ou

éphémère, se pose pour le photographe comme un défi pratique et plastique, qui est à résoudre dans l'instant présent. Graziano Arici indique ainsi, à propos des modèles visés :

> Je parle beaucoup avec eux, je ne les fais pratiquement jamais prendre la pose, je ne construis pas des photos. Je les trouve, ces photos, je vois ce qui arrive. Je vois tout de suite la photo qui est celle qui sera la bonne, exactement celle-là, et je fais deux, trois prises identiques. Ce sont déjà des prises à retenir, je n'ai pas de doutes[77].

Dans la mise en œuvre de la compréhension du modèle, et jusque dans l'évidence de sa saisie intuitive, c'est d'abord la banalité d'une pose trop convenue que le photographe cherche à éviter. Il s'agit de rendre compte d'un sujet dans une forme qui puisse satisfaire le photographe, tout en répondant aux critères des agences et d'une presse destinée au grand public. Au risque du cliché, du déjà-vu, de la recette photojournalistique, Graziano Arici tire parti de ses rencontres pour augmenter d'autant de futurs habitants son archive. L'engouement taxinomique semble même parfois devoir prendre largement le pas sur la recherche formelle et l'invention, comme si l'attente d'un autre et nouveau sujet l'emportait déjà d'avance sur la présentation qui en serait faite. Mais la qualité même des images destinées à publication, dans la presse, peut prendre une valeur relative, et se prévaloir d'une forme de pauvreté esthétique, devenue, dans un renversement, signe d'autonomie et indication d'un certain type de recherche – qui serait elle-même le gage certain d'un contact maintenu avec le terrain : comme le rappelle Vincent Lavoie,

> Sous la pression d'une actualité toujours menacée de péremption, le photographe de presse doit procéder dans l'urgence, souvent au détriment de la qualité esthétique des images. Or la médiocrité esthétique des images de presse n'est pas ressentie comme un amenuisement de leur valeur. L'occultation ou l'oubli de la dimension esthétique apparaît au contraire comme le signe d'un affranchissement de l'image de presse vis-à-vis du modèle artistique[78].

C'est, parfois, en poussant à bout les formes les plus convenues, en outrant les poses, en établissant une forme de connivence avec le modèle, devenu complice, que le cliché arrive à être déjoué. S'il ne l'est pas toujours, malgré l'ironie à l'œuvre, c'est aussi parce que l'archive dans son ensemble se nourrit autant d'expériences que d'essais, de tentatives lancées que de réussites, d'échecs et de rattrapages, de ratages relatifs et de relances. Faisant provision de figures, assurant une visibilité, même contrariée et complexe, à la création, l'inlassable « production » des portraits illustre et met en abyme l'entreprise de consignation photographique, laquelle se met à la poursuite du mystère d'une apparition sans forme, et peut-être même sans lieu ni date : celui d'une œuvre. Multipliant les modèles et variant les manières

[77] Irene Rosati, « Quei ritratti al naturale di Arici », art. cité : « Chiacchiero molto con loro – dice Arici – non metto quasi mai in posa, non costruisco delle foto. Io trovo delle foto, vedo quello che avviene. Vedo subito la foto qual è, esattamente quella, e faccio due-tre scatti uguali. Sono già scatti scelti, non ho incertezze. »

[78] Vincent Lavoie, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études photographiques,* n° 20, juin 2007. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1192> (consulté le 22 mars 2017).

de les représenter, en collectionnant ces doubles « cas de figures », Graziano Arici fait l'épreuve solidaire d'une compréhension de ses sujets, d'une visée fidèle de cette entente, d'une réalisation plastique, explorant le genre du portrait et le caractère labile de l'identité. Mais il devient aussi, ce faisant, l'interprète (parfois) critique de ses modèles.

a. Figures imposées

Le projet d'archivage des visages de la création aurait à voir avec l'écriture d'une « légende seconde », qui vient, si ce n'est capter l'origine de l'invention, du moins réussir à s'en approcher ; qui vient seconder la création (c'est-à-dire tout à la fois l'aider et la doubler) en réalisant, photographiquement, un exercice de transcription impossible : que photographie-t-on au juste quand on prend pour sujet, pour point de mire « les » artistes ? Que tente-t-on de percer à jour ? Une question de pure pragmatique se pose dès lors au photographe : « Quelles possibilités photographiques comporte une tête[79] ? » Il arrive, selon Siegfried Kracauer, que la photographie de portrait se donne un but noble, celui de considérer – sans artifices accessoires, sans effets ajoutés au détriment du sujet donné – la personne à représenter, et de « remplir la fonction de commenter le texte du visage[80] ». Le meilleur des portraits photographiques possible serait ainsi, d'abord, l'étonnant témoignage livré du retrait, voire de l'effacement du photographe au bénéfice de son sujet.

« Le portrait photographique présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident[81] », relève Jean-Marie Schaeffer. Partant du constat de cette impossible coïncidence (entre la personne, le personnage et son œuvre, entre l'idée *a priori* que l'on se fait de l'auteur et sa réalité physique, mais aussi entre les vues et les intérêts du photographe et les aspirations de l'écrivain), il s'agit pourtant de faire image, en spéculant sur ces attentes. Roland Barthes, maintes fois photographié, fait l'expérience de ces vues contradictoires à son corps défendant. C'est de cette incarnation envisagée, et probablement décevante ou incomplète, de cette difficulté à donner figure à la création, de cette descente dans le siècle, de cette gageure, donc, que partent, fatalement, les

[79] Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps, essais sur la photographie*, Montréal, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 57.
[80] *Ibid.,* p. 59.
[81] Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », *in* Philippe Arbaïzar dir., *Portraits, singulier pluriel. Le photographe et son modèle (1980-1990),* Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 25.

photographes eux-mêmes : donner à partir du corps[82] une représentation, et tenter de donner malgré tout image, d'éclairer un sujet et l'imaginaire qu'il suscite, en évitant autant que possible de l'enfermer dans une « gangue doxique[83] ». L'écrivain ne se donnerait jamais à voir aussi bien que derrière le masque, invisible, mais intangible, de l'écriture : la photographie ne servirait qu'à prouver, à la rigueur, qu'il y a maldonne sur la personne, que là, dans l'arrêt arbitrairement provoqué par son image réalisée – toujours soupçonnée, et peut-être parfois à tort, d'être « d'identité » – , ne réside pas l'essentiel du jeu, qui est réécriture de soi, perpétuel « défacement », déphasement, et donc impossibilité de coïncidence (à la lettre, il n'y a plus rien sous le masque) ; Michel Foucault déclare : « Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire[84]. »

Entre figures imposées (celles, en premier lieu, des personnalités à ne devoir pas manquer, à savoir archiver, et celles que comprend le genre du portrait photographique orienté vers la publication) et lieux communs, Graziano Arici développe une pratique du portrait qui passe par la mise en place d'une typologie de représentations solidement suivie tout au long de la réalisation de ce qui devient, peu à peu, « catalogue » de portraits, dans lequel sont proposées des poses variées d'un même modèle. Monica Cillario[85], interrogeant Graziano Arici, note que ce dernier a même un temps pensé regrouper, par jeu, ses vues, classées, et réaliser un catalogue, à l'attention des débutants, des divers choix qui se proposent au photographe en matière de portraits ; mais, moins qu'à révéler les ficelles du métier, cette idée était peut-être d'abord destinée à former un anti-manuel, une parodie salvatrice, pointant les habitudes en usage.

---

[82] Voir Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Éditions Verdier, 2002, p. 13-14 : « Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine. [...] Ce Turc [le photographe Lufti Özkök] a pour manie, ou métier, de photographier les deux corps du roi, l'apparition simultanée du corps de l'Auteur et de son incarnation ponctuelle, le Verbe vivant et le *saccus merdæ*. Sur la même image. »

[83] Voir Michel Provenzano, « Portrait photographique d'écrivain et *newsmagazine*. Pour une approche rhétorique de l'événementialité du littéraire », *COnTEXTES,* n° 14, 2014.
En ligne : <https://contextes.revues.org/5945> (consulté le 30 septembre 2017).

[84] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir, op. cit.,* p. 29.

[85] Monica Cillario, « Graziano Arici, una bouillabaisse di immagini », art. cité : « [...] il a évoqué l'idée qu'il avait eue de faire un catalogue sur les divers choix qui peuvent être faits pour prendre en photographie un sujet, mais il avait par la suite changé d'avis : " Parce que je sais bien que c'est une chose piteuse. C'est du bricolage. " » (« [...] e ha accennato al fatto che aveva anche pensato di fare un catalogo sulle diverse scelte che si possono attuare per fotografare un soggetto ma poi ha cambiato idea : " Perché so che è una cosa becera. È da mestierante. " »)

L'efficacité du portraitiste à multiplier les vues, en les diversifiant à chaque fois, en renouvelant les poses dans un temps de prise de vue généralement très court, garantit au photographe autant de chances supplémentaires de pouvoir vendre ses réalisations, mais permet aussi à l'archiviste de re-tirer la vue la plus complète possible, sous différents angles, cadrages, et, le cas échéant, dans des décors multiples, d'un personnage donné. Les photographies produites ont, de ce fait, un statut plurivalent, si ce n'est ambivalent : pour reprendre les termes employés par Audrey Leblanc, elles peuvent être à la fois considérées comme de possibles « icônes autonomes[86] », abstraction faite de tout éventuel contexte de publication, mais elles n'en restent pas moins de potentiels « outils de l'écologie médiatique[87] », dans la mesure où elles sont d'abord produites pour répondre aux besoins et aux exigences d'agences photographiques. Pris entre la conformité à une attente éditoriale et la recherche d'une forme d'originalité, Graziano Arici semble chercher à donner d'un sujet le plus de versions possible ; certaines, consensuelles, attendues, s'inscrivent dans la *ritrattistica editoriale*[88], d'autres s'en distinguent, en témoignant d'une forme de recherche plus poussée dans le rendu (et dans la justice à lui rendre) du modèle. La rapidité d'action du photographe lui permet aussi d'inventer sur-le-champ des scenarii minimaux dans lesquels les modèles viennent interpréter leurs propres rôles, revus et corrigés par la vision d'un auteur « second ».

C'est d'abord vers une prise abondante de notes, issue d'un temps long passé avec le modèle, que Graziano Arici paraît se diriger, quand les circonstances l'y autorisent. La multiplicité des vues qui en résulte permet, dans une certaine mesure, de restituer un aspect de ce temps passé, de développer une approche progressive du sujet, et de donner à imaginer avec un plus grand réalisme (qui ne reste rien d'autre qu'un degré de fiction ajouté au reportage, consistant à refaire « du » quotidien à partir d'une situation hors normes) une vision équivalant à celle de ce que serait, hors tout enregistrement, la vie « ordinaire » du personnage photographié. Cette quotidienneté est recherchée (et recréée[89]) par le photographe, qui passe du temps, quand cela lui est permis, avec ses modèles, en les accompagnant dans leurs promenades et leurs diverses activités journalières. Les planches-contacts, lorsqu'elles existent, s'avèrent d'une aide précieuse, dès lors qu'il s'agit de retracer ces formes de parcours ; elles permettent de voir la manière dont le photographe aborde son modèle, la manière dont il tourne autour de son sujet, et s'accommode, ou tire profit d'un décor changeant. Elles prennent, pour

[86] Audrey Leblanc, « Commémorer Mai 68. L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique », art. cité.
[87] *Ibid.*
[88] Voir Grazia Neri, *La mia fotografia*, *op. cit.,* p. 226-234.
[89] Voir à ce sujet Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 31-33.

l'observateur qui les analyse comme pour le photographe qui les exploite, la valeur d'une réserve : si leur aspect massif et brut témoigne d'un certain rapport, compris dans une section de temps plus ou moins longue, s'établissant avec le modèle tout au long d'une prise de vue, elles sont, en elles-mêmes, des portraits facettés d'un sujet, qu'il sera possible de considérer sous plusieurs angles, et dans une longue durée. Jean-Christophe Bailly considère que la planche-contact est « l'essayage et le brouillon d'un photo qui sera la bonne[90] ». Mais il remarque que « cette obtention est sujette au doute, et la planche entière [...] proteste autour de l'élue de l'égale validité de ses prises[91] ». Planche, ou filet du temps, ces vues synoptiques autorisent, dans une certaine mesure, un retour en arrière, un passage ou un repassage des temps : ce qu'une première sélection a noté, une deuxième, puis une troisième, peuvent venir le réévaluer. Plus le répertoire de formes tiré d'une prise de vue sera complet et varié, plus les découvertes rétrospectives pourront se révéler fécondes.

John Cage est accompagné par le photographe dans tous les lieux qu'il fréquente durant une journée : dans la rue, au supermarché, et jusqu'à son étroite chambre d'hôtel : cet emploi du temps rigoureusement filé donne autant d'occasions à la fabrique d'une image « naturelle » de l'artiste, représenté au travail, lors d'une conversation téléphonique, ou posant contre un mur dans la rue, ou encore allongé sur son lit. La prise de vue est réalisée au moyen de deux appareils ; de ces quelques heures, plusieurs pellicules, noir et blanc et couleur, sont réalisées. Faisant feu de tout bois, le photographe choisit de profiter de chaque moment différent, tirant de chaque attitude de John Cage quatre à dix photographies. Les moments fragmentés de cette journée et les photogrammes en témoignant, qui s'enchaînent, semblent former les mouvements d'une partition où une large place serait laissée à l'improvisation. Au fil des vues, l'on voit que les choix de pose (et de pause) s'inscrivent dans le déroulé des actions fort ordinaires de l'artiste, que les environnements et les objets l'entourant peuvent devenir, d'une image à l'autre, un décor et des accessoires. « Spectacle prosaïque[92] », alliance de mots que Roland Barthes utilise, dans un célèbre article intitulé « L'écrivain en vacances », pour relever la supercherie suprême consistant à donner du créateur une image « simple », à laquelle recourent de plus en plus « les techniques du journalisme contemporain » :

> L'image bonhomme de « l'écrivain en vacances » n'est donc rien d'autre que l'une de ces mystifications retorses que la bonne société opère pour mieux asservir ses écrivains : rien

[90] Jean-Christophe Bailly, *L'Ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, Abbaye d'Ardenne, Éditions de l'IMEC, 2016, p. XXI. Voir également Julie Noirot, « De la genèse photographique à la photographie génétique », *Temporalités,* n° 14, 2011. En ligne : <http://temporalites.revues.org/1745> (consulté le 3 septembre 2013).
[91] *Ibid.*
[92] Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », *op. cit.,* p. 32.

> n'expose mieux la singularité d'une « vocation » que d'être contredite – mais non niée, bien loin de là – par le prosaïsme de son incarnation : c'est une vieille ficelle de toutes les hagiographies[93].

Jusques et surtout dans une représentation de l'ordinaire, la construction d'une mythologie (mue par des sentiments ambigus à l'égard des grands singuliers et de leur possible incommensurabilité, à la fois « asservie » et servie par une image ambivalente) est à l'œuvre : « Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus proche et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences[94] », ajoute Roland Barthes. Chercher à recréer à l'image la normalité devient une stratégie fine, et désormais usée[95], de distinction. L'on sait que le naturel est ce qui disparaît dès lors que l'on tente de le capter, ou même de l'observer[96] ; l'imiter, c'est aussitôt devoir se résoudre à n'en donner qu'une version gauche, voire (auto-)parodique ; et cependant, il est aussi permis de penser ou de constater qu'un climat favorable instauré lors de certaines séances de pose, informelles, peut aider à un rendu vraisemblable de tel ou tel modèle redevenu une « personne », une fois sa confiance ou sa bonne volonté gagnées.

Claudio Marra relève que « l'instantané et la pose ne sont [...] que le recto et le verso d'une même feuille : deux formes égales et possibles de prise de distance en photographie, deux modalités opposées, mais cependant toutes deux dirigées vers une épiphanie du réel[97] ». Graziano Arici, en cultivant un rapport de proximité avec ses modèles[98], paraît alterner ces deux formes de prise de vue, guettant le moment où une entente presque familière, si ce n'est naturelle, pourra être captée sans que le modèle pense à faire opposition à la prise de vue – et guettant, également, le point de fusion où la pose par lui indiquée sera réinterprétée par le modèle, devenant acteur principal d'une performance menée à deux. Les planches-contacts deviennent le récit d'une approche du modèle et des approximations menées en direction de sa restitution la plus ressemblante.

---

[93] *Ibid.*

[94] *Ibid.*

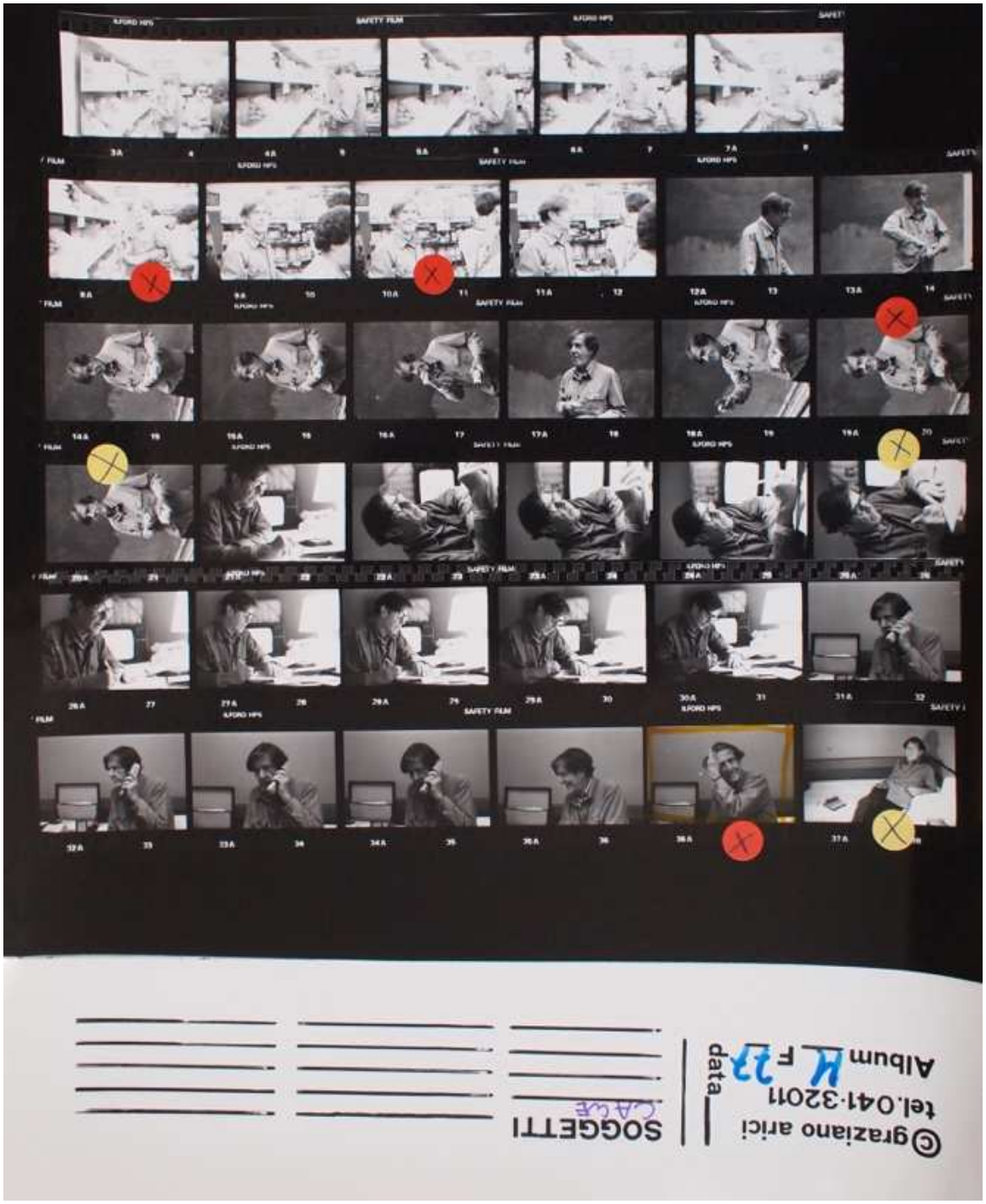
[95] Voir à ce sujet *l'article de Nathalie Heinich, « Personne, personnage, personnalité : l'acteur à l'ère de sa reproductibilité technique »,* in Thierry Lenain et Aline Wiame dir., *Personne / Personnage,* Paris, Vrin, « Les annales de l'Institut de Philosophie et de sciences morales – Université Libre de Bruxelles », 2011, p. 77-101.

[96] Emmanuelle de L'Écotais évoque le « principe d'incertitude » d'Heisenberg, selon lequel l'observateur, du seul fait de sa présence, affecte le sujet observé. Voir *Benjamin Katz*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Klinkhardt et Bierman Éditions, 2016, p. 15.

[97] Claudio Marra, « Il tempo diverso della fotografia », *in* Achille Bonito Oliva dir., *Enciclopedia delle arti contemporanee*, tome I, Milan, Electa, 2010, p. 376 : « Istantaneita e posa non sono [...] altro che il recto e il verso dello stesso foglio : due possibili e paritetiche forme di straniamento per il fotografico, due opposte modalità comunque orientate all'epifanizzazione del reale. »

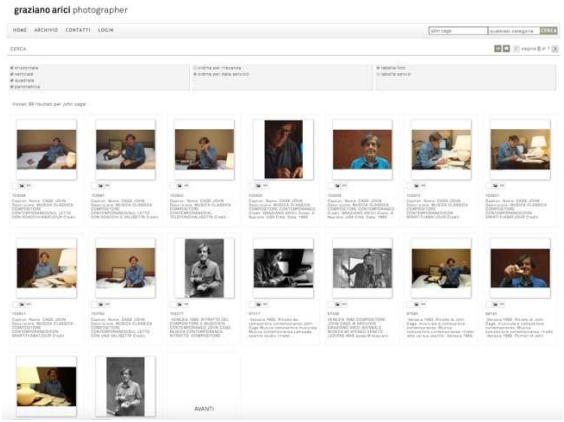
[98] Annie Leibovitz définissant l'attitude qu'elle adopte vis-à-vis de ses célèbres modèles, en quête de sa propre invisibilité, explique se couler dans une stratégie qui a tout d'une attitude à la fois militaire et animale : elle est « caméléon dans un biotope »... Voir Clémentine Mercier, « Annie Leibovitz, la cause du people », *Libération*, 9 juin 2017.

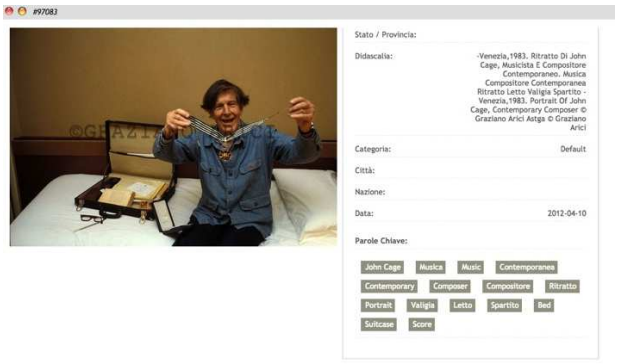
John Cage, suivi dans sa chambre d'hôtel, se prête avec bonne humeur à cette forme d'enquête photographique qui approfondit la question du sujet ; le bureau, le téléphone, la valise ouverte sur le lit : tout élément devient un accessoire de pose. Le contenu de la valise est à son tour inventorié : trouvaille de mise en scène : après avoir joué avec un échiquier miniature, déplié une partition, l'artiste brandit, avec une joie enfantine, la médaille qu'il vient de recevoir à la Biennale de Venise. Fin de séance en double apothéose.



- Planche-contact H 77, 1993.

- Feuillets de diapositives, 1993.





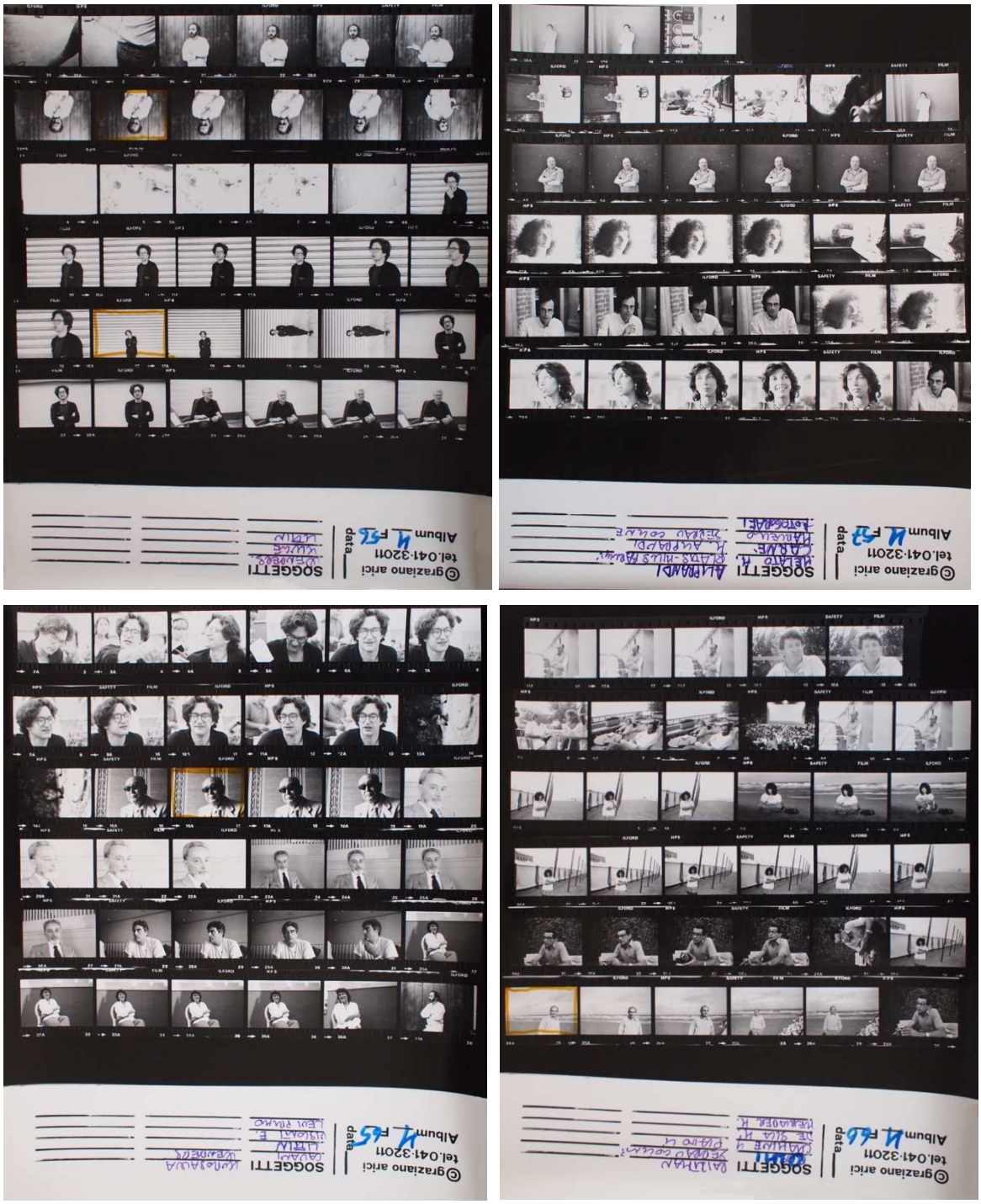
- Captures d'écran du site Internet de Graziano Arici : extraits de résultats sur le catalogue en ligne à partir de la recherche « John Cage » ; fenêtre (image et mots-clefs) correspondant à la photographie GA11012444.
- John Cage, Venise, 1993 (GA11012444).

Plus fréquemment, durant les Biennales (art, architecture), les festivals de littérature (« Pordenone Legge », etc.) et les *Mostre* du cinéma, le photographe court après ses modèles, et ses prises de vue peuvent alors se réduire au strict essentiel de ce que les agences pourront le plus sûrement vendre auprès des journaux ; les planches-contacts forment alors des catalogues condensés, de mini-matricules, à la fois répertoires d'identités et de poses. Une pellicule réunit plusieurs sujets, et chacun, en fonction du temps concédé au photographe, est l'objet de plusieurs cadrages ; chaque pose est, généralement, triplée ou quadruplée : cette multiplication qui pourrait paraître de prime abord superfétatoire (mais qui est, évidemment, la règle lors d'une prise de vue) garantit au photographe de pouvoir obtenir au moins une photographie valable d'une même pose.

Gros plan (la claire lisibilité du visage du personnage représenté prime avant toute chose : c'est cette reconnaissance, cette proximité et cette relation de confiance qui est avant tout recherchée et véhiculée par la presse), qui donne du modèle – comme le notent eux-mêmes ironiquement les photographes des Biennales – sa « photo d'identité » (*foto tessera*) ; frontalité (on rend compte d'une personnalité comme d'une architecture monumentale) ; plan moyen,

personnage au centre et parfois décalé sur les côtés (il s'agit de « penser pour la double page » des magazines, explique Graziano Arici ; dans un temps bref, en quelques poses, c'est ainsi non seulement un *editing* photographique qui se réalise dès la prise de vue, mais aussi des possibilités de mises en page futures qui sont pensées : l'économie des vues prises ne se départ pas d'une rentabilité à long terme de la séance). « Regard caméra » (les yeux du modèle fixant l'objectif du photographe sont les mêmes qui sauront interpeller les futurs spectateurs de l'image) : c'est lui, dans un double jeu de reconnaissance, qui donne tout leur prix aux photographies : ce regard est à la fois une manière pour le modèle d'accorder une considération au preneur de vue, et, pour le photographe, de s'approprier incontestablement et définitivement (l'image de) son modèle ; ils se sont tous deux observés : le regard caméra est le signe que le photographe a su se manifester, a pu diriger une séance, mener à lui les regards ; le regard offert à l'image est la preuve d'une interaction, pour aussi brève qu'elle ait pu être.

La profondeur de champ est généralement, dans ces vues express, moyenne – le photographe, passant rapidement d'un modèle, d'un sujet à un autre, se tient prêt, et paraît se caler sur des réglages standards, pouvant s'adapter à n'importe quel type de situation – mais, ce faisant, certains premiers ou avant-plans sont généralement sacrifiés (des mains tendues, des objets placés devant le modèle, etc.), devenus flous alors même qu'ils auraient pu participer plus pleinement à la scène construite. Graziano Arici travaille, avant d'opter pour un appareil numérique, au Leica : l'essentiel des réglages est alors, dans ces cas de « poses-minute », d'abord dirigé sur l'effectuation de la mise au point ; le réglage du couple vitesse/diaphragme est fait au moyen d'une cellule à main, qui détermine les valeurs à adopter en fonction de la luminosité ambiante et de la lumière réfléchie par le modèle, pour une exposition correcte. Au regard de l'archive, et de ses avatars numériques, les prises de vue en noir et blanc s'avèrent pourtant ultérieurement sous-exploitées par le photographe : elles sont les doublons des photographies en couleurs, diapositives qui seront par la suite envoyées aux diverses agences, puis numérisées. Contemporaines et quasi jumelles des vues couleur, elles sont à la fois leur pendant et leurs paradoxales copies originales, et n'ont pas fait l'objet d'une numérisation systématique – elles sont doublement sacrifiées : les diapositives, devenues fichiers numériques, sont ensuite converties en noir et blanc, au gré des besoins du photographe.



- Planches-contacts H 56 (« Wenders, Kluge, Littin »), 1984 ; H 57 (« Melato, Carné, Marcello (fotografi), Aliprandi, Coline Serreau ») 1993 ; H 65 (« Cavani, Littin, Visconti, Primo Levi, Kurosawa, Wenders ») 1982 ; H 66 (« Olmi, Chamine, De Sica, Mercader, Raizman, Coline Serreau, Piavoli »), 1993.

Varier les poses et multiplier les photographies possibles d'un même modèle, dans un court laps de temps : la technique de Graziano Arici absorbe les contraintes éditoriales, pour élaborer dans le rythme d'une séance une attitude alerte lui permettant d'intégrer aux vues obligées, aux cadrages imposés, la recherche d'autres formes de représentation. Si une grande partie des photographies ne parvient pas à s'affranchir tout à fait des recettes de reportage, une autre

partie, en revanche, permet de dégager des « idiosyncrasies », des formules propres au photographe, qui paraît chercher dans la fréquentation assidue des modèles son style. Comme le note Michel Provenzano, il faudrait

> [...] tenter de comprendre ce qui fait l'évidence ou la banalité d'une image, en la replaçant dans les deux séries qui l'encadrent : verticalement, la série des autres images (au sens très large : les représentations iconiques, mais aussi les fragments d'imaginaire) qui circulent en même temps qu'elle et autour d'elle ; horizontalement, la série des images qui, en tel point de la chaîne des supports, la précèdent et la suivent chronologiquement[99].

Encore une fois, les planches-contacts autorisent une certaine archéologie de l'image sélectionnée – et, partiellement, celle que Michel Provenzano appelle de ses vœux ; mais c'est une époque et plusieurs imaginaires, avec les stéréotypes culturels qui les accompagnent, qu'il faudrait aussi réussir à ressusciter... –, en permettant de restituer une partie de son contexte de création ; les vues l'entourant sont alors tout autant des choix en puissance que des *rushes* formant le récit documentaire de la réalisation d'une documentation... Comme le note encore Jean-Christophe Bailly, le « séquençage rendu possible par ces planches-contacts » les libère « de leur vocation iconique, les images s'y comportent comme de libres notations, comme les étapes toujours provisoires d'un parcours ricochant sur lui-même[100] ».

La « mise en œuvre » du portrait d'artiste passe avant toute chose par l'établissement et la définition d'un cadre, tant spatial que temporel ; qu'il ait à sa disposition une minute ou plusieurs heures, le photographe commence par réaliser les vues les plus évidentes, celles qui, à coup sûr, pourront être utilisées pour publication. Le *modus operandi* rapide de Graziano Arici lui permet de formuler, dans une même séance, aussi brève soit-elle, quelques variantes : certaines consistent en l'adoption, par le modèle, de quelques poses pouvant rompre avec la prévisible monotonie d'un buste représenté de face et bras croisés. Si certains cadrages retaillent et détaillent résolument dans la banalité escomptée d'une scène (voire dans le sujet même !), c'est d'abord en demandant à ses modèles de faire tel ou tel geste que Graziano Arici réussit à animer ses personnages et l'image qui en sera faite ; cette participation demandée du sujet à la réalisation d'une composition prend parfois appui sur un contexte dans lequel une évolution, un scénario, même, peuvent être imaginés ; le photographe tire également parti de la présence d'objets, devenus les éléments centraux, et souvent cocasses, d'une composition. Il apparaît que ces quelques recettes, si elles n'ont certes, en elles-mêmes, rien d'original, peuvent être rapportées à une entreprise systématique de subversion de l'ordinaire : n'importe quel élément peut être, dans ce jeu de déstabilisations légères, convoqué pour tenter de provoquer une vision

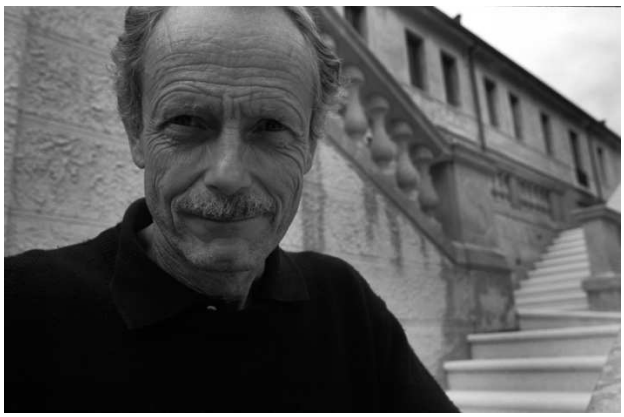
[99] Michel Provenzano, « Portrait photographique d'écrivain et *newsmagazine*. Pour une approche rhétorique de l'événementialité du littéraire », *COnTEXTES,* n° 14, 2014. En ligne : <https://contextes.revues.org/5945> (consulté le 30 septembre 2017).
[100] Jean-Christophe Bailly, *L'Ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, *op. cit.,* p. 64.

qui ne révélerait rien de son modèle, mais lui laisserait au contraire la pleine charge de son paradoxal rôle de composition. L'examen des nombreux portraits réalisés par le photographe met en évidence une autre forme de jeu, réflexif cette fois ; à l'aide de miroirs, de surfaces vitrées, le photographe tente, quasi systématiquement, de creuser (ou de hanter) l'image, en donnant force de présence équivalente à l'image, au personnage et à son double.

- Hans-Jürgen Syberberg, Venise, 1987 (GA10999290) ; Ken Loach, Venise, 1992 (GA000436) ; Sergio Leone, Hôtel Excelsior, Venise, 1990 (GA000415) ; Marcel Carné, Venise, 1980 (GA11010864) ; Mario Soldati, Venise, 1980 (GA097749) ; Carlo Sgorlon, Venise, 1982 (GA11004980) ; Miklós Jancsó, Venise, 1989 (GA11004996) ; Peggy Guggenheim, Venise, 1978 (GA11012167) ; Stefania Casini, Venise, 1979, (GA11011821).

Le cadrage permet, dès la prise de vue, de composer avec le donné et de prendre position par rapport au sujet, voire de reconfigurer à son gré, *in situ,* le modèle vivant ; telle photographie représentant Douglas Gordon ne donne à voir que la moitié du visage de l'artiste, qui se retrouve ainsi « défacé » et sectionné à la manière de ses propres autoportraits ; mais ces expérimentations restent marginales, et ces jeux d'imitation ou de rappels cèdent généralement

vite le pas à d'autres formules, qui se veulent incisives. Il n'est pas rare de voir des modèles amputés, à l'image, d'un pied ou d'une ou des deux mains : loin d'une maladresse involontaire due à une supposée rapidité de la séance (on ne peut que constater, d'ailleurs, que ces portraits sont posés, et volontairement taillés à vif : serait-ce une forme de fausse gaucherie imitée ?), cette façon de négliger ostensiblement certaines extrémités, cependant, ne trouble pas l'appréhension générale que l'on a de la personne représentée (Ken Loach au Lido de Venise semble rêver l'apparition qui survient derrière lui en bord de mer ; le cadrage attrape au vol le petit personnage, le réalisateur a la main coupée : le choix est décidé, assumé : le photographe est résolu à tailler dans le vif du sujet pour avoir l'image telle qu'il la souhaite) : le photographe tient, manifestement, à ce qu'un bloc massif de présence, même rudement taillé, apparaisse, et que rien ne puisse, dans un premier temps du moins, perturber l'expressivité, essentielle, du visage. Rien ne vient distraire le spectateur du regard qui lui est présenté.



- Erri De Luca, Venise, 2002 (GA091304).

Il est plus fréquent encore de croiser des visages cadrés en (très) gros plan, front coupé. Roland Barthes remarque, à propos des photographies d'acteurs faites par le Studio Harcourt, dans lesquelles les sujets sont invariablement cadrés sans jambes, sans pieds, qu'« il faudrait bien un jour tenter une psychanalyse historique des iconographies tronquées[101] ». Le « scalp » virtuel auquel se livre le photographe est un cadrage courant dans le photoreportage – comme si, en sectionnant l'extrémité de la tête, le personnage n'en apparaissait – précisément... – que plus ouvert, prêt à livrer ses pensées...

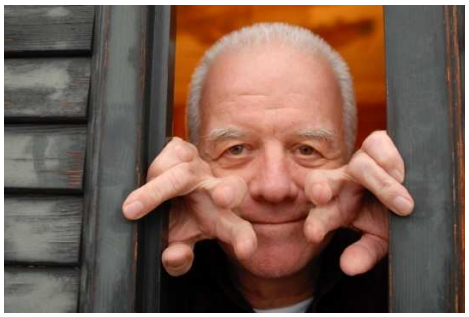
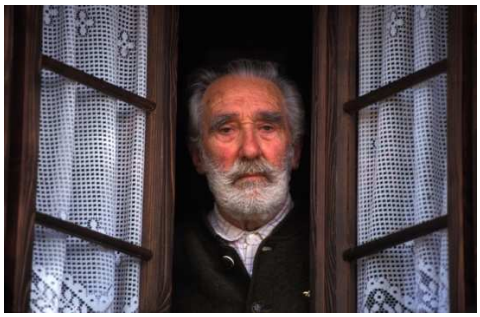
D'autres formes d'encadrement du sujet, sont, elles, puisées dans le contexte de la prise de vue. Bien souvent, le « fond de scène » contribue à fournir un relief et une variété propres à relever un portrait ; mais, plus fréquemment encore, c'est l'architecture des lieux qui est mise à profit par le photographe. Les portes, les fenêtres, les seuils, les colonnes (mais aussi, secondairement, les rideaux, les balcons, les balustrades, les escaliers...), telles des serliennes,

[101] Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt », *Mythologies, op. cit.,* p. 25.

des ouvertures théâtrales, viennent signifier, de manière parfois emphatique, voire pesante, la « représentation » qui est faite du personnage ; pour donner un peu d'agrément à une scène, éviter la morosité d'un portrait (et contribuer à inverser les rôles : apparaissant ainsi comme par surprise, dans une posture d'invitation, d'ouverture, c'est le modèle qui se retrouve presque à dévisager son regardeur, et à être dans une position d'étrange voyeur), le photographe n'hésite pas ainsi à se soustraire à la commodité de formules toutes faites, qui échouent, le plus souvent, à réussir à donner du sujet le portrait en majesté apparemment visé.

- Carlo Sgorlon, Venise, 1982 (GA008603) ; César, biennale d'art, Venise, 1995 (GA003401) ; Ridley Scott, Venise, 1992 (GA007332) ; Arrigo Cipriani, Venise, 1996 (GA002411) ; Andrea Camilleri, Venise, 3 septembre 2001 (GA11014100) ; Erri De Luca, Venise, 2002 (GA0331550) ; Claude Chabrol, Venise, 2000 (GA000227) ; Susan Byatt, Museo Correr, Venise, 5 mai 2011 (GA11007069).

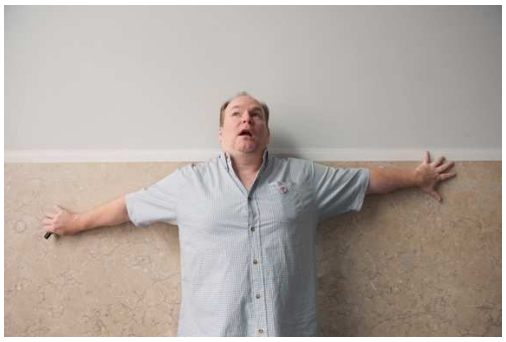
Certains cadrages accusent encore le trait de ces figures liminaires, et répondent à ce que l'on pourrait nommer pour l'occasion le « syndrome du trophée » : seules les têtes des personnages y dépassent d'un cadre qui semble les détacher du reste de leur corps (le sculpteur César paraît même, pris au seuil de la salle d'exposition, à son tour menacé d'une possible compression...) ; prises entre deux portes ou dans l'entrebâillement d'une fenêtre, saisies dans une forme de transition, transitant vers leurs gloires (et leurs auréoles) futures, encore en attente de décollation. L'effet d'apparition, de surgissement, l'impression d'animation disparaît au profit d'une vision digne d'un tableau de chasse. À la fois arc de triomphe et guillotine, ces dispositifs de fortune (au double sens du mot) donnent à voir le poids du succès que certains modèles, à leur corps défendant, sont censés supporter.

- Kzrysztof Kieslowski, Venise, 1993 (GA006397) ; Kim Jones, Venise, 21 octobre 2008 (GA1088051) ; Mario Rigoni Stern, Asiago, 1998 (GA11011490) ; Claudio Magris, Venise, 2002 (GA091301) ; Damien Hirst, Palazzo Grassi, Venise (GA079601) ; Luca De Fusco, Teatro stabile del Veneto, Padoue, 2002 (GA051925).

- Harald Szeemann, Venise, 1999 (GA011482 et 012535) ; Takashi Murakami, Venise, 11 juin 2010 (GA10986601) ; Hou Xiaoxian, Venise, 1989 (GA1002645).

À cette fétichisation de la tête, cas extrême de portrait qui porte à une forme étonnante de dévitalisation, de désincarnation (et dans lequel le photographe s'avoue ouvertement, pour l'occasion, simple chasseur de têtes !...), s'oppose une autre solution : le recours aux gestes, permettant de (re)donner vie aux modèles. Bras écartés, mains saisies dans l'esquisse d'un mouvement éloquent : il est parfois demandé au personnage de jouer le jeu, et de remplir, par avance, le cadre de l'image, quitte à adopter une expression peu naturelle. Ces « figures pathétiques » font mine de présenter le cadre qui les entoure, d'en prendre possession, ou de le commenter. L'historien et commissaire d'exposition Harald Szeemann, cigarette à la main, ouvre les bras et semble s'inscrire géométriquement dans l'espace de l'arsenal, sa main droite effleurant la ligne de fuite de la composition, en faisant la démonstration, en grand ordonnateur et régisseur des lieux, d'une présence radiale ; place Saint-Marc, il se plie à la requête du photographe lui demandant de faire un geste : en prestidigitateur bonhomme, il s'exécute, en faisant semblant de vouloir accaparer et le cadre et l'attention du spectateur. Le cinéaste Hou Xiaoxian mime un personnage saisi dans le feu d'une conversation, et, dans la pose si peu naturelle de ce qui devient une étude de mains avec figure, ses doigts paraissent ceux d'une marionnette, tirés par des fils invisibles ; l'artiste Takashi Murakami reprend, quant à lui, en riant, l'aspect féroce, bouche ouverte, d'une de ses créations, offrant au photographe l'image d'un face-à-face réjouissant.



- Jeff Koons, Venise, 8 avril 2011 (GA11005579) ; Victor Gischler, Padoue, 1er octobre 2011 (GA11021420).

Les jeux d'échos entre auteur et création peuvent susciter la réalisation de petites mises en scène, inventées sur-le-champ : à Jeff Koons, éternel Narcisse expressif, Graziano Arici demande d'embrasser l'une de ses sculptures, tandis qu'il suggère à l'auteur de romans noirs Victor Gischler de se plonger dans l'atmosphère d'un de ses livres : devenu sa propre victime, l'écrivain se prête volontiers à ce jeu facile, qui lui permet de présenter avec humour l'univers de son écriture, réduit à un seul cliché.

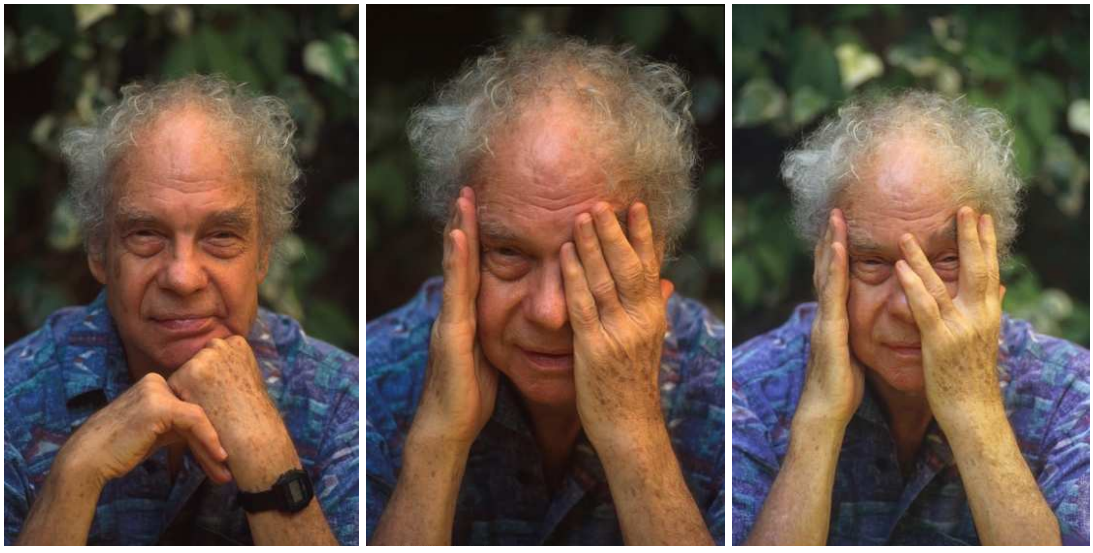
- Allen Ginsberg, Venise, 1995 (GA009005) ; Markus Lüpertz, Venise, 1988 (GA010740) ; Luciano Pavarotti, Venise, 1994 (GA11004365) ; João César Monteiro, Venise, 1992 (GA007239) ; Luigi Ontani, Venise, 1993 (GA011051).

D'autres gestes viennent augmenter le répertoire des mouvements : outre le franc salut de camaraderie parodiée d'Allen Ginsberg, certaines postures sont destinées à mettre en valeur la fantaisie du personnage, jusqu'à l'hermétisme, l'incohérence ou l'absurdité assumée de la situation. Markus Lüpertz tend ses poings chargés de bagues, tel un boxeur d'opérette prêt à en découdre avec l'idée de sa représentation ; Luciano Pavarotti, mains ouvertes encadrant son visage, paraît faire la nique au photographe, comme s'il soulevait à demi son chapeau ou imitait ses gestes de portraitiste ; João César Monteiro, de sa propre initiative, rejoue en marionnettiste l'exigence de la pose en semblant la déléguer à ses bras devenus signes-cygnes ; Luigi Ontani, artiste protéiforme, improvise face à l'appareil une posture de yoga. Certains gestes ou certaines attitudes apparaissent par contre sans réelle motivation, incompréhensibles, inventés de toutes pièces par le photographe, qui signe ainsi de sa marque de fabrique personnelle les modèles voulant bien se plier à sa requête : bouclant le catalogue des poses possibles, le jeu, qui paraît

stérile (même si Charles Baudelaire note que « Créer un poncif, c'est le génie[102] »), avec un foulard ou un bout de tissu (réminiscence des poses vénitiennes à l'éventail du XIXe siècle ?...), oblitérant une partie du visage d'un modèle, donne un nouveau et bien singulier cliché. Les écrivains Susan Byatt et Fatema Mernissi relèvent avec une certaine grâce l'insolite invitation à utiliser un tissu, jouant le jeu suggéré d'un montrer/cacher, tandis que l'artiste Barthélemy Toguo brandit son écharpe telle une toile ou un écran, exécutant, sans afféterie ni grand enthousiasme, les consignes du photographe.

- Susan Byatt, Venise, 2011 (GA11007154) ; Fatema Mernissi, Venise, 2000 (GA015719) ; Barthélémy Toguo, Venise, 2015 (GA11044792).

Ne découvrir qu'en partie le modèle, laisser une part d'énigme à la révélation de son visage, prendre en compte les revendications et les prétentions du modèle à la maîtrise de son image, est une autre manière que le photographe peut choisir d'adopter. La face, prise à pleines mains par le modèle même, redevient une surface plastique, directement modelée et modulée.



- Merce Cunningham, Venise, 1995 (GA000268, GA000267 et GA000266).

[102] Charles Baudelaire, *Fusées*, feuillet 20, *Œuvres complètes,* t. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 662.

- Henri Cartier-Bresson, Venise, 1999 (GA0044425 et GA004427).

Tandis que Merce Cunningham se couvre partiellement la face, masquant son regard de ses mains et retrouvant, dans ses chorégraphies digitales minimalistes, le regard cyclopéen du photographe, Henri Cartier-Bresson, rétif au portrait, s'amuse, lui aussi, espiègle, à ne découvrir qu'un œil – point central de l'image –, comme surpris par un *paparazzo* ; tout compte fait, c'est encore lui qui est maître du jeu, et, même en modèle, dirige le cadrage et « reprend » la photographie, en imposant à son portraitiste de saisir son image à la sauvette…

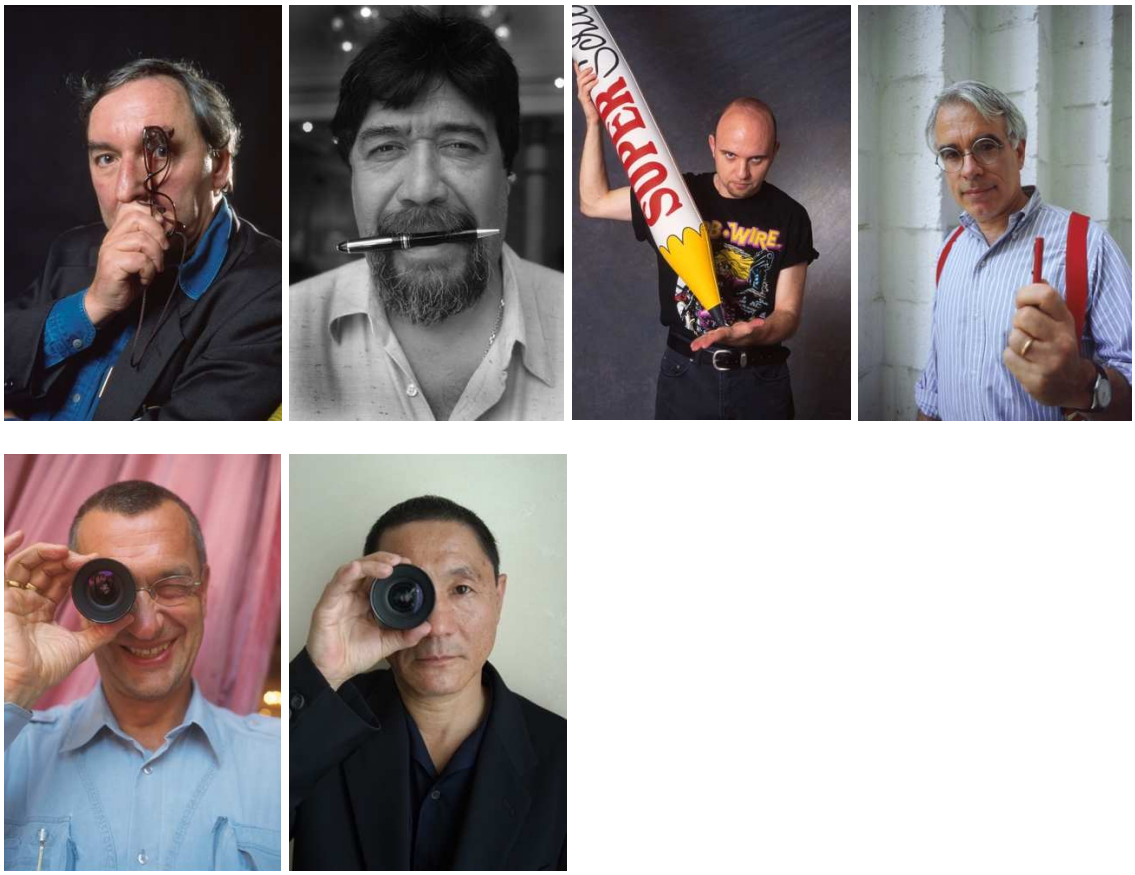
- Takeshi Kitano, Venise, 1997 (GA005623) ; Donald Sutherland, Venise, 1985 (GA000982, GA000983 et GA031626).

Takeshi Kitano encadre son visage de ses mains, l'étirant, accusant, sur la demande du photographe, ses yeux bridés (cette posture en évoque une autre, celle d'un personnage d'une célèbre photographie de Jeff Wall, *Mimic,* de 1982, dans laquelle un passant se moque d'un homme asiatique croisé dans la rue, en portant sa main au coin de son œil, dont il étire, d'un geste à l'intention de prime abord à peine discernable, la paupière ; l'allusion raciste est d'autant plus violente qu'elle est à peine esquissée, faite machinalement, assortie d'un regard en coin haineux) ; ici, le modèle joue avec la demande du photographe, pour reprendre à son compte tout soupçon d'étrangeté, pour déformer à son gré son apparence, et ne devenir que pure projection de fantasmes : son propre masque. Donald Sutherland, protestant auprès du photographe contre l'utilisation éventuelle d'une optique qui mettrait en évidence ses grandes

oreilles, est invité à les cacher ; pris au jeu de sa coquetterie et mis au défi, l'acteur choisit de placer ses mains devant et de les évoquer, tout en les dissimulant. S'ensuit un jeu de cache-cache, où le modèle varie les gestes pour déplacer l'attention, décentrer l'intérêt porté au visage vers la mimique des mains.

Les objets participent également à l'animation de la scène, et peuvent contribuer, tout autant que les gestes, à une relative déstabilisation du personnage représenté ; utilisés à contre-emploi, devenus les instruments d'une représentation gratuite, ils contribuent à la subversion de l'ordinaire. Tirés d'un contexte immédiat, renversés, mis en scène, ils fournissent le support idéal d'une représentation animée. Roland Barthes souligne, dans « Le message photographique », que les objets sont « d'excellents éléments de signification », c'est-à-dire qu'ils fonctionnent comme de véritables « inducteurs courants d'associations d'idées (bibliothèque = intellectuel), ou d'une façon plus obscure, de véritables symboles[103]. » Il note que les objets font partie des « procédés de connotation[104] » ; mis au service, par exemple, de la description d'un écrivain, les objets peuvent avoir la fonction de « nœuds actantiels[105] » qui ancrent et font avancer le « portrait parlé », l'animent, en lui donnant le « piquant de l'anecdote » et la « profondeur soupçonnée de l'âme » : ils contribuent à la réalisation d'un portrait habité, en fournissant les preuves d'un vécu, d'une vie qui passe par des détails communs, partagés mais singuliers, et, donc, par de menus objets... Luc Boltanski distingue une photographie « synthétique » d'une photographie « symbolique » : la première vient raconter un personnage à l'aide de quelques objets qui sont disposés à ses côtés, tandis que la seconde résume sa vie, et est en adéquation avec le sujet précis du reportage qu'elle vient illustrer ; le sociologue relève que « la photographie composée est d'abord photographie d'une mise en scène[106] ». En se servant de la présence des objets, Graziano Arici suggère, précisément, à ses modèles de composer avec ces accessoires rudimentaires (un stylo, une chaise, un parapluie, des lunettes...) pour inventer, à deux, une pose.

[103] Roland Barthes, « Le message photographique » [*Communications,* 4e trimestre 1961, p. 127-138], *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 1126.
[104] *Ibid.*
[105] Isabelle Laborde-Milaa et Malika Temmar, « La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique », § 44, *Semen,* n° 26, 2008. En ligne : <http://semen.revues.org/8433> (consulté le 3 novembre 2017).
[106] Luc Boltanski, « La rhétorique de la figure », *in* Pierre Bourdieu dir., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* [1965], Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 180.



- Jean Clair, Venise, studio de Graziano Arici, 1995 (GA003469) ; Luis Sepulveda, Venise, 1998 (GA091229) ; Tiziano Scarpa, studio de Graziano Arici, Venise, 1996 (GA008578) ; Peter Eisenman, Venise, 1992 (GA011677) ; Wim Wenders, Venise, 1997 (GA005848) ; Takeshi Kitano, Venise, 1997 (GA005848).

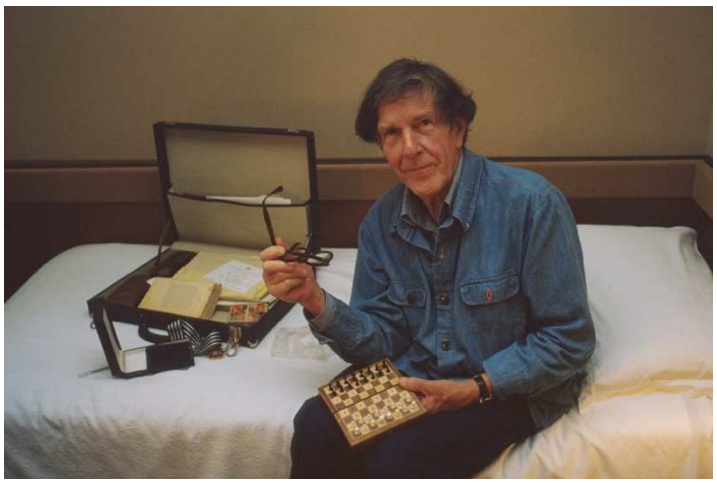
Certains modèles se saisissent ainsi, comme d'un symbole, de leur instrument de travail ou d'un objet auxiliaire : Jean Clair use de ses lunettes à la façon d'un monocle ou d'une loupe d'enquêteur, regardant droit l'objectif comme s'il se livrait à une auscultation en règle, celle de l'individu qui entend lui tirer le portrait ; Luis Sepulveda met à la bouche son stylo, faisant de cet accessoire l'ingrédient d'un comique de situation qui « cloue le bec » ; Tiziano Scarpa, jouant avec un stylo gonflable en studio, s'amuse par avance d'un style enflé, d'une représentation en majesté de l'écrivain. Peter Eisenman brandit un feutre dont la couleur est assortie à celle de ses bretelles, trait (chromatique) inattendu qui « remotive » subitement l'apparition, au demeurant prévisible, de l'ustensile. Les réalisateurs Wim Wenders et Takeshi Kitano deviennent, machinalement, des hommes-caméras, en renversant l'exercice de représentation en cours.

- Ettore Scola, Venise, 1992 (GA11002654) ; Amir Karakulov, Venise, 1992 (GA006368).

Dans les années 1980-1990, « personne ne s'intéressait aux réalisateurs, personne ne les photographiait », note Graziano Arici ; ce désintérêt de la presse et du public pour cette « part de l'ombre » des métiers du cinéma, le photographe le met en scène dans des compositions où les réalisateurs sont figurés dans des salles vides, seuls personnages d'une audience déserte. Ettore Scola paraît être le seul spectateur rescapé, entouré de chaises retournées, assis dans une pièce vide, Amir Karakulov pose comme s'il complétait de sa personne une maquette du Taj Mahal, dans une situation qui déroge à tout protocole, en prenant appui sur l'envers des assises de chaises renversées sur la table, qui évoque la plate-frome du monument et ses minarets d'angle. Au lieu d'aménager un studio de pose, le photographe compose ainsi avec l'existant, et essaie de tirer bénéfice des contraintes fixes posées par un lieu ; il ne masque pas le contexte, mais cherche à l'investir, à s'en emparer esthétiquement, croisant le défi du portrait à réaliser avec celui de sa possible inadéquation à une ambiance imposée.

- Freya Stark, Asolo, 1986 (GA012913) ; Dick McBride, Venise, 1994 (GA008401).

D'autres modèles jouent encore le jeu, convenu, du personnage photographié devenu à son tour le photographe ; l'écrivain et exploratrice Freya Stark fait ainsi semblant de prendre une image de son portraitiste, en s'emparant d'un vieil appareil photographique, tandis que Dick Mc Bride suspend le geste d'appuyer sur le bouton de déclenchement de son Kodak.



- John Cage, Venise, 1983 (GA001502) ; Andrea Camilleri, Pordenone, 2002 (GA031345) ; Abel Ferrara, Venise, 1991 (GA031561) ; Hugo Pratt, Venise, 1981 (GA11004621).

Certains éléments tirés d'un décor quelconque ou d'une situation banale peuvent devenir les objets inattendus, et majeurs, d'une composition : John Cage ouvre une petite valise, dans sa chambre d'hôtel, pour en tirer un jeu d'échecs miniature ; l'étalage des accessoires sur son lit le fait ressembler à quelque malicieux vendeur-représentant-placier duchampien. Andrea Camilleri prend appui sur une barrière bardée de panneaux de signalisation routière ; le photographe saisit au vol, dans un cadrage peu flatteur, en légère contre-plongée, cette composition bancale, formée d'une tête et d'une auréole rouge sang – les éléments, en somme, d'un roman policier. La figure du cinéaste Abel Ferrara se trouve devancée par un avant-plan évocateur, verres à pied vidés, capsules de bière : composition qui force, avec humour, le trait à propos de sa réputation de « mauvais garçon » du cinéma. Hugo Pratt donne les derniers coups de dents à un squelette de poisson – marquant la fin d'une homérique séance de pose qui aura duré plus de trois pellicules et un repas entier.

○ Nanni Moretti, Venise, 1981 (GA11011373) ; Ai Weiwei, Venise, 2008 (GA1084104).

D'autres éléments, que le photographe fait entrer de force dans l'image, deviennent, d'objets encombrants ou de signalétiques gênantes, les ingrédients d'une photographie réchappée de peu à son propre ratage : Nanni Moretti, impassible, pose à côté d'un transformateur électrique, dont le panneau avertisseur vient légender et colorer d'une teinte menaçante sa présence : « Ne pas toucher. Danger de mort », effet Koulechov qui marche à tous les coups : le visage, support de toutes les projections, devient vaguement inquiétant, sous l'effet de cet ordre écrit. Ai Weiwei prend appui sur une lance anti-incendie (les deux éléments carrés rouges superposés font écho à son propre buste et à sa tête, comme si l'un n'était que la version grossièrement robotique de l'autre), et semble alors devenir à la ville ce qu'il est, par ailleurs, à la scène, iconoclaste à la mode – un personnage schizophrène, prudent pompier pyromane.

○ Alfredo Kraus, Venise, 1995 (GA009844 et GA009843) ; Karlheinz Stockhausen, Venise, 1995 (GA009516).

Des objets peuvent être utilisés à contre-emploi, et conférer un humour surréaliste à la situation provoquée ; de toute évidence, les coulisses du théâtre de la Fenice sont, pour Graziano Arici, le lieu de ses gammes, en matière de portrait : les artistes, plus disponibles – ils jouent, pour ainsi dire, à domicile –, paraissent se prêter de bonne grâce à des mises en scène qui les font sortir de l'ordinaire de la représentation durant quelques instants. En un espace restreint,

faisant de nécessité vertu, c'est avec des propres instruments que le photographe compose, expérimentant un art « objectif » du détournement et du décalage. Le ténor Alfredo Kraus, dos au mur, s'amuse du caractère macabre de la mise en scène à la Magritte qui le fait figurer à côté d'un étui ouvert, et vide, de contrebasse : pris au jeu, manifestement amusé de cette mise en boîte, il paraît se transformer au fil des prises en croque-mort, invitant le spectateur à la visite d'une bien étroite demeure (et, ce faisant, retournant le piège tendu par Graziano Arici, qui pratique avec un art consommé de la dérision, en images, le même embaumement des corps : c'est, mine de rien, l'illusion d'une carte de visite que le ténor offre au photographe... le modèle, ainsi, peut devenir coauteur de son portrait, mais aussi se ressaisir d'une situation qui lui était imposée, et la retourner à son avantage) ; Karlheinz Stockhausen, hagard, mèches ébouriffées et regard perdu, semble saisi sur le fait, surpris dans la scène trouble d'un crime musical, microphone pendu au mur d'un vestiaire.

- Sylvie Fleury, Venise, 1992 (GA005903) ; Charles Ray et Paul McCarthy, Venise, 1993 (GA010837) ; Phyllida Law et Emma Thompson, Venise, 1997 (GA031629).

Faire feu de tout bois, et agir, inventer en fonction des éléments du lieu : le photographe tire du décor un objet dont il charge ses personnages, priés de réinventer sur-le-champ son utilisation. Le résultat de ce télescopage est fonction, aussi, de l'inspiration des modèles, qui doivent réagir dans l'instant à des propositions minimales, mais inattendues. L'artiste Sylvie Fleury se voit confier un des éléments de son installation, et, exploitant tout son potentiel fétichiste, chausse sa main d'un escarpin qui lui sert de provisoire support de conversation à la

Dali ; les plasticiens Charles Ray et Paul McCarthy s'unissent dans l'effort de soulever des blocs de pierre assemblés, qui forment alors une nouvelle sculpture, encombrante et mal dégrossie ; les comédiennes Phyllida Law et Emma Thompson, mère et fille, dans un double jeu de séduction burlesque, mordent en cupidons rieurs à la même rose qui les unit d'un trait symbolique, et, tenue par une paire de bras dépareillés, rend d'un coup siamoises ces représentantes de deux générations d'actrices.

La recherche de déphasage, de décalage, ou d'investigation des ressources qu'un modèle peut livrer à l'image, passe aussi – fatalement... – par le « stade du miroir » : le processus de la représentation se trouve mis en abyme, dans une photographie où le modèle se donne à voir se regardant. Double, le personnage semble osciller, le regard porté devient incertain – l'unique pourrait-il ainsi se diviser et se reproduire identiquement à l'infini ? Résultat d'une introspection de convention mais recette éprouvée, ces images à la fabrication simple sont pourtant toujours efficaces. Donnant à voir un personnage devenu subitement son propre jumeau, elles semblent lui proposer d'autres formes possibles, dans un lac gelé devenu test de Rorschach de la célébrité.

- Michelangelo Pistoletto, Venise, 2003 (GA044847) ; Luis Sepulveda, Venise, 1998 (GA002953) ; Gabriel García Márquez, Venise, 1990 (GA008376) ; Yan Pei Ming, Arles, 2015 (GA11043650).

- Pedro Almodovar, Venise, 1993 (GA000012) ; Alain Tanner, Venise, 1990 (GA007011) ; Theo Angelopoulos, Venise, 2011 (GA11006076) ; Giancarlo Giannini, Venise, 1995 (GA007484).

Michelangelo Pistoletto, impassible, règne sur la symétrie impeccable de son bureau-miroir, qui rappelle la matière même de ses œuvres ; métamorphosé en l'une des siennes, il devient le roi du jeu de cartes, sous le signe du « triple infini ». Luis Sepulveda fait ricocher son regard sur le miroir : ce n'est pas lui, mais son reflet qui guette le photographe ; Gabriel García Márquez s'adosse au miroir, regard face à l'appareil, tandis que son siamois, presque plus intégré au décor que lui-même ne l'est, offre une vue de profil. Yan Pei Ming accepte à contre-cœur de s'accouder au rebord d'une cheminée surmontée d'un miroir, et son apparition dédoublée fait soudainement écho à la relation gémellaire de Théo et Vincent Van Gogh, dont les portraits en médaillon figurent dans un coin de la pièce ; Pedro Almodovar, l'air sceptique quand au truc du photographe, à ce dispositif de pacotille, se reflète dans un des côtés d'une installation aux murs argentés, pris dans une conversation étrange, regard de léger reproche décoché au photographe ; Alain Tanner paraît surpris, presque autant que son reflet, de ce subit tête-à-tête, tandis que Théo Angelopoulos est représenté deux fois, dans une symétrie quasi parfaite, qui divise et réunit « ses » deux modèles uniques. La fenêtre est utilisée comme une surface miroitante pour le portrait de Giancarlo Giannini, qui paraît s'y refléter alors que, de face, il observe l'appareil photographique ; dans un jeu de contrechamp intégré, le paysage du Lido vient participer à l'image, qui, dès lors, semble proposer deux personnages plongés dans deux univers différents, l'un pris dans le cadre sévère d'une architecture, et l'autre déjà échappé en pensée dans le rêve d'un horizon.

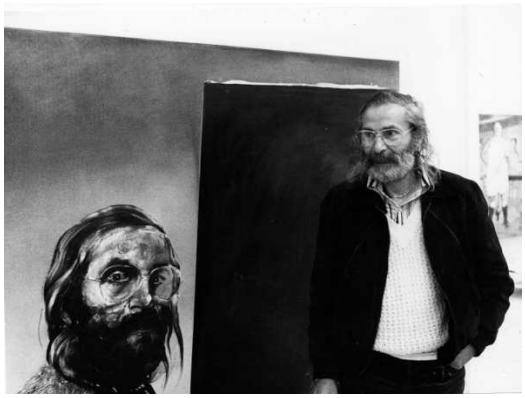
- Robert Altman, Venise, 1993 (GA015798) ; Attilio Bertolucci, Venise, 1993 (GA091210) ; Antonia Susan Byatt, Venise, 2011 (GA11007185) ; Gabriel García Márquez, Venise, 1990 (GA091257) ; Francesca Neri, Venise, 1996 (GA016003) ; Abbas Kiarostami, Venise, 1999 (GA005150).

- Robert Rauschenberg, Venise, 1996 (GA011236) ; Joseph Kosuth, Venise, 1991 (GA010625).

- Michelangelo Pistoletto, Kassel, 1992 (GA011138) ; Francesco Bonami, Venise, 2014 (GA11041440).

Les fenêtres (en échos architecturaux au cadre de l'appareil photographique, « étrange lucarne » !) constituent l'un des leitmotive de Graziano Arici, qui en use comme d'écrans semi-opaques, desquels filtre l'image du modèle et sur lesquels s'impressionnent, comme sur une surface sensible, le paysage alentour, et, parfois, le photographe même, surpris en flagrant délit de projection. En résultent des effets de surimpression : les personnages, sur les portraits les plus réussis, paraissent susciter la vision qui les entoure, comme pris dans une rêverie qui les porterait dans un décor imaginaire. D'autres, en revanche, bien loin d'être emportés dans les brumes d'une vision onirique, semblent rester prisonniers des parois inamovibles d'une cage de verre ; les mains tendues, collées à la vitre, ne sont pas toujours du meilleur effet, mais permettent de donner à l'image un étagement des plans, qui vient étrangement contraster avec le feuilletage pourtant plat des deux visions fusionnées.

- Kevin Mortensen, Venise, 1980 (GA11010724) ; Bjorn Norgaard, Venise, 1980 (GA11020983) ; modèle posant à côté d'une sculpture d'Olavi Lanu, Venise, 1978 (GA11021153).



- Jan Burssens, Venise, 1980 (GA11021001) ; Urs Lüthi, Venise, 2001 (GA019141) ; Gosha Ostretsov, Venise, 2009 (GA10904703) ; Fernando Botero, Venise, 2003 (GA042611) ; Vito Tongiani, Venise, 1995 (GA11010644) ; Urs Fischer, Venise, 2014 (GA11025145).

La vision du double peut prendre des formes plus concrètes (et peut-être aussi moins gratuites, même s'il rest une forme de facilité dans ce fond de recette de mise en scène), lorsque l'artiste est représenté face à son œuvre ; l'étrange couple donne lieu à un face-à-face ou un côte-à-côte dans lequel l'être animé imite les postures de sa création. Ce jeu de contrepoint troublant, dans lequel le créateur semble devenir parfois la créature seconde, l'avatar imparfait d'un modèle premier, ne marche jamais aussi bien qu'avec des œuvres en trois dimensions. Les

sculptures, les installations, les personnages à l'échelle un deviennent alors les protagonistes majeurs de la mise en scène photographique ; les artistes sont les Pygmalions dépassés par la réussite de leur création. Umberto Eco, dans la préface d'un livre que le photographe Ugo Mulas dédie au travail de Pietro Consagra, met en lumière la relation, faite de rivalité et de méfiance, qui s'instaure d'emblée entre le photographe et l'artiste : il assure que « dans l'amour du sculpteur pour son photographe, il y a cette reconnaissance pour un vol auquel ce dernier a renoncé, pour un interlocuteur qui n'a pas été évincé[107] ». Le photographe ne pourrait être ainsi accepté par son modèle artiste qu'à condition de préserver la découverte de l'œuvre reproduite ; la rivalité, dans la prétention à la figuration et au point de vue, ne pourrait se trouver apaisée qu'à l'assurance donnée que le photographe ne cherche pas à se projeter dans la démarche ou le geste de celui qui a donné naissance à l'œuvre, mais dans le futur regard du spectateur qui, grâce à lui, en prendra connaissance. Qu'il reste, en somme, un spectateur parmi d'autres (et parmi tous, peut-être, le plus lucide), et non le premier des critiques livrant son interprétation, définitive, d'une pièce artistique. Réservant son jugement, il doit préserver la qualité d'apparition de l'œuvre, sa nouveauté, pour la livrer à d'autres regards. Umberto Eco explique que « le photographe est celui qui, au lieu de raconter le geste de celui qui a fait, raconte le geste de celui qui verra ; il l'anticipe [...] ou s'y substitue[108] ».

Graziano Arici, en confrontant les artistes à leurs réalisations achevées, déplace les enjeux évoqués par Umberto Eco, en créant à l'image une rivalité nouvelle, celle du créateur et de sa création, dans de nouveaux « portraits de groupe ». En proposant de regarder, ensemble, côte à côte ou face à face, une œuvre et son auteur, il forme, dans un jeu de transfert, de nouvelles compositions. Représenter le regard que porte un sculpteur sur son œuvre donne lieu à la mise en abyme du spectacle : le sculpteur semble être, dans ces clichés, le premier à découvrir son travail achevé, à porter sur ce dernier un regard sensible. Devenu modèle modelable à son tour, l'artiste n'est plus que le sujet incident d'une photographie qui vise d'abord la sculpture achevée et le rapport soulevé entre deux termes presque égaux. Dans ces jeux spéculaires, l'image semble creusée par son archivage au présent, dans une mise en abyme, un vertige proche, proposant des exercices de dédoublement à la fois ludiques et inquiets.

[107] Umberto Eco, « Fotografare l'arte » [Pietro Consagra, 1973, Milan, Fabbri Editori], *in* Diego Mormorio dir., *Gli scrittori e la fotografia*, Rome, Editori Riuniti/Albatros, 1988, p. 111 : « Nell'amore dello scultore per il suo fotografo c'è questa riconoscenza per un furto rinunciato, per un interlocutore non sottratto. »

[108] *Ibid.* : « E in tal caso il fotografo è colui che, anziché raccontare il gesto di chi faceva, racconta il gesto di chi vedrà ; lo anticipa o (nel caso di un libro come questo) lo sostituisce. »

L'écriture, au figuré

Représenter, en une seule image, un réseau de phénomènes (travail, montée de sens, apparition de l'œuvre) que Graziano Arici a pu abondamment donner à voir, et à comprendre, dans le domaine des arts graphiques (et notamment la peinture), ainsi que dans le théâtre, la danse, le cinéma ou même la musique, devient un défi, dès lors que le photographe se livre à l'exercice du portrait d'écrivain – qui est tout à la fois un genre, un passage obligé, une fabrication désormais impérative de visibilité –, épousant cette attente sans pouvoir jamais la combler : l'œuvre ou le travail de l'œuvre, son surgissement ne seront jamais donnés à voir. S'agirait-il de rendre visible, en partant du créateur, de l'écrivain, quelque chose qui en tiendrait lieu, ou qui y donnerait accès ? Ou de s'abandonner aux poncifs du genre – ou bien, encore, de chercher à les reproduire pour mieux les déconstruire, afin de réussir à n'en être pas totalement dupe ?... « Il n'y a rien de plus irritant que les mauvaises photographies d'écrivains qui parsèment la presse littéraire[109] », note dans un article David Caviglioli, en détaillant les lieux communs attachés à la représentation du penseur dans le « tout-venant médiatique » : il y a, parmi les idées reçues reconduites en clichés, « le regard perçant de l'écrivain », « l'œil rêveur », « le sourire », « la tête penchée », « l'écrivain présentoir », « le plan bibliothèque », « le plan arbre », « le plan sofa »... Des postures qui sont autant de solutions offertes au photographe en mal d'inspiration, cherchant à retranscrire la vie contemplative de son génie de modèle.

Roland Barthes, Jean-Marie Schaeffer et Anne-Marie Garat, parmi d'autres, ont décrit les tentatives photographiques forcenées de figuration de « l'écrivain », et l'échec forcé du portrait de « la littérature » en ses officiants : l'image qui en est hasardée serait irrémédiablement vouée à manquer son (ou ses) sujet(s) ; la photographie n'enregistrerait qu'une face en grande partie muette, indéchiffrable, pure surface de projection, tandis que l'écrivain lui-même n'aurait guère d'autre solution, face à l'appareil, que de « faire écrivain[110] », que de se révéler posant en « parvenu de son écriture[111] » – suivant la formule acerbe, et implacable, d'Anne-Marie Garat.

Vouloir figurer la littérature en personne(s), prendre l'écrit en filature, c'est aussi affaire d'occasion saisie : savoir s'abandonner au hasard des rencontres et des découvertes, et au bon vouloir des modèles ; les photographies ne seraient-elles, en fin de compte, rien de plus (mais

[109] David Caviglioli, « Les 8 astuces pour réussir une mauvaise photo d'écrivain », 24 mars 2013, site « Bibliobs ». En ligne : <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130206.OBS7945/les-8-astuces-pour-reussir-une-mauvaise-photo-d-ecrivain.html> (consulté le 18 septembre 2017).

[110] Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur,* Genève, Slatkine Éditions, 2007.

[111] Anne-Marie Garat, « L'écrivain et son image : un fantôme », *in* Roger-Yves Roche et Jean-François Louette dir., *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 30.

rien de moins !) que le reflet de la rencontre entre un portraitiste et son modèle ?... C'est ce qu'en d'autres termes demande Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il note que, d'évidence, « dans la pratique du portrait photographique, on n'a jamais un seul sujet humain mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent mutuellement[112] ». Il ajoute : « S'il est vrai que le portraituré ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation (toujours risquée) du regard du photographe, celui-ci à son tour s'expose à travers la manière dont il prend (ou ne prend pas) en charge cette situation de médiation[113]. »

L'art du portrait, mais encore plus du portrait d'écrivain, serait le résultat de cette médiation réussie, ou de cette maïeutique improbable. Roland Barthes explique encore que :

> Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un type « bien » ? (...) Mais comme ce que je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais plus comment agir de l'intérieur de ma peau. Je décide de « laisser flotter » sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais « indéfinissable », où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social et je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vrai dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie[114].

Le photographe aurait pour devoir de prendre en charge la « visibilité » du sujet, mais, en dehors de toute recherche de « lisibilité », en le déchargeant aussi de la tâche, selon lui absurde, d'avoir à se présenter comme signe annonciateur, avant-coureur, ou « énonciateur », de ses écrits : « Moi, je pense qu'un photographe qui veut lire sur les lignes du visage d'un écrivain quelque chose, il est un con. Il est un con. Je n'ai jamais vu un écrivain qui savait exprimer son œuvre ! » déclare sans ambages Graziano Arici. En faisant le deuil d'une « clef de lisibilité[115] » (que l'auteur livrerait, à visage découvert, en se prêtant à la photographie), il n'y aurait alors pas à espérer pour le photographe d'autre révélation à l'image que l'image, celle qui adviendra d'une rencontre, éphémère ou ritualisée, entre un photographe et son modèle : le portrait se fait souvenir d'une conjonction, d'une disposition et d'une disponibilité des deux parties en présence ; en somme, il se fait document de leur interaction, plus ou moins heureuse, plus ou moins réussie. Si le photographe est, à l'occasion, l'herméneute de son modèle (au travers d'une mise en scène qui le représente, à laquelle il délègue une partie du soin d'évoquer son univers...), c'est en sachant pertinemment que malgré tout rien, ou presque, ne peut réussir à filtrer de ses sujets particuliers ; c'est donc à la faveur du rapport qu'il a pu mettre en place avec

[112] Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », art. cité, p. 24.
[113] *Ibid.,* p. 25.
[114] Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.,* p. 25-27.
[115] Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, *Iconographie de l'auteur, op. cit.,* p. 25.

eux, qu'il arrive néanmoins parfois à (se) frayer un passage vers une représentation qui peut embrayer, presque par effraction, vers l'évocation, l'ouverture d'un imaginaire. Exit, donc, le fantasme d'une écriture finalement mise à nu, d'un processus déchiffré, d'un visage décrypté ou d'une origine révélée, d'une source captée à même un visage – l'écrivain, « là » (la personne) d'où provient l'écriture : rien de plus ne se révèle à la mise en scène de la figure de l'auteur. La photographie, non plus que la voix peut-être, selon l'expérience qu'en fait durant une anodine conversation avec Bergotte le narrateur de la *Recherche,* « ne nous suffit pas à nous faire reconnaître d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style[116] ». C'est bien plutôt l'inverse qui, généralement, se produit : mettre un nom sur un visage[117], ou l'inverse, au lieu de fournir un repère ou satisfaire une curiosité, désoriente, ou déçoit. Mais, par chance, par hasard travaillé, par surcroît, autre chose peut se produire, advenir, « plastiquement », à l'image.

« En montrant les caractères en actes[118] », en révélant de manière inédite les figures en représentation d'elles-mêmes, en « dessinant un espace psychologique neuf, la photographie se situe à l'intersection du visible et de l'invisible[119] » et, de cette manière, elle permet la venue de ce qui n'aurait pu sans elle être pleinement saisi. L'observation, l'enregistrement est aussi, et surtout, affaire de configurations. C'est une possible épiphanie qui est cependant toujours guettée, une résistance qui « redonne au corps s'exprimant sans cesse son caractère de puissance[120] ». C'est par la constitution de son archive, en établissant le « catalogue visuel de référence » d'une mémoire collective à venir, et en train de s'écrire (ce qui est « autour » de ces textes que ne nous pouvons qu'imaginer, nous rappeler ou anticiper, projeter, de ces visages prêtés au jeu, à l'enjeu, à l' « en-joue ! » de l'impératif catégorique et collectif d'une figuration), que Graziano Arici suit des pistes, persiste à prendre en photographie des écrivains, ouvre, peut-être, ou met en relief l'énigme de leur opacité. Roberto Ferrucci, à l'occasion de l'exposition « Il volto delle parole », qui s'est tenue à la fondation Claudio-Buziol à Venise en 2010, remarque, en soulignant la prétendue défiance légendaire des écrivains face aux preneurs d'images, que les écrivains « regardent souvent en chiens de faïence les photographes. Ce n'est pas le cas avec Graziano Arici ; il suffit de voir les portraits accrochés dans cette exposition. Regardez-les avec attention, et vous vous rendrez compte combien chaque auteur, finalement,

[116] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1919], Paris, Gallimard, 2008, p. 120.
[117] Voir à ce sujet Nathalie Heinich, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique,* vol. 61, 2011, p. 103-123, et *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 35.
[118] Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », art. cité, p. 24.
[119] *Ibid.,* p. 25.
[120] Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari, *Iconographie de l'auteur, op. cit.,* p. 23.

a l'air à son aise (...). Graziano Arici, avec son appareil photographique, il en fait la lecture, de ces écrivains[121] ».

Figurer l'écriture est une gageure : peut-être précisément parce qu'aucun art n'a de face, ni la littérature, encore moins qu'un autre, de visage ; faire le répertoire des créateurs d'un temps et des écrivains, dans un exercice de mémoire à la fois aveugle et voyante, anticipatrice, vaut alors pour la recherche d'un point d'intersection, qui chercherait bien plus à révéler l'époque par les créateurs qui la composent, que les livres par ceux qui les ont écrits ; et c'est bien les pages, le répertoire, le programme de cette archive de la création qui rassemble les corps, dresse le cadastre des créateurs, en se faisant corpus iconographique de leurs visages, qui se donnent continûment à lire et qui se prêtent à l'interprétation. Il y aurait chez ce photographe la figure paradoxale d'un passeur « égoïste », qui ne photographie le plus souvent que ceux qu'il aime, qu'il admire, et qui ne se soucierait que fort secondairement, parfois, du résultat obtenu, pas dupe du caractère faussé, convenu de l'exercice canonique, de « la visite au grand écrivain[122] »; cette visite se transforme pour lui en expérience (de cet échange et de ce jeu de rôles, de ce qui a filtré, de ce qui a pu être, malgré tout, transmis, il ne résultera que des photographies, documents « pauvres »), et en images capitalisées, destinées à augmenter son archive d'autant d'illustrations supplémentaires. Le photographe, s'il observe avec attention ses modèles, les a d'abord abordés par leurs créations :

> Et comme, évidemment, je connais ce qu'a écrit cette personne, je me mets en rapport fort avec son esprit. Il m'est souvent arrivé de rencontrer des écrivains ou des artistes qui m'ont dit : « J'ai l'impression de te connaître depuis toujours. » Et c'est probablement parce qu'on se retrouve là en communion spirituelle. On communique par les yeux, les gestes[123].

À l'occasion de ces séances, brèves ou longues, il ne s'agira donc pas pour le photographe de jouer à retourner contre le texte même l'exercice de l'*ekphrasis,* livrée par visage interposé, d'une œuvre, mais de tendre vers l'intensité d'une confrontation, d'une « mise en jeu » – pour reprendre ici l'une de ses expressions ; quelque chose, par-delà une forme de convention respectée de part et d'autre (bien vouloir poser, ou vouloir bien poser), d'un défi librement relevé par les deux parties ; il y a de la prise de notes avide, ou de la mise en scène semi-

[121] Roberto Ferrucci cité par Irene Rosati, « Quei ritratti al naturale di Arici », art. cité : « [...] Arici ha saputo vincere la ritrosia che molti scrittori provano davanti alla macchina fotografica. Sono tanti gli scrittori schivi [...] dev'essere per via della solitudine in cui si svolge il nostro mestiere, e per il fatto che non è con il nostro corpo che ci esibiamo. Per questo, gli scrittori guardano spesso in cagnesco i fotografi. Non Graziano Arici, però. Basta vedere i ritratti esposti in questa mostra. Guardateli con attenzione e vi accorgerete di come ogni autore si senta alla fine a proprio agio. Arici, con la sua macchina fotografica, li legge, questi autori. »

[122] Voir Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », *in* Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire,* Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.

[123] Graziano Arici cité par Irene Rosati, « Quei ritratti al naturale di Arici », art. cité : « Siccome chiaramente conosco cosa ha scritto questa persona, mi metto in rapporto in maniera abbastanza forte con la sua testa. Mi è capitato spesso di incontrare scrittori o artisti che mi hanno detto "Mi sembra di conoscerti da una vita". E questo perché probabilmente c'è una compenetrazione di stati d'animo. Si comunica attraverso gli occhi, i gesti. »

improvisée dans ces photographies : on ne peut que le constater, le corpus est vaste, et déconcertant même, par son caractère manifestement hétéroclite. Mais, parmi cette production profuse, cette abondance de propositions de représentations possibles de personnages, il apparaît que le recours à l'humour, voire à l'ironie partagée, permet au photographe d'échapper partiellement à l'obligation d'une « mimésis du sujet », dans la recherche d'un autre point de vue (le point d'ironie) pour réussir à l'interroger.

b. Ironie(s) à l'œuvre

Contre la fabrique d'une photographie d'identité, d'une image plate, convenue, ne donnant rien à pressentir de la personnalité du modèle non plus que de son photographe, Graziano Arici recherche des formes, parfois minimales, de mises en scène à même d'animer l'image. En s'insurgeant contre les nouvelles conditions, drastiques, que la Biennale et la Mostra imposent aux photographes[124], il dénonce aussi la piètre qualité des images qui y sont produites, et qui n'ont plus rien à voir avec les productions antérieures réalisées dans ces mêmes lieux ; le formatage, la rapidité d'exécution y ont remplacé l'inventivité et la fréquentation des modèles. Dans un entretien, il explique :

> J'ai des photos des années 50, où l'on voit une maîtrise très savante de la lumière. Les photographes de métier avaient un savoir-faire artisanal qui leur permettait d'obtenir une grande qualité. Ils savaient comment utiliser ces gros flashs, et d'une manière bien plus savante qu'aujourd'hui. À présent ils sont tous habitués à photographier avec des appareils automatiques et ils n'obtiennent que des images plates, pareilles à des photos de fiches signalétiques[125].

Évitant la réalisation d'un *identikit,* le photographe relève fréquemment de biais ou « par la bande » le défi du portrait d'artiste : il tente de se livrer, le plus souvent, par ses choix et par ses réalisations à une mise en situation des personnes visées, et semble vouloir préférer l'esquive à toute autre recherche de référence, ou toute forme de révérence ; on voit cette manière particulière d'interroger le sujet, cette ironie à l'œuvre : celle du photographe – mais aussi celle des modèles, qui acceptent, la plupart du temps, de participer à un jeu, et d'entrer dans l'autodérision qui leur est suggérée. Il arrive que de petites saynètes soient inventées sur-le-champ, avec les moyens du bord ; l'image en majesté, même modeste, du « créateur » est,

[124] Les artistes, les acteurs ne sont plus visibles que lors de *photo callsl,* il est impossible d'avoir accès à eux autrement que par l'obtention de rendez-vous minutés et très difficilement concédés, sévèrement filtrés par des agents, parfois en présence de gardes du corps.

[125] Marcello Mencarini et Cristian Pozzer, *Fotografi in mostra*, *op. cit.,* n. p. : « Io ho delle foto degli anni '50 in cui si vede che c'è un uso sapientissimo della luce. I fotografi avevano una professionalità artigiana del lavoro molto elevata. Sapevano usare questi grossi flash, lo sapevano fare molto meglio di oggi. Ormai tutti sono abituati ad usare macchine automatiche e ottengono immagini piatte, simili alle foto segnaletiche. »

autant que possible, évitée ; les portraiturés se prêtent souvent à la réalisation de portraits-farces dans lesquels ce sont eux, contre toute attente, qui se révèlent potaches.

Pris sur le vif, et parfois même pris au dépourvu, le modèle se retrouve contraint de se mettre lui-même en scène, ou se laisser faire, quitte à s'en remettre aux idées du photographe, en lui déléguant ce qui lui échappe, son visage, son image[126]; mais il peut décider au contraire de prendre une part active à la fabrication de sa représentation, en complicité avec le portraitiste. Quelquefois représenté en apprenti bouffon, il autorise un démontage et un remontage des postures canoniques, en se proposant séance tenante, résolument, en anti-modèle. Delphine Desveaux relève que si la photographie d'artiste, « en glorifiant ses attitudes, en figeant ses gestes, [...] capte pour la postérité l'apparence du faire et les airs inspirés », quand elle « fait preuve d'humour ou de détachement », elle « œuvre à la désacralisation du démiurge, qui devient un être presque familier, avec des habitudes et des gaucheries visibles[127]. »

Le « portrait de l'artiste en saltimbanque », dans cette suspension de l'esprit de sérieux, dans cette interrogation sur l'identité à représenter, commence peut-être dès le choix d'une ostensible dérision du portrait d'identité. Certains modèles portent ainsi leur légende à leur cou, comme si l'idée de « mettre un nom sur un visage » (mais plus assurément encore l'inverse) était prise au pied de la lettre. Dans cette manière de réanimer les conventions du genre, de retourner le signalement du portrait judiciaire contre lui-même, les personnages arborent l'étiquette de leur « qualité », en devenant immédiatement identifiables. La légende apparente, en somme, semble prendre acte par avance de l'échec à savoir donner lieu à une quelconque révélation, en faisant partie intégrante de la photographie. Il reste, à l'image, pour reprendre les mots de Jean-Luc Nancy, « quelqu'un : son allure, sa présence, son expression, son regard. C'est cette énigme qu'un nom propre épingle et qu'une image expose[128] », mais ironiquement attachés ensemble.

---

[126] Voir Michele Smargiassi, « La solitudine dell'attore davanti al fotografo », *Blog Fotocrazia*, 25 septembre 2017. En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/09/25/fotografia-ritratto-attori/#more-26736> (consulté le 17 septembre 2017) : « Malchanceux, les écrivains et les intellectuels, eux qui n'ont pas un personnage derrière lequel se réfugier, et qui sont cependant tenus de confier à leur portrait de quatrième de couverture la charge impossible d'exprimer physiognomoniquement leur intelligence, et la profondeur, l'esprit de leur œuvre. Mais encore plus démunis les acteurs de notre temps, auxquels il est demandé l'exact inverse (depuis le règne des paparazzi jusqu'à nos jours) : d'être people, de se montrer "en civil" à un public qui exige cependant d'eux qu'ils jouent, même hors des plateaux de tournage, le rôle de l'acteur "dans la vie de tous les jours". » (« Poveri dunque gli scrittori e gli intellettuali, che non possiedono un personaggio dietro cui rifugiarsi, e che tuttavia sono tenuti ad affidare al ritratto di quarta di copertina il compito impossibile di esprimere fisiognomicamente la loro intelligenza, la profondità, la temperatura della loro opera. Ma tantopiù poverissimi gli attori di oggi, a cui si chiede invece (dall'epoca dei paparazzi in poi) di fare tutto il contrario, di essere *people*, di mostrarsi "in borghese" a un pubblico che tuttavia chiede a loro di recitare anche fuori dal *set* una parte, la parte dell'attore "nella vita comune". »)

[127] Delphine Desveaux et Susana Gállego Cuesta, « Quand l'atelier se veut œuvre d'art », art. cité, p. 42.

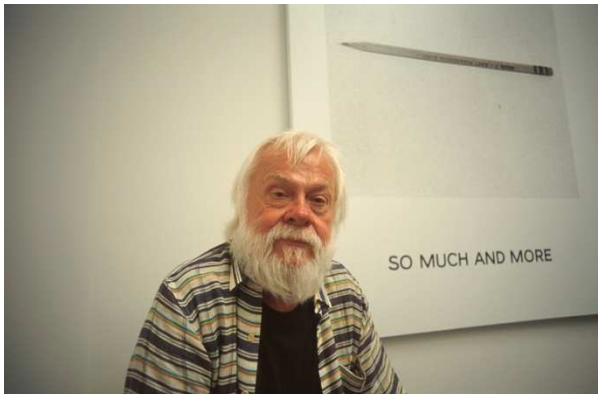
[128] Jean-Luc Nancy, préface du catalogue *Le silence intérieur d'une victime consentante*, Paris, Thames & Hudson, 2006, p. 16.

- Philip Johnson, Venise, 1999 (GA004453) ; Jurai Jakubisko, Venise, 1989 (GA006664) ; Milo Manara, Venise, 1990 (GA009079) ; Gianni D'Elia, Venise, 1995 (GA001375) ; John Berendt, Venise, 1996 (GA001161) ; Elio Pagliarani, Venise, 1995 (GA008488).

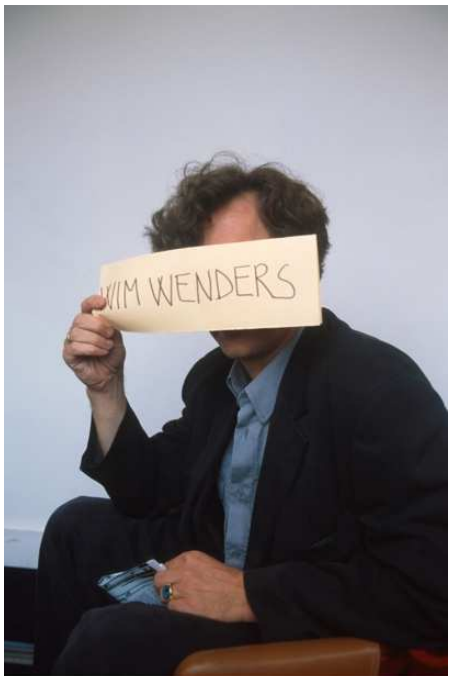
Fonctionnant tels des panneaux signalétiques, les livres sont attachés à leurs auteurs : l'architecte Philip Johnson, face à l'appareil, se prête à la réalisation décalée et souriante d'une mise en abyme, en tenant, tel un homme-sandwich autopromoteur, ou un être-lutrin, l'un de ses derniers livres. Le dédoublement à l'image, dans ce qui est une vraie-fausse publicité, creuse la photographie, et se fait le commentaire de la couverture que l'architecte tient à la main, où on le voit entouré d'une ombre double : la reproduction photographique se mue en réflexion sur l'art de la réplique et de la duplication. Gianni D'Elia tient son livre entre ses mains, se contentant d'obéir au photographe qui lui suggère cet assemblage, et semble ainsi mettre au défi le regardeur de trouver une quelconque ressemblance entre l'auteur et sa création. D'autres créateurs, tels l'auteur de bandes dessinées Milo Manara et le metteur en scène de cinéma Jurai Jakubisko, se donnent à voir « à livre ouvert », présentant leurs productions tel un cuisinier (goûtant) son plat, ou un Monsieur Loyal le programme du spectacle de la soirée ; la profondeur de champ est suffisante pour que le regard puisse osciller (et hésiter) entre le décryptage des pages à l'avant-plan, lisibles, et les regards, goguenards, sur lesquels la mise au point est faite. John Berendt, auteur en 2005 d'un livre best-seller sur Venise (*The City of Falling Angels*),

physiquement submergé par le succès rencontré, pose avec une « portée » de ses livres, qu'il entoure de ses bras comme une ribambelle de rejetons nouveau-nés. Il arrive que l'écrit dans l'image vienne parfois oblitérer la totalité de la figure du modèle : l'écrivain Elio Pagliarani se retrouve avec une *testa composta* (qui pourrait rappeler le *Bibliothécaire* peint par Giuseppe Arcimboldo en 1570) en guise de visage. Le livre, surmonté d'une étoupe de cheveux, paraît s'animer de lui-même, servir de masque et d'écran pour son auteur, lequel, dans son exaltation, s'y plonge et s'y perd tout à fait.

La présence de l'écrit à l'image, dès lors qu'elle désigne le modèle, semble créer un court-circuit, un bégaiement ; la confrontation des auteurs avec leurs productions écrites ou leur nom paraît viser un exercice de contre-légende. L'apparition d'un fragment de l'œuvre écrit ou peint, ou dessiné, des auteurs dans leurs portraits ne vient pas tant éclairer leur identité que brouiller le « message photographique » qui en est fait. Dans ces mascarades, ces mises en scène faites de bouts de papier, l'œuvre, littéralement retournée contre son auteur, le vampirise, ou le parasite, avec son libre consentement.



- John Baldessari, Venise, 1997 (GA001705) ; Keith Haring, Venise, 1984 (GA010409) ; Allan Kaprow, Venise, 1993 (GA010553 et GA010555).



- Wim Wenders, Venise, 1982 (GA007115) ; Joseph Kosuth, Venise, 1993 (010630).

John Baldessari est portraituré à proximité d'une de ses œuvres, qui vient entrer en résonance avec son air absent, vaguement débonnaire : *So much and more* lit-on sur celle-ci, disposée juste derrière lui : un portrait d'artiste est un portrait, rien de plus... Sur la requête du photographe, Keith Haring se réfugie derrière le dessin du gros plan d'une tête souriante qui vient répondre à sa place à l'exigence d'une mine de circonstance ; ses fossettes qu'on devine semblent prolonger, en écho jovial et chérubin, celles déjà dessinées ; Allan Kaprow couvre lui aussi partiellement son visage, et l'une de ses « œuvres-partitions » minimales (*Siediti e guarda gli altri*, « Assieds-toi et regarde les autres ») devient alors un phylactère renfermant une consigne qui devient une règle du jeu photographique : Graziano Arici détourne à son avantage les prescriptions... Wim Wenders, quant à lui, joint l'image au mot, en portant le carton de son nom tel un générique dédoublé qui ferait apparaître à l'écran et la mention du réalisateur, et son image oubliée, à jamais cachée derrière l'éclat du nom ; Joseph Kosuth, dans les mains duquel Graziano Arici glisse également la pancarte de son nom prestement récupérée sur une table de conférence (« C'est la première fois qu'on me demande de faire mon autoportrait ! » dit l'artiste, étonné et pris à son propre jeu), s'amuse à subvertir cette consigne donnée, et, au mépris de toute étiquette, retourne son identité, en formant un double inédit, dans la réalisation d'un autoportrait assisté.

- Tina Turner et Angela Bassett, Venise, 1995 (GA009996 et GA010232).

Tina Turner et Angela Bassett, quant à elles, se voient proposer par le photographe (qui dispose d'une minute pour faire leur double portrait) d'échanger leurs places ; ce détournement de la contrainte du *set* entièrement formaté pour des prises de vue standards et rapides permet, en grain de sable dans le mécanisme, d'enrayer le protocole. Jeu entre deux « légendes ». La demande d'interversion des rôles forme ce point d'ironie qui ne touche pas à la scène minimale pré-disposée, mais perturbe de l'intérieur le cadre pensé pour une fabrique standard de l'image. Dans ce tour de passe-passe, de quiproquo et de substitution-éclair (dans un double retournement : les actrices et chanteuses échangent leurs places, en entrant dans un rôle de composition-minute, et s'appuient sur les dossiers de leurs chaises, ce qui permet la réalisation de cette blague visuelle mettant en déroute la concordance des mots et des images), le photographe, de plus, gagne au jeu en réalisant une image qui se dégage du lot de celles qui auront été produites à la chaîne ce jour avec les mêmes modèles ; ce « truc », même s'il est une des ficelles du métier, astucieusement mobilisé par le photographe, paraît causer l'hilarité et provoquer l'animation des modèles, à la complicité encore renforcée, qui démentent ce que leurs étiquettes affirment, et rectifient d'un geste, avec un amusement certain, la correcte attribution de leurs désignations respectives. La question d'une performance redoublée, ou d'une personnalité qui serait réduite, au jeu du portrait photographique, à n'être plus que son propre mime, en concédant la fabrication et l'utilisation de son image, est soulevée par l'écrivain Tiziano Scarpa. Il note que

> Les raisons de cette complémentarité entre le nom et le visage sont variées, et elles donnent toutes à penser. En premier lieu, il y en a qui ont travaillé avec leur propre visage, en en faisant la matière de leur œuvre. Marina Abramović, Alighiero Boetti, Sophie Calle, Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, entre autres. Je les regarde photographiés par Graziano Arici, et il me semble percevoir dans leur regard une intention, une décision, un peu prise à contre-cœur, mais à laquelle ils ont dû se résoudre : confier l'instrument de leur art – c'est-à-dire eux-mêmes – aux mains d'un autre auteur, le photographe. C'est comme si, dans les temps anciens, un peintre avait prêté son modèle préféré à un autre peintre[129].

[129] Tiziano Scarpa, « Posa d'artista », *in* Roberto Ellero dir., *Posa d'Artista, ritratti dall'Archivio Graziano Arici*, Marsilio Editore, Venise, 2010, p. 8 : « I motivi di questa complementariatà fra nome e volto sono vari, e tutti danno da pensare. In primo luogo, c'è chi ha lavorato con la propria figura facendone materiale per le opere. Marina Abramović, Alighiero Boetti, Sophie Calle, Jeff Koons, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, fra gli altri.

Certains artistes délèguent, le temps d'une pose, le soin de réaliser leur autoportrait au photographe qui les prend ainsi au dépourvu, au piège de leur propre art d'apparaître : devenus objets d'une photographie, et non plus metteurs en scène, ils se livrent à une forme d'interprétation tierce.

- Cindy Sherman, Venise, 1999 et 2011 (GA006022 et GA11008211) ; Sophie Calle, Venise, 2007 (GA093856).

Cindy Sherman, quasi méconnaissable sans grimage, est ainsi portraiturée depuis l'anonymat paradoxal que lui garantit la mise à nu de son visage (précisément : elle est déguisée en civil, en 1999 à Venise, alors qu'elle est membre du jury de la 56e Mostra : elle ne serait donc là rien d'autre qu'elle-même, si cela se pouvait) ; (re)présentée en *girl next door,* cadrée en buste, de très léger trois-quarts, elle semble encore jouer un rôle, celui du quidam de passage (la photographie plate, se voulant banale, ne tire d'elle rien d'autre qu'un portrait neutre, n'étaient sa beauté et son regard énigmatique), se glissant à l'occasion dans les rôles de visiteuse d'exposition et de photographe du dimanche absorbée par la compréhension du fonctionnement de son appareil. Sophie Calle se prend elle aussi prise au jeu d'une banalité exposée ; le titre de son exposition, qui semble flotter au-dessus d'elle, tel un slogan ironique, est illustré dans le geste (ouvrir un parapluie) que le photographe lui suggère. Installée sous son parapluie aux motifs voyants, kitschs, de la place Saint-Marc, vêtue d'un ciré en simili-croco qui se détache sur le fond rouge sang d'une cimaise, c'est dans ce surcroît de visibilité, dans cette surexposition qu'elle paraît trouver une forme de dissimulation ou d'impénétrabilité suprême, une étrange manière de « caméléonisme » plus voyant que nature.

Li guardo fotografati da Graziano Arici, e nei loro occhi mi sembra di cogliere un'intenzione, una decisione, forse non sofferta, ma che comunque hanno dovuto prendere : affidare il materiale della propria arte – se stessi – in mano a un altro artefice, il fotografo. È come se il pittore del passato avesse concesso il proprio modello preferito a un altro pittore. »

- Robert Mapplethorpe, Venise, 1984 (GA010759, GA010758, GA1063384 et GA1063381).

- Thomas Ruff, Venise, 1995 (GA011274).

Robert Mapplethorpe est conduit par Graziano Arici près d'un mur couvert de graffiti. Les mains positives qui s'y trouvent forment une frise que surmonte la main du modèle, mise en contrepoint à ces empreintes, lesquelles semblent rappeler les positifs et négatifs photographiques, les étapes d'apparition d'une image. Sur ce décor idéal, après quelques tâtonnements, quelques essais, la tête du modèle vient trouver à se loger dans l'espace peint d'un carré blanc : cette forme de censure d'écrits ou de dessins *abusivi* dessine un espace vierge, une ouverture qui vient encadrer et mettre en valeur la photogénie du modèle. Thomas Ruff, quant à lui, paraît constituer l'avant-garde de sa propre série photographique ; s'il domine ses

sujets d'une demi-tête, il se présente comme eux face à l'objectif qui le dévisage et le rabat sur ses œuvres, des faces dénuées d'expression, des quasi portraits-robots.

Mais le cas de figure présenté par les « photographes à l'image », parfois pris de court par le portraitiste prenant le relais de leurs autofictions, connaît un degré de complexité supplémentaire lorsque l'œuvre des modèles consiste en leur propre apparition. L'« autoportrait des autres » se déplace alors sur le terrain de la performance provoquée, d'un spectacle fait en collaboration. Comme le remarque à nouveau Tiziano Scarpa,

> Un autre comportement, face à l'appareil photographique de Graziano Arici, c'est la pose en artiste : certains ne cessent pas d'accomplir une performance, comme s'ils faisaient une œuvre d'art avec leurs propres visages, même lorsque c'est quelqu'un d'autre qui en prend l'image. Maurizio Cattelan fait des grimaces, Gilbert & George aussi, et en plus, ces derniers sont vêtus de la même manière que dans leurs œuvres. Devrait-on alors verser ces photos d'Arici dans les catalogues des œuvres de Cattelan et de Gilbert & George ? C'est une question sérieuse[130].

- Gilbert & George, Venise, 2005 (GA066962) ; Enzo Cucchi et Maurizio Cattelan, Venise, 1997 (GA003359) ; Maurizio Cattelan, Venise, 1999 et 2006 (GA003367 et GA079243).

[130] *Ibid.,* p. 9 : « Un altro attegiamento di fronte alla macchina fotografica di Graziano Arici è la posa da artista : alcuni stanno compiendo incessantemente una performance, come se eseguissero un'opera d'arte con la propria faccia anche quando è qualcun altro a raffigurarla. Maurizio Cattelan fa smorfie, Gilbert & George anche, e per di più questi ultimi sono vestiti nello stesso modo in cui compaiono nelle loro opere. Dovremo dunque annoverare queste foto di Arici nel catalogo delle opere di Cattelan e Gilbert & George ? Non è una domanda scherzosa. »

Le duo Gilbert & George, prié par le photographe de « faire quelque chose », improvise symétriquement un geste absurde, qui le fait (re)devenir sculpture vivante ; les postures d'Enzo Cucchi et Maurizio Cattelan, qui miment deux élèves pris en faute et boudant, démontrent les capacités des deux artistes à faire preuve d'un solide esprit d'autodérision – mais Maurizio Cattelan, d'une photographie, d'une apparition l'autre, langue tirée, ne fait peut-être que rester dans l'autoparodie, jouant indéfiniment le rôle qu'il s'est assigné, de « traditionnel » provocateur, d'artiste trublion.

Ando Gilardi, dans son ouvrage consacré à *la stupidité photographique,* cite ce proverbe russe (ou prétendu tel) : « Quand un grand homme pisse contre un mur, il y a toujours un photographe qui n'est pas très loin[131]. » En produisant volontairement un effet gag auquel le modèle participe pleinement, le photographe favorise une représentation parodique de l'artiste. L'exercice de sape de la pompe et du protocole permet par ailleurs au modèle, ce qui n'est pas négligeable, de se donner une contenance face à l'appareil – on pourrait reprendre la notion de *self-saving caricature* développée par Harold Bloom[132]. La pose décalée, loufoque, inattendue, contrecarrant l'esprit de sérieux, aide le modèle à se présenter sous un jour plaisant, drôle, mettant en valeur son sens assumé de la décontraction, du décalage, son goût pour l'humour ; il autorise aussi une temporaire mise à bas des masques de convention et l'abandon de poses obligées. Jean Starobinski évoque la création d'une « mythologie substitutive[133] » :

> L'on s'aperçoit en effet que le choix de l'image du clown n'est pas seulement l'élection d'un motif pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art. Depuis le romantisme (non certes sans quelque syndrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse[134].

Cet autoportrait en saltimbanque est aussi une façon d'interroger la nécessité même de la représentation de l'artiste en artiste, de l'auteur même : n'est-elle pas vaine ? Et, considérée comme telle, n'en devient-elle pas plus intéressante, précieuse ? Pourquoi devoir se prendre pour modèle ? N'est-il pas plus simple de ne jamais devoir le devenir ? La question de la légitimité se livre sur elle-même à un réjouissant jeu de massacre.

---

[131] Ando Gilardi, *La Stupidità fotografica* [2013], Johan & Levi Editore, Milan, 2015, p. 30 : « Quando un grand'uomo piscia contro un muro, c'è sempre un fotografo da quelle parti. *Proverbio russo*. »
[132] Voir Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 1973.
[133] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, « Arts et artistes », 2004 (nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur), p. 12.
[134] *Ibid.,* p. 8.

Jean Starobinski estime que « le jeu ironique a une valeur d'interprétation de soi par soi : épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste. La critique de l'honorabilité rangée s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même[135] ».

- Julian Schnabel, Venise, 1996 (GA011319) ; Lucio Amelio, Venise, 1993 (GA001675) ; Umberto Eco, Venise, 1997 (GA008941 et GA091228).

Des jeux de décalage, dans les poses suggérées par Graziano Arici à ses (anti-) modèles, les présentent sous un jour nouveau ; apparemment désacralisés, les personnages paraissent descendre de leur piédestal pour fouler le sol, voire, parfois, s'y asseoir ou s'y allonger. Pour toute statue équestre, le réalisateur et artiste Julian Schnabel reçoit un cheval à bascule, qui le fait paraître encore plus grand que nature, triste bouffon pince-sans-rire ; le galeriste Lucio Amelio s'allonge sur une plage de Naples, froissant son complet veston, mais reste dandy jusque dans le relâchement de la pose consentie ; Umberto Eco s'assied sur les premières

[135] *Ibid.,* p. 8-9.

marches d'un pont, à Venise, cigarette et dossier à la main, et paraît tout à son aise face au photographe qui lui suggère une telle halte improvisée. De cette dernière prise de vue, le photographe retient l'une des poses, qu'il convertit en noir et blanc : le portrait en majesté serait-il retrouvé ?

Si ces poses obéissent, malgré tout, à un genre défini et exploité – l'anti-portrait, ou le portrait « en contre-majesté », loufoque, qui donne du personnage une image renouvelée, divertissante et inattendue, prête à publier, répondant à une exigence éditoriale tacite de recherche de variété et d'originalité –, le recours fréquent du photographe à ces poses mène à voir ces apparentes facéties, ces mises en scène souvent minimales, faites avec les moyens du bord, comme une tentative de déstabiliser, et, par là même, de révéler les sujets ; loin de chercher à donner de ses modèles une image grotesque, le photographe utilise ces formes de renversement comme des opérateurs heuristiques, voulant donner à comprendre, par des jeux de décalages, de parallaxe, ce qui, dans une scène insolite, peut venir rejouer, accentuer, mettre en relief l'exception d'un caractère[136]. Mais le choix de ces poses incongrues, cette préférence affichée pour l'impair s'inscrit elle-même dans un projet qui dépasse la réalisation d'images anecdotiques, pris dans une double contrainte : celle consistant en l'obligation d'une constante remise à jour, et celle visant à une recherche, depuis le présent de la composition, d'atemporalité du sujet représenté.

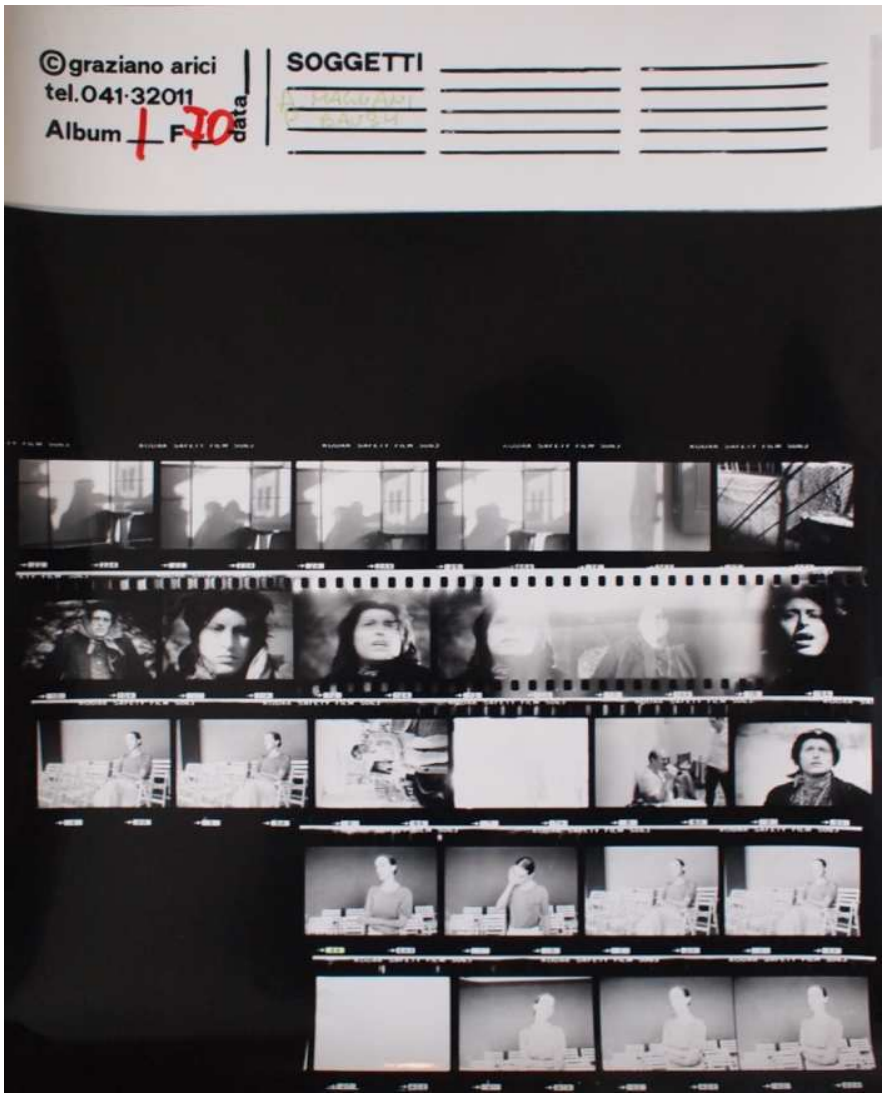
c. Mises à jour

Graziano Arici réalise avec son archive une espèce de chronotope[137] dans lequel les figures collectées le sont à la fois pour elles-mêmes, et pour répondre à l'urgence d'une situation médiatique changeante.

[136] On pourrait aussi se demander si ce recours, par le photographe, à des formules humoristiques ou doucement insolentes ne correspond pas aussi à une forme d'autoparodie, c'est-à-dire une forme d'usure, un pli trop vite pris, une facilité à savoir tirer, à sortir certaines formes d'images (comme le note Graziano Arici lui-même, pas dupe des recettes auxquelles il a fréquemment recours : « je le fais de la main gauche », dit-il souvent) — et il n'y a pas loin de la main gauche à la seconde main, tout compte fait ! Une facilité à produire des images d'un certain genre, ou des images génériques, qui font tourner en rond la pratique, qui empêchent d'aller plus avant dans la recherche d'une photographie qui serait (encore) plus personnelle. Des conditions de prises de vue particulièrement contraignantes (de quelques dizaines de secondes, parfois, à un quart d'heure) qui poussent le photographe à adopter des stratégies, mais peut-être aussi, une fois certaines recettes adoptées, reproduites et éprouvées, à « en rester là ». Jusqu'à se condamner à imiter son propre style ? Ou, plutôt, en rester à la réitération de configurations qui ont fonctionné, pour ne produire plus qu'une somme escomptée de clichés ?... Voir à ce sujet Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat,* Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 289.

[137] Voir Luis Alberto Brandao, « Chronotope », *Theory, Culture & Society,* n° 2-3 : « Problematizing Global Knowledge », vol. 23, mai 2006, p. 133-134.

Le photographe commente ses portraits en relevant qu'ils sont « le plus souvent décontextualisés, comme mis dans des limbes atemporels. Comme si [il avait] dû remplir un album imaginaire, céleste, de figurines[138] ».



○ Planche-contact I 70, 1985.

Une planche-contact, à ce titre éloquente (elle serait quasiment, dans la variété d'approches des êtres qu'elle présente, l'illustration des degrés platoniciens de la mimésis : le vide – l'espace de l'idée, la projection ? –, l'image de la personne réelle, l'image de l'image, l'ombre...), rassemble plusieurs « prises de vie », et mêle, dans un noir et blanc qui semble mettre chacune des figures dans un espace-temps commun, Pina Bausch assistant à la répétition d'un ballet à la Fenice, Anna Magnani, captive d'un écran de téléviseur diffusant *Mamma Roma,* et des jeux d'ombres sur un mur. Le cinéma est mis en plein jour. La récolte photographique, rassemblée en une pièce unique, fait se réunir des personnages rencontrés ou rêvés, observés à distance

[138] Graziano Arici, « Lui è di là », art. cité : « Ritratti di solito decontestualizzati, fatti vivere in un limbo atemporale. Un po' come se avessi dovuto riempire un immaginario e stellare album delle figurine. »

– alors même qu'Anna Magnani fera sa vraie entrée dans l'Archivio Graziano Arici, quelques années après cette séance unilatérale de portrait –, de même manière, peut-on penser, que l'archive mais, surtout, les modes de pensée du photographe font se croiser divers registres.

○ Coupure de presse : Jean-Luc Godard par Graziano Arici. *Epoca,* 26 février 1987, p. 4.

Plus qu'une planche de distraction(s), ces contacts représentent une méthode en train de se révéler, celle qui mènerait à la conception d'une unité entre les multiples travaux – et d'une manière, pour le photographe, d'observer les entrées des « personnages » dans son archive : si un accès immédiat à telle ou telle personne n'est pas possible, rien n'empêche de réaliser, malgré tout, son portrait : Jean-Luc Godard apparaît aux écrans, table de montage-planche contact retrouvée : l'histoire du cinéma doit composer, définitivement, avec celle de la photographie. La chronique des temps actuels se trouve doublée, pour le photographe, par son projet personnel, qui vise à dépasser l'actualité pour rejoindre une forme-Panthéon, qui correspondrait à une vision et une célébration atemporelle des esprits, en se « dérob[ant] à la chronologie médiatique[139] ». L'abolition du contexte (ou son évincement relatif) est pensée pour pouvoir composer et faire converser entre elles ces figures, un temps abstraites de tout détail inessentiel, de tout facteur éventuel de perturbation : seule la personne est visée. Graziano Arici dit ainsi, pour l'*ambiantazione* (l'ambiance, le décor) de ses photographies, avoir cherché des aspects d'une Venise *non scontata* (« inattendue ») : il s'agit de recréer une forme de

[139] Pour reprendre l'expression de Pierre Sterckx. Voir « Giuseppe Penone : de sève et de bronze », *Chimères,* n° 76, 2012, p. 125-130.

neutralité, ou de ville quelconque, de détruire le (trop) beau décor historique, qui prendrait le dessus sur le sujet réel de l'image. Il explique ainsi :

> J'essaie de faire des photos dans lesquelles Venise apparaît le moins possible, ou par petites touches. J'ai horreur que la ville soit montrée sous un jour de carte postale, je déteste toute la zone de San Marco. J'aime beaucoup le quartier du Ghetto, parce qu'il permet de prendre la tangente, il permet d'avoir un rapport différent [avec les écrivains]. Sur Ammaniti j'ai fait un reportage situé aux Fondamente Nuove par exemple. J'essaie de représenter une Venise plus périphérique[140].

Le photographe affirme vouloir prendre des portraits d'une personne « dans son état présent », « à l'âge qu'elle a », et signe, mentalement, ses photographies à la manière du peintre Frans Hals ajoutant à côté de chaque personnage peint la mention de son âge. Le photographe enregistre aussi bien une apparence qu'il archive un état. Prise dans une séquence virtuelle, chaque image en appelle une autre. « Reconduire » chaque visage, d'année en année, au gré de ses évolutions, n'empêche pas de produire des photographies qui sont, à chaque fois, prises dans une série nécessairement finie, composée d'unités provisoirement définitives. Chaque personnage filé permet de suivre, au fur et à mesure de ses portraits, le passage du temps et les manières d'observer propres à chaque époque. Actualiser l'album ne signifie pas lutter contre sa péremption, mais en réaliser une mise à jour ; le geste d'archivage, dans le flux tendu du temps présent, cherche, si ce n'est à devancer, du moins à renouer le fil d'une actualité, « d'un aujourd'hui qui prend à chaque minuit une nouvelle date[141] ». Adeline Wrona note que la fabrique d'actualité prend une valeur fédératrice, tant rythmique que symbolique ; le portrait d'un individu réfléchit autant le corps social dont il provient et qui a contribué à le créer :

> L'éclairage informatif délivré par les portraits périodiques fonctionne à double sens : la mise en forme du biographique constitue en soi une mise en ordre du temps collectif. Le portrait médiatique organise par le biais des récits incarnés une efficace scansion du social, qui se situe dans un espace intermédiaire entre les rituels immuables des almanachs, et le constant renouvellement de l'actualité événementielle. L'individu mis en portrait raconte aussi la société, et ceci d'abord parce que « son » temps est le nôtre – tel est l'atout de l'homme du jour. Aussi les portraits de presse sont-ils confrontés à la nécessité d'inventer les modes de mise en visibilité de cette temporalité : l'individu dans les médias subit la loi périodique, et la matière profonde du portrait consiste à raconter la personne dans le temps, tout autant que le temps (l'actualité) par la personne[142].

Le double impératif de l'archivage – prendre, par provision, des images du temps présent pour en faire consigne, et se plier à la contrainte de devoir sans cesse les refaire, pour s'adapter à

---

[140] « Cerco di fare delle foto in cui Venezia appaia molto poco, come dei piccoli gesti. Detesto che la città appaia in modo cartolinesco, detesto tutta la zona di San Marco. Amo molto la zona del Ghetto perché permette scorci, permette di avere un rapporto diverso con queste persone. Ad Ammaniti ho fatto un servizio alle Fondamente Nuove per esempio. Cerco di rendere una Venezia più periferica. » (Graziano Arici cité par Irene Rosati, « Quei ritratti al naturale di Arici », art. cité).

[141] Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, *op. cit.,* p. 13.

[142] Adeline Wrona, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, « Cultures numériques », 2012, p. 198-199.

l'actualité et au vieillissement du sujet – vient mettre en question le statut des portraits réalisés, mais met également en lumière la tension dont semble être porteur, par définition, tout portrait photographique : jusqu'à quel point peut-il véritablement réussir à représenter un sujet, à en retenir les qualités, jusqu'à quel point en est-il la radicale abstraction ?... Le projet d'un catalogue de portraits *ex tempore* est-il réalisable ? Graziano Arici, dans la compulsion (de) portraitiste qu'il met (ou qu'il change) en œuvre, vise moins une « ressemblance ultime[143] » qu'une « bonne » image, dont il semble préciser la définition à chaque réalisation nouvelle. Chaque photographie, même, doit pouvoir en amener une autre, mener vers son oubli prochain, pour lutter contre un phénomène d'usure mécanique, de surexposition : c'est ce que pointe Didier Schulmann, expliquant : « Indépendamment des exploitations pour sa recherche, la photographie documentaire dispose de sa puissance illustrative et, à ce titre, elle s'use et se banalise dès lors que c'est la même image qui est toujours utilisée[144]. » Examinant les vies, toutes éphémères, des images médiatiques, Anne Beyaert-Geslin relève

> [...] un paradoxe intéressant : dans son effort pour adhérer à l'urgence de l'événement, à l'inchoatif, la photographie de presse recourt à une forme intemporelle, le motif qui agit alors comme un « convertisseur aspectuel ». Ce travail de conversion n'est que la prémisse d'un autre processus par lequel une photo de presse, sortant de l'actualité et se refroidissant d'elle-même, se transforme en photo documentaire[145].

Ce « refroidissement », Susan Sontag en fait l'épreuve, lorsqu'elle commente le passage d'un état à un autre, de l'affect à l'esthétique. Louis Stettner, photographe « prévoyant », note qu'une image, pour rester, ne doit pas « relever du style ou du goût actuels », pour être en mesure de « passer l'épreuve du temps ». Elle doit avoir « assez de profondeur et de puissance pour demeurer originale longtemps[146] » ; se poser la question de la durée de l'image (de sa vie, de sa visibilité, de sa validité) revient aussi à se poser la question de l'intérêt même d'archiver, par centaines, milliers, dizaines de milliers, des portraits. Que sera-t-il retenu des faces d'un temps ? Les portraits de célébrités, plus que d'autres peut-être, sont ancrés dans l'époque de leur réalisation, et restent marqués, une fois détachés de toute actualité, par la vie même, le destin de leur sujet – arrive-t-on jamais vraiment à les voir pour eux-mêmes, ces portraits ? Leonardo Sciascia discerne, du côté du regardeur, puissamment active dans la lecture d'un portrait, jusqu'à brouiller toute possibilité de déchiffrement ou d'élucidation ultérieurs, la recherche

---

[143] Gilles Deleuze note que pour bien représenter une personne, c'est-à-dire « la faire venir à soi, à elle, pour l'éternité », il est parfois besoin du recul de la mort. Écrivant sur Michel Foucault, il ne le fait « ni pour sa gloire ni pour sa mémoire, mais « pour en tirer cette ressemblance ultime qui ne peut venir que de sa mort, et qui fait dire "c'est lui" ». *Pourparlers 1972-1990, op. cit.,* p. 139.

[144] Didier Schulmann, « Photographier l'art et les collections photographiques de la collection de la bibliothèque Kandinsky », *Art press 2* n°24 : « L'art en images, images de l'artiste », février/mars/avril 2012, p. 36.

[145] Anne Beyaert-Geslin, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langages,* n° 147, 2006 : « Internet, optique du monde », p. 119-135.

[146] *Ici ailleurs, op. cit.,* p. 142.

d'une entéléchie[147] : la représentation de tout visage connu est d'emblée concurrencée, doublée par la connaissance de son destin, qui le fait lire à rebours, irrémédiablement engagé dans une téléologie qui, de loin, le précède, le dépasse, et l'excède.

C'est pourtant ces jeux de conversion des temps qui se donnent à voir dans l'assemblage formé par l'Archivio Graziano Arici : la suite des visages, d'une époque sur l'autre, crée une indéniable continuité thématique et visuelle. Mais le motif principal de cette suite n'est peut-être pas tant la représentation de personnalités que la manière adoptée par les photographes pour leur donner forme et visibilité. Les figures du raccord, ce serait, d'abord, la « suite » retrouvée des opérateurs et de leurs techniques.

B. FIGURES DU RACCORD

Croiser et, plus encore, faire se mêler des archives de provenances et d'auteurs différents, c'est opérer un raccord aux coutures qui peuvent parfois devenir insensibles, indiscernables, invisibles. « Raccorder » des productions d'époques différentes, rassembler des images de natures diverses peut, certes, donner lieu à la création d'un vaste catalogue d'images et, partant, de figures et de formes, travail dans lequel le photographe céderait bientôt le pas à l'iconographe ; mais, dans la recherche d'un ajustement et d'une jonction des plans, d'une soudure d'éléments parfois fort disparates, dans ce travail de montage (non moins que de remontage des temps), c'est la recherche d'une unité – peut-être illusoire, peut-être impossible – qui semble d'abord être poursuivie. Plus (ou moins) que la collection sans fin de vignettes pouvant présenter un quelconque intérêt, moins (ou plus) qu'une archive se donnant pour but la récupération, dans un mouvement aussi désespéré que vain, de tous les fonds

[147] Voir Leonardo Sciascia, « Il ritratto fotografico come entelecheia », *in* Daniela Palazzoli dir., *Ignoto a me stesso – Leonardo Sciascia*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, « La fotografia vista da », 1987, p. 7-11. C'est, *mutatis mutandis*, cette même « fixation » – mais cette fois en partant du présent que l'image immortalise, et qui vient comme contaminer le reste de la vie supposée du modèle (et, certes, la différence est alors de taille) – que Bertolt Brecht, pour sa part, avait une fois critiquée d'une formule plaisante : « Si on me prend en photographie en train de courir dans une forêt, alors, pour toute ma vie, je serai ce gars perdu en train de galoper parmi les arbres. » Comme le relève Danièle Méaux, « [la photographie] est espace de figuration ; dans cette mesure, elle bâtit une réalité imaginaire – que celle-ci soit fictive ou conforme aux faits. Le cliché ne se cantonne pas à l'affirmation d'un quelconque "ça a été". Dès lors que la vue a été prise, la scène figurée s'émancipe peu ou prou de la scène réelle qui lui a permis d'être pour accéder à une forme d'existence autonome. L'espace de représentation est alors lieu de genèse du sens ; le cliché figure, pour le lecteur, une situation qui fonctionne de manière autarcique et qui s'inscrit dans l'enchaînement temporel qu'elle est à même d'induire ». Voir *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 233.

photographiques délaissés, l'Archivio Graziano Arici vise une intégration de chaque composante dans une architecture d'ensemble, qui se définit en grande partie en fonction de ces apports extérieurs. Le raccord est lui-même figure, et travail ; il permet, notamment, de prendre acte de temporalités différentes, de les reconnaître, et d'en favoriser le rapprochement (voire le chevauchement, le bouleversement) : de créer une homogénéité nouvelle, inédite, et peut-être aussi toute provisoire, et, en tant que telle, sujette à réexamen, à épreuve. Du morcellement, de la fraction, de la césure, grâce au raccord, on passe à l'ensemble, au plan, à l'unité « seconde », à un enchaînement cohérent.

Ce que l'on pourrait nommer les « figures du raccord » qui sont à l'œuvre dans l'Archivio Graziano Arici est de nature multiple, et joue sur des plans différents ; et même, elles semblent pouvoir « fonctionner » jusque dans l'achoppement, la coupure, la reprise, le montage approximatif, – dans la mesure où tout faux raccord est aussi, et d'abord, raccord. Ainsi, l'acte d'appropriation de Graziano Arici (sélectionner, récupérer, acheter des photographies issues de fonds d'archives, et essentiellement d'archives de presse, sans auteurs assignés) pourrait être compris, à ce titre, comme un geste inaugural de raccord, qui fait se lier deux ou plusieurs productions photographiques (que l'époque, le contexte, etc., tenaient séparées) en un seul ensemble. De cette évidence retrouvée, ou provoquée, le photographe tire un fonds commun (mélangeant productions personnelles et photographies acquises) qu'il utilise indifféremment comme une base de données dans laquelle puiser en fonction des demandes ou des commandes, et comme une réserve d'images à caractère historique – des « images d'archives », appellation aussi vague que problématique et creuse[148] – pouvant fournir une matière toute trouvée à des expositions ou des rétrospectives. Le remploi d'images, dans les usages qu'en fait le photographe, semble dès lors aller en deux sens opposés : une appropriation, qui tend à recouvrir l'origine allographe des photographies, et faire se fusionner sans solution de continuité, les productions acquises et celles réalisées par lui-même ; et, dans un mouvement inverse, une mise à distance, qui tend non plus à regagner la valeur d'usage de ces images, mais à leur conférer une valeur d'exposition, voire cultu(r)elle. Reste le fait, cependant, que ce dernier geste de récupération patrimoniale contribue notablement à la fortune de l'ensemble de l'archive, et que toute valorisation, dès lors, ne peut qu'apparaître foncièrement ambivalente. Cette utilisation et cette promotion des images est solidaire de l'action du temps, de la distance

[148] « Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin. Propos recueillis par Julie Maeck et Matthias Steinle », *in* Julie Maeck et Matthias Steinle dir., *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2016, p. 295 : Marc Ferro donne une esquisse de définition, prise dans le vague de la double négative qu'elle propose : « L'image d'archive c'est ce dont on ne peut pas dire que ce n'est pas une image d'archives. » Voir aussi Rebecca Comay, *Lost in the Archive,* Toronto, Alphabet City Media, 2002, p. 12 : « What isn't an archive these days ? »

peu à peu prise (qui plus est, comprise dans un circuit médiatique court) face à la production photographique d'une époque ; cette oscillation, cet usage qui va de l'appropriation à la célébration (ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, que les genres eux-mêmes se croisent indéfiniment, et que l'on puisse ainsi passer de la reprise distanciée à l'autocélébration, selon le contexte dans lequel se trouve réappropriée une même image) – ce procédé n'est pas singulier, et se retrouve, d'abord, dans le regard rétrospectif jeté sur toute photographie. Anne Beyaert-Geslin, s'interrogeant à propos de l'« intentionnalité de la photographie de presse », note :

> [...] puisqu'elle s'esthétise malgré elle, il convient de lui accorder une intentionnalité esthétique adversative et marquer la différence entre l'esthétique du subir qui serait le lot commun de toutes les photographies et l'esthétique de l'agir, voire une esthétique agissante de l'art du fait que l'œuvre, en élargissant le champ de notre expérience sensible, détermine et instruit sans cesse notre sens de la beauté[149].

C'est, semble-t-il, le jeu de cette fine variation, de cette permutabilité des registres qu'expérimente Graziano Arici dans la « mise en œuvre » et dans la diffusion (si tant est que l'on puisse ne pas lier les deux !) de son archive.

Les « figures » du raccord, si on peut les comprendre aussi comme le « travail de retouche et de restauration[150] » que réalise le photographe, sont d'abord à entendre et à voir, comme on l'a suggéré, au sens premier du terme : celles et ceux qui assurent le passage, l'accord et le lien entre les diverses archives rassemblées, sont les personnages « de la culture ». Ce sont bien leurs apparitions insistantes qui vont permettre de trouver une forme de continuité, parfois troublante, entre une archive et l'autre, entre un regard et d'autres. Elles permettent, au gré de leur venue et de leur monstration, une véritable reconfiguration de l'archive dans son ensemble, qui paraît être portée, ou résumée, par les figures de proue qu'elles finissent par former.

Mais il arrive que les figures du raccord constituent, aussi bien, des « cas de figure », qu'elles ne soient plus que des tournures, des tropes, des effets ; qu'en tant qu'instruments, elles permettent de penser non plus le lien mais la déliaison, non plus l'unité trouvée mais le morcellement constitutif de l'ensemble laborieusement agrégé. Le « travail » de l'archive consisterait alors, en ce sens, aussi bien à mettre en crise une unité (qui a toujours, par ailleurs, un aspect artificiel, forgé, faux) qu'à la retrouver à l'intérieur même des fragments, nouveaux, issus des coupes d'observation.

[149] Anne Beyaert-Geslin, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », art. cité, p. 128.
[150] Extraits de la définition proposée par le *Trésor informatisé de la Langue française* (consulté le 25 mars 2018).

Enfin, figure du raccord s'il en est, Venise, et le traitement que Graziano Arici lui réserve, pourraient fournir une clef de lecture de l'ensemble de l'archive qu'il a réalisée. Lieu, personnage, décor, fond de scène, sujet, horizon problématique, interrogation et terrain d'enquête, lieu de naissance et de départ, en « point d'origine » et en point de fuite, elle est autant évitée que recherchée par le photographe, qui la croise et s'en sert, la prend à de multiples reprises pour terrain d'investigation. Elle apparaît à la fois comme le sujet et le prétexte d'un grand nombre de photographies, et assure, par sa présence, une continuité entre les divers fonds d'archives acquis. En fond qui paraît inchangé, la ville de Venise unifie et participe à cette impression d'immutabilité de toute chose, et d'indivision, d'invisibilité du raccord. Mais dire ou voir le raccord, c'est aussi désigner le raccroc – « la fonction disjonctive est en même temps la fonction synthétique[151] » –, et tenter de comprendre comment cet assemblage s'est formé, et peut constituer, par le montage qu'il propose, un point de vue sur les divers sujets qu'il aborde et (re)couvre.

1. LIEUX COMMUNS ET RECONFIGURATIONS

Pointant le « travail de spirale du sens » dans la réception des images et le regard, toujours renouvelé, que l'on peut porter sur elles, et poursuivant le cheminement de ce travail, François Niney relève que :

> Suivant les questions qu'on leur pose et la façon dont on les adresse au public d'aujourd'hui, les vues d'hier peuvent se retrouver modalisées de bien des façons différentes (et différentes de leur moment d'origine) : sur le mode de l'évidence ou de l'allégorie, du témoignage ou du respect sacré, de l'humour ou de l'énigme, ou de la critique idéologique... En tout cas différemment de leur modalisation initiale. Et forcément puisqu'il s'agit d'une reprise de vue, c'est-à-dire du même devenant autre par déplacement dans le temps et modification de la perspective[152].

L'historien ajoute que cette « reprise de vue » n'est pas une simple répétition, « ou plutôt elle est une répétition qui diffère, car en revenant, les images sont les mêmes qu'au moment de leur prise mais elles diffèrent forcément dans la vision qu'elles suscitent et le sens qu'on leur donne[153] ». C'est bien ce phénomène d'une « répétition qui diffère » qui est à examiner à l'œuvre dans le travail de reprise que réalise Graziano Arici. Cette reprise photographique (qui pourrait aussi être qualifiée de « conversion du même ») vient prendre place dans une continuité iconographique et iconologique ; cette continuité est, ainsi, incarnée au gré des visages des

[151] Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, *op. cit.,* p. 288.
[152] François Niney, « Que documentent les images d'archives ? », *in* Julie Maeck et Matthias Steinle dir., *L'image d'archives. Une image en devenir*, *op. cit.,* p. 45.
[153] *Ibid.,* p. 50-51.

personnages de l'archive, qui se retrouvent d'un fonds à l'autre, qui évoluent et se font suite. Ce sont eux qui permettent la création d'un ensemble continu ; tout en continuant à incarner une époque, ils font lien entre des périodes éloignées ; l'opération de montage, ou d'assemblage, a lieu par l'appropriation de ces personnages (de leur image, plus encore que du support qui les représente et les véhicule), devenus motif principal et pivot de l'archive. La photographie, messagère, vectrice, est tout à la fois matière, table de montage et élément conducteur. La figure du photographe, que l'on retrouve en opérateur(s) et en passeur, est éclatée en plusieurs personnages ; elle fait irruption, très souvent, dans l'image même. C'est ainsi non seulement une certaine thématique qui est poursuivie par Graziano Arici à travers l'acquisition de fonds photographiques documentant l'« âge d'or du cinéma » à Venise, mais aussi une relation particulière entre le metteur en image et ses modèles d'un jour : une manière – et une méthode – de regard sur un sujet donné.

La reprise photographique peut être comprise, dans un premier temps, comme la recherche d'une expression passant par l'exploration d'un style indirect libre : *dépassant* la citation, en ôtant toute marque de référence ou tout indice d'extraction, le discours (ou le regard, le style) fait sien l'étranger, l'hétérogène, l'accueille, le fond et le coule dans un dispositif (narratif, visuel) qui vient le recevoir. La forme d'ensemble ainsi créée tend à constituer, à l'intérieur de l'Archivio Graziano Arici, un fonds commun, une galerie de portraits, qui vient à la fois donner un cœur à l'archive et cependant participer à son éclatement, en tendant à se réduire à un compendium des célébrités du milieu du XXe siècle. Par l'examen d'un fragment particulier de l'archive (le fonds Cameraphoto), il s'agit de voir ce que le photographe réussit à constituer à partir de sa patiente réunion de personnages, mais il s'agit également de tenter de comprendre ce que le topos même de la galerie de portraits fait à l'archive, ou, dans un sens inverse, le sort que l'archive réserve à ce lieu réel ou rêvé. A-t-on affaire à une monstration ou à une démonstration ? À une simple réunion ou à l'esquisse d'une théorie ? Quelle est la logique suivie de la production de ces vues, et de leur agencement ? Le jeu de la reconfiguration et de la reprise des images, leur mise en coexistence, est, inévitablement, l'occasion d'un rebrassage des temps et de l'expérimentation d'un anachronisme à tous points de vue fécond.

Le travail de remise au jour, de raccord et de rapprochement de vue(s) du photographe – qui tire des images de chroniques passées une nouvelle actualité – participe également d'une reconsidération de la fabrique de l'histoire ; comme le note Georges Didi-Huberman à propos des modes de pensée des rapports entre la technique et le temps,

> [...] le rapport unilatéral entre le *post* et l'*ante* – le premier censé rendre obsolète le second – n'a pour lui que la simplicité, voire l'arrogante trivialité, des fausses évidences. Dire *post,* c'est souvent se satisfaire d'une situation d'où la mémoire, si complexe et si retorse, si maligne et si paradoxale, serait mise hors jeu. Dire *post,* c'est souvent se livrer à une idéologie du temps comme

> séquence de collections de mode où chacune tente – en vain, bien sûr – de périmer la précédente. Cela satisfait à la fois des historiens positivistes pour qui le passé n'est que chose trépassée, et les critiques d'art pour qui le dernier venu a fatalement raison sur le reste. Contre cela, il faut revenir aux grandes théories d'Aby Warburg et de Walter Benjamin sur le temps des images comme jeu complexe du désir et de l'« après-vivre » (*Nachleben*), donc pensable seulement comme économie *anachronique* de temps hétérogènes qui se conjoignent, se bousculent ou entrent en conflit dans chaque geste, dans chaque travail nouveaux[154].

La collecte et la sélection des images auxquelles s'est livré le photographe, entre raccord et accord, donne lieu à une archive qui est ancrée dans le temps et, peut-être en raison de cela, essentiellement anachronique ; en dépassant la question de l'actualité la plus immédiate, en faisant le plus souvent fi de l'« actualisation » des personnages (faut-il se résoudre à suivre, inlassablement, tel ou tel, afin d'avoir de lui son visage le plus récent ? N'est-il pas possible de se contenter de (re)garder l'une de ses apparences antérieures ?...), Graziano Arici semble privilégier le retour, le recoupement, la prise de vue à contre-courant, et restitue à la consultation et à l'observation de l'archive une partie de sa puissance, celle d'un voyage dans le temps. Sa sélection est aussi à comprendre comme un double démontage archivistique : s'il puise dans un fonds et participe à sa désagrégation, le tri qu'il effectue institue de nouveaux critères, et donne une égale importance et une même visibilité aux vues restantes qu'il décide de conserver, rebrassant des clichés de qualité inégale, rebattant les cartes entre ce qui a pu être vu et ce qui ne l'avait jamais encore été.

Éric Méchoulan définit l'archive comme une « rythmique du contretemps[155] » : c'est ce ressac des images et des situations (et le retour des poncifs, aussi, d'une époque sur l'autre, à travers l'art du portrait éditorial) qu'il nous est donné de voir dans l'assemblage des divers fonds. En effet, si cette réunion photographique tire profit de la récurrence des sujets, de leurs croisements, et de leur traitement parfois identique, c'est pourtant, dans le même temps, une crise de l'auteur qui s'y (re)joue ; le processus d'identification a posteriori qui a permis – selon le récit qu'en fait Graziano Arici – au photographe de se « retrouver » dans des réalisations antérieures aux siennes est aussi un procès de l'identité. Les deux ensembles aboutés, ragréés, formant un continuum de production(s) photographique(s), ne paraissent proposer au spectateur qui serait venu feuilleter quelques pages de ce gigantesque album-archive tantôt qu'une vaste monographie, celle d'un photographe qui aurait couvert près d'une centaine d'années de la vie culturelle d'une ville, et, tantôt, des séries éparses, d'origines mêlées. L'interrogation portée sur la « solution de continuité » (son absence, ou son invisibilité) est une question moins accidentelle qu'il n'y pourrait paraître au premier abord.

---

[154] Georges Didi-Huberman, *Sur le fil,* Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 65-66.

[155] Voir les deux articles d'Éric Méchoulan : « Introduction. Des archives à l'archive » et « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédialités,* n° 18 : « Archiver », automne 2011, art. cité.

Et, encore : dans quel sens « lire » ces fragments d'archives ainsi rassemblés ? « Mis au jour » dans tous les sens du terme par leur nouveau contexte, ils acquièrent une nouvelle dimension ; mais c'est aussi un voyage contraire qui est offert à celui qui les consulte et les ordonne : bientôt, ce ne sont plus les images d'une époque révolue qui sont tirées vers la contemporanéité, et le passé ramené à l'actualité, mais c'est le présent qui semble être porté en arrière, replongé dans un temps pourtant dépassé. L'auteur, Graziano Arici, « est » dans les périodes précédant la sienne ; en inventant ses modèles, il se retrouve dans le temps dans lequel il s'est lui-même, par la suite, reconnu. Cet étrange phénomène de reconnaissance (en des terrains inconnus, en des objets devenus subitement familiers) n'est-il pas le début d'une « expérience de pensée » telle que la définit Pierre Bayard, à savoir un mouvement « qui consiste à se plonger dans un autre monde par le seul recours à l'imagination[156] » ? Ce retour vers le passé (cette projection dans le passé, qui contribue à le remodeler depuis le présent de l'observation, comme le temps du futur antérieur le réalise, ou cette durée prolongée, comme le mode aoriste[157] le suggère), ces observations et découvertes rétrospectives participent également, avant toute expérience (ou extrapolation) anachronique, d'une recherche concrète, archéologique, menée dans les lieux de production et de « conditionnement » des images de presse. Ce qui peut s'apparenter à une fouille de sauvetage menée par le photographe dans les locaux de Cameraphoto est, ainsi que l'on a pu déjà l'avancer, la remontée vers des sources historiques qui, en tant que telles, ont été longtemps ignorées ou sous-évaluées ; comme le remarquent Thierry Gervais, Christian Delage et Vanessa R. Schwartz dans l'introduction d'un numéro d'une revue consacrée aux images de presse,

> Si la nouveauté relative de l'Internet en tant que mode de diffusion et l'avènement de la photographie numérique ont stimulé la recherche dédiée au photojournalisme, cela a également entraîné un nouvel attrait pour l'archéologie de la pratique. [...] ces changements ont aussi motivé un retour fécond aux archives de la presse illustrée antérieure à l'avènement de la technologie numérique, retour mis à l'épreuve par la façon dont les bibliothèques organisent leurs collections. Cet engouement s'est immédiatement heurté aux modes de constitution des fonds des bibliothèques de recherche, peu soucieuses, au départ, de collecter des publications telles que les tabloïds et enclines à éliminer les sources matérielles en faveur de fragiles enregistrements sur microfilms. Le manque de pratiques d'archivage cohérentes de la part des photographes comme des journaux, de même que la valeur commerciale croissante des images de presse ont contribué à décontextualiser les clichés du moment de leur production, tout en les rendant inaccessibles aux chercheurs autrement que sous la forme de biens consommables[158].

---

[156] Pierre Bayard et Isabelle Moindrot, « Éloge de la paranoïa en sciences humaines », *Hybrid,* n° 2, 2015. En ligne : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=521 > (consulté le 10 janvier 2017).

[157] Voir Luca Massimo Barbero et Sileno Salvagnini, *in* Luca Massimo Barbero, *Venezia 1948-1986 : la scena dell'arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione*, Milan, Skira, 2006, p. 14 : « [nell'archivio] ci muoviamo in una specie di aoristo che ci permette di conoscere ciò che è stato e ciò che dovrà essere ».

[158] Thierry Gervais, Christian Delage et Vanessa R. Schwartz, « Au-delà de la photographie, vers une redéfinition de la presse », *Études photographiques,* n° 26, novembre 2010.
En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3124> (consulté le 12 février 2017).

Partant de la matière même à partir de laquelle se construit le photoreportage, Graziano Arici, quant à lui, en explorant les archives de l'ancienne agence Cameraphoto, oriente ses recherches, de fait, dans un contexte d'images qui se situe en amont de leur publication dans la presse – une exploration, en parallèle à ou complément de celle-ci, consisterait à rechercher, systématiquement, les images sélectionnées par le photographe dans des publications d'époque. Ce qui peut apparaître comme un partiel hors-sujet (relevant, par ailleurs, d'autres domaines d'études) pourrait fournir un contrepoint assurément enrichissant aux thèses ici ébauchées ; nous nous contenterons d'examiner la vie seconde de ces images sélectionnées, et la vue seconde que leur photographe adoptif a portée sur elles. Il n'en reste pas moins qu'en les acquérant, en les intégrant à sa propre archive, en les donnant à voir, le photographe les re-produit et les remet dans un contexte souvent proche de leurs premières origine(s) et destination(s) – l'archive et la presse. Cependant, c'est aussi à travers cette distance (et leur appropriation par un photographe) que ces images acquises sont désormais à envisager : il faudrait aussi comprendre comment l'engouement (post)moderne pour le « vintage » (mot devenu insignifiant à force d'être employé, et ne désignant peut-être rien d'autre à présent que l'intérêt vague porté aux choses du passé), dans la réception (par le public) de ces photographies remises en circulation, vient remotiver une nostalgie qui semble d'emblée générée par le sujet même de ces images (les célébrités de jadis) ; c'est, pourtant, la facture même de ces photographies qui a d'abord intéressé Graziano Arici – et c'est bien, au premier chef, le point de vue (et l'action, le cas échéant, voire la spéculation) d'un photographe sur une production donnée, de photoreportage, qui sera étudiée. Il est intéressant que le choix du photographe se soit porté sur des productions « pauvres », issues d'un travail d'agence locale, satisfaisant ou devançant les exigences d'une presse quotidienne tournée vers la chronique et le divertissement. En travaillant dans la matière brute de ces reportages, en comparant les images entre elles, en détaillant les vues, Graziano Arici a certainement réussi à dégager et mettre en valeur les petites prouesses d'exercices de style réalisées par certains opérateurs, qui étaient contraints par le cadre de leur métier de fournir des vues calibrées, adaptées aux demandes des hypothétiques clients. François Soulages relève la tension interne propre à toute production d'agence :

> Ces agences et leurs photographes ont conscience d'être travaillés par des contradictions pouvant s'énoncer dans les deux couples notionnels suivants : quantité/qualité, communication/création. D'une part, la quantité des photos ne peut aller avec la qualité, cette dernière imposant obligatoirement un choix, une sélection et une restriction. D'autre part, la cohabitation des projets de communication avec ceux de création fait problème[159].

[159] François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, *op. cit.,* p. 24.

L'acte de reprise est, cependant, ce qui fait insensiblement passer le « même » vers le différent ; en d'autres termes, la reprise provoque le changement et l'altération : comment ce changement se donne-t-il à voir dans l'Archivio Graziano Arici ?

De plus, tout se passe comme si deux formes photographiques, deux archives jointes (l'une, fragmentée et discontinue, sans auteurs précisés, l'autre, à la fois entière et en cours de constitution, courant après l'achèvement de sa complétude, réalisée par un seul photographe) concouraient à créer, dans une addition ou un effet de superposition, une double autorité. L'autorité dédoublée, ce serait celle du photographe reprenant à son propre compte des images découvertes. Comment – et selon quelles modalités – s'énonce-t-elle ?

a. Un style indirect

« Chaque écrivain crée ses propres précurseurs[160] », note Jorge Luis Borges citant Franz Kafka ; tout se passe comme si Graziano Arici, par son appropriation, se reconstituait une ascendance réelle et rêvée ; en puisant à même la matière d'un double mythe (l'âge d'or du cinéma à Venise, et le photoreportage qui a contribué à forger puissamment l'image et l'existence de ce dernier), il donne ainsi à sa production de photojournaliste une assise visuelle et, en faisant la découverte de ces images réalisées par des « pairs » fondateurs, se pose, en retour, en héritier d'une production qui était jusque-là peu observée. Par cette appropriation se construit une double autorité dont l'un des termes serait *x*, peu à peu absorbé par l'autre élément de l'équation : « le » photographe inconnu, qui, par un mouvement de substitutions progressives, est l'ancêtre, puis devient le miroir, puis Graziano Arici lui-même. L'appropriation pourrait se résumer, dans un premier moment, à ce simple jeu de captation, ou de passation à l'envers[161]. Comme le suggère Hubertus von Amelunxen, ce que l'on pourrait envisager comme une forme de « réversion » des temps (où un fragment du passé nous est restitué, intact, dans le temps présent, jusqu'à mêler et rendre indiscernables l'antériorité et la postérité) ou d'effacement de repères fixes... est un phénomène qui aurait partie liée avec la photographie – comme si la circulation provoquait la boucle, le tourbillon temporel, la

[160] Jorge Luis Borges, « Kafka et ses précurseurs », *Œuvres complètes* (tome I), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 753.

[161] Comme le note Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (*op. cit.,* p. 162-166), il existe une manière d'envisager une circularité des temps telle que la pratiquait Aristote (les protagonistes de la guerre de Troie sont-ils nos ancêtres ou nos futurs descendants ?), dans laquelle il n'y a plus ni prédécesseurs ni successeurs, mais un entrecroisement, une ronde des générations en constante reconfiguration (le temps lui-même n'étant rien d'autre que « l'éternité en mouvement »).

circularité des temps, comme si l'apparente et paradoxale spontanéité de la médiation en images (et à travers elles) engendrait une immédiateté an-historique, une perpétuelle sortie hors du temps :

> Si l'ère post-historique a débuté avec l'invention de la photographie, si nous avons commencé à charger de sens non plus le monde mais les seules images, alors nous avons abandonné l'espace historique au profit des surfaces d'images qui ponctuent l'espace. La thèse de Flusser est que l'invention de la photographie représente une césure épistémologique aussi radicale que l'invention de l'écriture. La linéarité de l'écriture est remplacée par l'interaction circulaire des photos ; l'histoire et la conscience des textes cèdent la place à la magie et à l'idolâtrie de l'ère post-industrielle, « un monde dans lequel tout se répète[162] ».

Même s'il peut sembler facile d'évoquer, à propos de la reconnaissance photographique éprouvée et mise en pratique par Graziano Arici, un « plagiat par anticipation » – expression de l'Oulipien François Le Lionnais reprise par Pierre Bayard dans un de ses ouvrages les plus connus[163], et devenue, depuis lors, en vogue –, ou une « influence rétrospective » (Pierre Bayard), cette découverte « en arrière » des archives de Cameraphoto par le photographe tire son caractère de la révélation de son propre style photographique. Révélation d'un « style » qui s'avère, cependant, en grande partie ambiguë : se découvrir dans des productions antérieures revient à devoir remettre en question sa propre originalité (comment revendiquer une singularité, si elle apparaît déjà en des occurrences qui l'ont, manifestement, précédée ?) ; la sélection des vues et leur intégration dans un ensemble plus vaste semblent, dès lors, la meilleure des stratégies pour (pro)poser à nouveaux frais la question du style (l'évincer, par absorption ; la relancer, par augmentation) et assurer la légitimité de la revendication tacite formulée par leur « auteur », désormais unique.

Graziano Arici, comme on a pu le voir avec le travail documentaire qu'il a mené sur les artistes à l'atelier, porte son regard sur la naissance de l'œuvre, et semble poursuivre cette recherche d'une genèse rendue visible sur le terrain même des productions et des usages photographiques : en récupérant des négatifs de fonds d'archives d'agences, il s'intéresse à des images « désœuvrées », orphelines. En les retravaillant, en en faisant un nouveau produit, il transforme, en même temps, sa recherche archivistique en investigation artistique. De proche en proche, la révélation de ces photographies, leur relative « artification[164] » (elles deviennent, de documents ou d'« images d'archives », des photographies d'auteur, en intégrant une nouvelle et singulière archive) contribue à faire de l'ensemble de sa production photographique

---

[162] Hubertus von Amelunxen, « *La Soupe de Daguerre*, ou comment les fins touchent aux origines », *in* Jan Dibbets, *La Boîte de Pandore,* Paris, Paris Musées/Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2016, p. 135.

[163] Voir Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, et également, entre autres – c'est cette même veine d'une enquête sur œuvre à la possible paternité contrariée qu'il poursuit d'un ouvrage l'autre –, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* (Paris, Éditions de Minuit, 2010), *Tolstoievski* (Paris, Éditions de Minuit, 2018).

[164] Voir à ce sujet Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquête sur les passages à l'art*, *op. cit.*

une réflexion sur une œuvre qui serait, paradoxalement, privée de mémoire, et où, même, l'ambition à l'œuvre s'effacerait devant la possibilité de l'œuvre naissante, devant l'imminence de son apparition. Jacques Rancière réfléchit sur le jeu qui consiste à faire passer une forme existante vers un art « nouveau », qui se prévaudrait de sa propre et nécessaire contemporanéité (et de la découverte d'une sensibilité nouvelle) pour rallier à lui, toute chose ayant précédé :

> Le régime esthétique des arts est d'abord un régime nouveau du rapport à l'ancien, une manière de constituer comme principe même d'artisticité un rapport d'expression d'un temps et d'un état de civilisation qui, auparavant, était la part « non artistique ». Il invente ses révolutions sur la base de la même idée qui lui fait inventer le musée et l'histoire de l'art, la notion de classicisme et les formes nouvelles de la reproduction… Et il se voue à l'invention de formes nouvelles de vie sur la base d'une idée de ce que l'art a été, aurait été[165].

Fruit d'une invention, ce renouvellement (ou cette fabrique de nouveautés) passe notamment par une « revisitation », voire une citation in extenso – une appropriation « à la lettre » – de productions existantes. Ventriloque photographique[166] ou distance la plus grande trouvée, paradoxalement, par une récupération extensive ? L'extraction d'une production de son contexte d'origine, sa parfaite reproduction et sa représentation dans un contexte nouveau, jouant de sa manifeste inadéquation aux modes nouvelles, vaut geste créateur : vertu de l'anachronisme ? Comme le note Michel Foucault, « que deux énonciations soient exactement identiques, qu'elles soient faites des mêmes mots utilisés dans le même sens, n'autorise pas, on le sait, à les identifier absolument[167] ».

Jorge Luis Borges, dans *Pierre Ménard, auteur du Quichotte,* relève toute la distance qu'il y a entre les chapitres d'un texte – le *Don Quichotte* de Cervantès – et sa réécriture à l'identique par Pierre Ménard, qui en produit une seconde version originale, en tout point similaire à la première mais s'en démarquant pourtant résolument :

> Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pèche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque[168].

[165] Voir *Le partage du sensible. Esthétique et poétique* [2000]*,* Paris, La Fabrique Éditions, 2016, p. 26 à 45 (« Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité »), et l'entretien avec Jacques Rancière en ligne : <http://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/> (consulté le 12 mars 2018), ainsi que, du même, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68.

[166] Voir David Campany, « Image Ventriloquism and the Visual Primer », *in* Iwona Blazwick dir., *Thomas Ruff,* Londres, Whitechapel Gallery, 2017, p. 188-197.

[167] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir, op. cit.,* p. 194.

[168] Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte, Fictions* [1944] (trad. P. Verdevoye et N. Ibarra), Paris, Gallimard, « NRF », 1993, p. 76.

Le « génie ignorant » de l'auteur du texte de départ est expliqué, développé par l'auteur second, (ré)écrivant en conscience le même texte, dans lequel l'écart absolu se traduit par la parfaite coïncidence des deux manuscrits :

> Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche. (Plus ambigu, diront ses détracteurs ; mais l'ambiguïté est une richesse[169]).

La reprise in extenso du texte est un travail qui pense les conditions de la création, les pousse à l'absurde, en fait l'épreuve, et donne une légitimité supplémentaire à ce qui aurait pu ne pas être ; faire exister deux fois un texte, une œuvre, c'est s'assurer qu'aucun accident ne pourra plus la modifier, c'est la faire échapper au hasard et à la contingence (de son apparition comme de sa survie, de sa réception) et la restituer – c'est-à-dire la faire advenir – dans son absolue nécessité. Le personnage copiste, qui réinvente à la lettre la création de Cervantès, remarque ainsi :

> Mon souvenir général du Quichotte, simplifié par l'oubli et l'indifférence, peut très bien être équivalent à la vague image antérieure d'un livre non écrit. Une fois postulée cette image (qu'en toute justice personne ne peut me refuser), il est indiscutable que mon problème est singulièrement plus difficile que celui de Cervantès. Mon complaisant précurseur ne repoussa pas la collaboration du hasard : il composait l'œuvre immortelle un peu à la diable, entraîné par la force d'inertie du langage et de l'invention. Moi, j'ai contracté le mystérieux devoir de reconstituer littéralement son œuvre spontanée[170].

L'originalité devient le fruit d'une démonstration laborieuse. La récupération par Graziano Arici d'une grande partie d'un fonds photographique pourrait être assimilée à ce qu'un critique de fiction nomme « ampliation d'unité » (qui n'est, dans le cas particulier de la nouvelle, que la version élégante, infatuée et sublimée d'un plagiat « assumé » et vécu à la première personne et théorisé) : les images sont reprises en grand nombre, l'effet de citation est submergé par la masse même du matériau adopté. Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, dans une nouvelle intitulée « Hommage à César Paladion », dans le recueil des *Chroniques de Bustos Domecq*, racontent ainsi l'histoire d'un auteur méconnu, plagiaire de génie, dont l'œuvre incomplète et la démarche contribuent à redéfinir et le fait littéraire et le geste créateur. Une critique rend à César ce qui lui appartient en propre : le génie de l'emprunt non pas pratiqué en détail, mais en gros :

> Avant et après notre Paladion, l'unité littéraire que les auteurs reprenaient dans le fonds commun était le mot ou, tout au plus, la phrase complète. Les manuscrits byzantins et médiévaux élargissent à peine le champ esthétique en recopiant des vers entiers. À notre époque, un long fragment de l'*Odyssée* sert d'introduction à l'un des *Cantos* de Pound et on sait parfaitement que l'œuvre de T. S. Eliot reproduit des vers de Goldsmith, de Baudelaire et de Verlaine. Paladion, en 1909, alla bien plus loin. Il annexa, pour ainsi dire, un ouvrage entier[171].

---

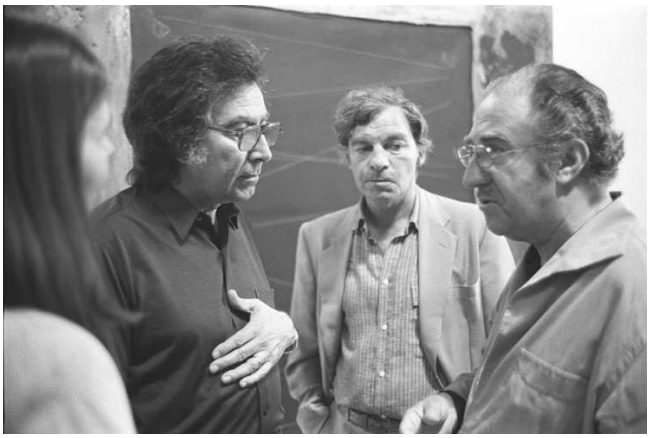
[169] *Ibid.,* p. 75.
[170] *Ibid.,* p. 73.
[171] Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, « Hommage à César Paladion », *Chroniques de Bustos Domecq* [1967] (trad. M.-F. Rosset), Paris, Robert Laffont, « Pavillons poche », 2017, p. 18.

L'écrivain n'a qu'une production parcellaire et parasite, entièrement arrachée aux œuvres littéraires d'autres auteurs, car il se « retrouvait pleinement dans [les] pages » de leurs productions : partant de ce constat,

> [...] il entreprend, chose que personne avant lui n'avait faite, de fouiller les profondeurs de son âme et de publier des livres qui l'expriment, sans surcharger l'impressionnant *corpus* bibliographique déjà existant, ni tomber dans la vanité facile d'écrire soi-même une seule ligne[172].

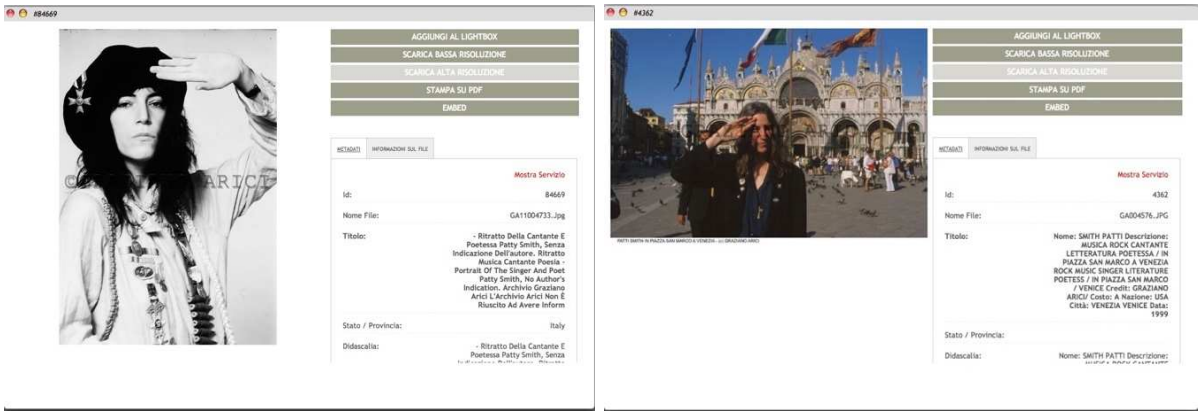
Œuvrer « indirectement », par le biais d'images acquises, permet aussi au photographe de faire l'expérience d'un style indirect libre : en sélectionnant un à un des négatifs, en plongeant dans les archives à l'encan d'une agence, c'est aussi un portrait de sa propre pratique qu'il exhume et qu'il (res)suscite. Cette découverte à rebours, en partant du constat d'une ressemblance entre ses réalisations et celles d'autres photographes, lui donne l'occasion d'un remontage archivistique dans lequel la coïncidence serait transformée et récupérée, reprisée, systématisée en un principe premier. La ressemblance entre deux (ou plusieurs) manières photographiques est donc partiellement construite par la sélection qui est mise en œuvre.

[172] *Ibid.,* p. 18-19. Il est à relever que ce protocole d'inaction – démarche « fictive » – est contemporain de l'apparition du mouvement appropriationniste (consolidé par Douglas Crimp) aux États-Unis, et d'une déclaration de Douglas Huebler, artiste conceptuel, qui affirmait en 1969 : « Le monde est fait d'objets plus ou moins intéressants, je ne souhaite pas en ajouter. » (Voir Roberta Smith, « Douglas Huebler, 72, Conceptual Artist », *The New York Times,* 17 juillet 1997.)



- Antoni Tàpies, Venise, 1982 et 1958 (GA021523 et GA043290) ; Alberto Sordi, Venise, 1967 et 1993 (GA018854 et GA000954) ; Freya Stark, Asolo, 1946 et 1986 (GA022338, GA012918 et GA012919).

Le jeu des échos (lequel peut précisément, comme on l'a suggéré, tendre à réduire la singularité, au lieu de la renforcer) est généré, accentué, forcé par la continuité qui existe, de fait, dans la représentation de certains artistes ; il est aussi, d'une certaine manière, inévitable tant certains sujets, ou thèmes, proches, et en même temps singuliers à des lieux ou des époques, constituent des topos eux-mêmes traités de manière générique... Antoni Tàpies, à quatre décennies d'écart, semble continuer la même conversation, tandis qu'Alberto Sordi, dans une semblable traversée des ans, mais au physique quasiment inchangé, poursuit de quelques encâblures seulement son excursion dans le bassin de San Marco, perpétuel sourire aux lèvres, en une extase prolongée ; Freya Stark, toujours à son bureau, est absorbée par une lecture qui aura duré un demi-siècle, et lève finalement les yeux vers le photographe...



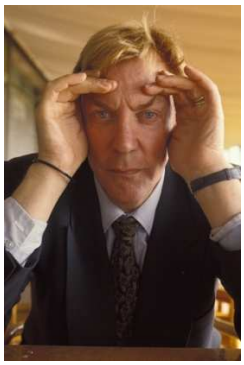
- Captures d'écran du site Internet de Graziano Arici : Patti Smith, sans indication d'auteur ni de date (GA11004733), et à Venise en 1999 (GA004576).

Il arrive, quelquefois, que Graziano Arici archive des photographies de photographies, en s'emparant ainsi d'une image trouvée au cours de recherches (fonds photographiques d'institutions diverses, images volantes, tirées puis distribuées à un grand nombre d'exemplaires par des agences à présent disparues... les images orphelines trouvent un nouvel accueil : leur légende, correctement rédigée au regard de la loi, fait état de leur statut) ; cette image constitue un antécédent aux autres vues d'un même personnage, qui réintègre alors une archive en commençant par ses débuts, en venant compléter la chronologie visuelle qui est menée à son propos : Patti Smith, posant en studio dans les années 1970, est reprise en photographie par Graziano Arici – cette fois véritable auteur de l'image –, une trentaine d'années après cette première séance trouvée : le salut reste, l'attitude de défi, crâne, s'infléchit en un sourire espiègle : le modèle s'imite, sait qu'on le sait, et joue à reproduire, une fois encore, cette pose tant demandée.

Ce que l'on pourrait nommer pour l'occasion (et par goût, une fois n'est pas coutume, pour le genre littéraire de l'anticipation) le « regard de l'archive » aurait résorbé, dans ces reconductions involontaires, toute signature photographique, tout point de vue particulier, au

profit de l'hallucination provoquée par ces vues quasi machinales, ne documentant plus rien d'autre, dans leur confrontation, que le retour du même saisi dans ces (é)preuves du passage du temps. L'on pourrait dire, en reprenant l'expression de Yona Hanhart-Marmor, que « l'archive devient dès lors le temps, le récit lui-même, elle n'est plus la condition de l'apparition même du récit, mais le constitue[173] ».

- Igor Stravinsky, La Scala, Milan, 1951 (GA016722) ; Yehudi Menuhin et Eliahu Inbal, Venise, 1986 (GA11004902 et GA11004903).



- Donald Sutherland, Lido, Venise, 1992 (GA 031626) ; Serena Vergano, Lido, Venise, 1961 (GA022776) ; Wim Wenders, Venise, 1997 (GA005850) ; Geraldine Brook, Lido, Venise, 1951 (GA040765).

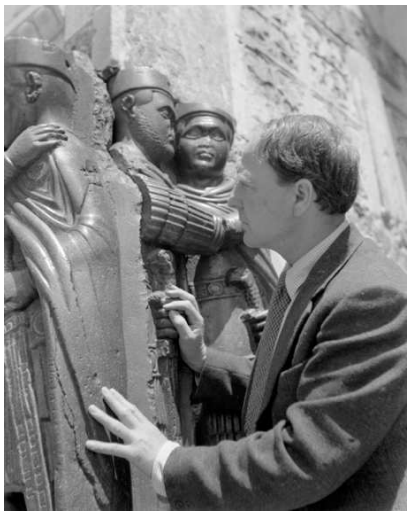
- Eugène Ionesco et Fernando Arrabal, Venise, 1984 (GA001135) ; Chet Baker, Lucques, 1961 (GA016310).

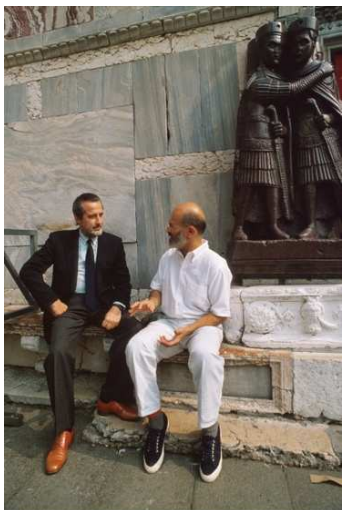
[173] Yona Hanhart-Marmor, « De la photo jaunie à l'image vivante... », in Monique Calle-Gruber dir., *Claude Simon, les vies de l'archive*, Presses de l'Université de Dijon, 2014, p. 230.

- Penelope Cruz, Venise, 1995 (GA031362) ; Claudia Cardinale, Rome, 1958 (GA016232).

Gestes, portraits augmentés d'objets, situations choisies, moments d'intimité, lieux « iconiques », rituels et ritournelles : le catalogue des poses, des thèmes et de leurs variations se prolonge. Certains personnages sont saisis dans des postures étranges ou cocasses ; les oreilles cachées de Donald Sutherland font « écho » à celle, tendue, d'Igor Stravinsky, dirigeant une répétition, ou encore à la conversation animée de Yehudi Menuhin et Eliahu Inbal, ou, tout aussi bien, aux mains encadrant la face rieuse de Serena Vergano, qui, visée par plusieurs photographes, semble procéder d'elle-même à son cadrage en plan rapproché ; Geraldine Brook, « des étoiles plein les yeux », pour détourner l'expression populaire, ne vise, en apprentie star, qu'à les ficher dans ceux des spectateurs qu'elle toise d'un sourire mutin, tandis que Wim Wenders a ôté ses lunettes pour mieux cligner des yeux, *eyes wide shut,* goguenard, sur un objectif grand angle prêté par le photographe ; dans l'espace mi-clos d'une chambre d'hôtel, Eugène Ionesco plaisante sans façons avec un Fernando Arrabal encore en caleçon, alors que Chet Baker chorégraphie avec une feinte nonchalance les gestes glorieux d'un réveil en saint Sébastien ; deux jeunes révélations du cinéma, qui en sont à leurs premiers coups d'essai, Claudia Cardinale et Penelope Cruz, obéissent avec timidité mêlée de joie et d'appréhension aux exigences de poses formulées par le photographe, qui commence à les dénuder, progressivement, après les avoir déposées l'une sur un lit, l'autre sur un canapé, socles de fortune.

- Edward G. Robinson, Gallerie dell'Accademia, Venise, 1959 (GA017197) ; Jim Dine, Gallerie dell'Accademia, Venise, 1988 (GA012044).





- Henry Moore, place Saint-Marc, Venise, 1948 (GA017068) ; Joseph Brodsky, place Saint-Marc, Venise, 1989 (GA022048) ; Attilio Codognato et Jim Dine place Saint-Marc, Venise, 1988 (GA011998).

Dans d'autres vues, certains lieux paraissent ne se prêter qu'à la reprise, au retour, inlassablement : on ne va pas à Venise, on y revient sans cesse, on ne l'a même peut-être jamais quittée, quand bien même on ne s'y serait jamais rendu : des lieux phares de la culture recréent à point nommé un décor d'atelier, chambre d'écho pour les artistes ou les critiques qui s'y rendent, tels Jim Dine ou Edward G. Robinson, s'approchant des toiles dans un face-à-face familier et décidé, en terrain de connaissance ; Henry Moore touche la matière (du porphyre pourpre) dans laquelle sont sculptés les Tétrarques, et le jeu de ses mains, caressant la surface, vient animer l'image, alors que dans une autre vue la sculpture est réduite à un rang décoratif de pur motif, , un passage obligé qui n'occasionne qu'une pose maussade de Josef Brodsky, lequel semble un cinquième empereur dissident et boudeur, détaché du groupe. Le couple constitué pour l'occasion par l'artiste Jim Dine et le collectionneur Attilio Codognato, absorbés dans une discussion, paraît, en revanche, rejouer l'entente cordiale des deux personnages qui les surplombent, et qui à leur tour forment l'allégorie, gravée et sculptée dans la pierre, de leur harmonie.

- Livreur de lait place Saint Marc, Venise, 1962 (GA041032) ; Facteur place Saint-Marc, Venise, 1997 (VE009750) ; Marée haute, pont du Rialto, Venise, 1962 (GA041048) ; Marée haute place Saint-Marc, Venise, 1992 (VE000688).

La scène s'élargit à la ville presque entière, lorsqu'on a affaire à ses métonymies, et ses habituelles situations de crise : l'*alta marea,* ou l'*acqua alta,* est un sujet qui alimente les journaux, s'exporte, et apporte du pittoresque à bon compte, du surréalisme, pourtant du plus banal effet pour qui vit la ville (il aura, cependant, fallu attendre la photographie[174] pour disposer, en abondance, de ce répertoire des formes de la submersion : un « caprice » peut-être trop naturel ou trop violent pour avoir pu jouir des faveurs de la représentation picturale). Scènes de crue, scènes de rue, les passants et les preneurs de vue se succèdent et se ressemblent, dans leur persistance à cheminer et mener, comme si de rien n'était, leur métier et leur journée – un livreur de lait précède de quelques dizaines d'années et de quelques centaines de mètres un facteur, qui accepte, lui, de se tourner vers le photographe –, comme dans leurs extravagances et leur insistance à « immortaliser », une fois encore, une scène tenue pour

[174] Il existe un fragment de fresque au musée Correr, dans l'aile napoléonienne, qui représente dans un médaillon une scène de marée haute place Saint-Marc. L'Archivio Graziano Arici a, selon Italo Zannier, la première image photographique connue représentant la marée haute à Venise, place Saint-Marc encore : répertorié dans le fonds « Venezia Ottocento » sous le numéro GA1062254, ce tirage sur papier albuminé monté sur carton (23 x 19 cm), l'une des premières vues du Grand Tour, représente, selon les légendes qui l'accompagnent, la marée haute du 10 décembre 1882.

inédite. Le plaisir de pouvoir disposer tout à son aise d'un lieu provisoirement indisponible (pont du Rialto, place Saint-Marc) fait le bonheur des photographes, amateurs ou professionnels, et se double de la fantaisie qu'il y a à vouloir à toute force, en rendre compte : l'originalité ne débuterait-elle pas avec l'idée qu'il faut aller jusqu'au bout des clichés, les produire à nouveau pour les épuiser pour de bon ?

La comparaison, le rapprochement réjouit, mais peut aussi, dans tous les sens du terme, dérouter. Les exercices de mise en équivalence sont toujours et d'emblée, faussés. Il s'agit d'envisager ici les termes du sujet dans une perspective tout autre ; il se joue, en effet, non pas une méthode comparatiste, mais un essai de comparaison (que l'on peut entendre aussi comme une compétition : la prise d'une mesure), dans le geste même de l'appropriation que le photographe a réalisée ; une comparaison, et son dépassement – une reconnaissance qui vient annexer l'un des composants, pour ne plus rivaliser qu'avec elle-même et la recherche qu'elle s'est fixée. Si la comparaison peut, malgré tout, s'avérer bien plus qu'un exercice plaisant (c'est-à-dire, aussi, stérile : il y a de la transition tout autant que de l'intransitivité dans la mise en vis-à-vis d'images « semblables », une circulation, mais également une fin de non-recevoir, un jeu en circuit fermé, séduisant, qui flatte les talents de composition de l'observateur d'occasion) – voire s'avérer un principe heuristique majeur : Aby Warburg relie des créations de civilisations différentes, les compare et les assemble en planches d'images, cerne leurs traits communs (les Indiens Hopi et le Quattrocento florentin, par exemple : de mêmes *Pathosformeln*), et fonde, ce faisant, une méthode de recherche déliée des normes préétablies, ouvrant à la possibilité d'autres voies d'exploration –, elle est à comprendre dans le « cadre » imposé par l'Archivio Graziano Arici comme un mécanisme qui, une fois mis en place, vise à son propre effacement. Comparer, c'est rapprocher autant que séparer, tandis que faire œuvre de reconnaissance revient à créer du semblable, une forme de continuité travaillée de l'intérieur. Reste que, du côté de l'observateur, un trouble persiste, face à une archive présentant des réalisations photographiques d'une amplitude temporelle excédant, de loin, les limites de la production d'une seule carrière.

Le jeu des ressemblances et des légères différences peut s'avérer, à l'étude et pour l'étude, un relatif piège ; cette entrée peut devenir une impasse : que retirer, en fin de compte, de ces coïncidences, de ces traits troublants, de ces schémas (involontairement) reconduits, de ces images qui paraissent se citer à distance et se prévenir, ou se souvenir ? Le jeu de la comparaison est à replacer, alors, à la fois bien en amont et bien en aval des photographies produites, tout en étant au centre de leur réalisation : la question du poncif, du cliché, de la recette photojournalistique revient, ou plutôt ne se pose jamais avec autant d'insistance que dans ces ressemblances, d'une photographie à l'autre, d'une génération à l'autre, dans le léger

effarement occasionné par ces mêmes schèmes reproduits, de part et d'autre de l'objectif, par le modèle et par le photographe. La brève hallucination (et l'entreprise même de comparaison, infiniment renouvelable, et, en dernier ressort, vaine) s'efface alors au profit d'une recherche d'une commune mesure (et du repérage des lieux communs), de sa mise en évidence en plusieurs domaines, et de leur distinction. Il y aura, nécessairement, des ressemblances : l'explication est d'ordre mécanique et numérique, d'abord : la loi des grands nombres, qui gouverne les archives d'agences, et les invariants photojournalistiques se retrouvent tant dans le fonds Cameraphoto que dans la production « alimentaire » de Graziano Arici. Le genre même dans lequel s'insèrent les photographies du fonds Cameraphoto semble placé sous le signe d'un relatif conformisme, si ce n'est d'une insouciance certaine : certes, il serait bien difficile de dégager à partir de la seule réalisation de la chronique du défilé des personnalités et des célébrités au Lido de Venise entre les années 1950 et 1970 l'ébauche d'un point de vue sur l'histoire sociopolitique du pays, mais on peut en revanche constater, comme le suggère Uliano Lucas, une non-représentativité à l'image de la réalité d'un pays, un spectaculaire manque de concordance des temps – même si, encore une fois, le sujet abordé est peut-être, entre tous, celui qui se prête le moins bien à des remises en question formelles : dans ce cas de figure, le mythe à l'image paraît coïncider avec le mythe d'une certaine image, et assurer une stabilité, une reconduction des représentations de décennie en décennie, et présenter des formes et des figures en apesanteur. Uliano Lucas assure cependant que

> [...] l'information visuelle italienne a souvent été une information « niée » par la publication papier qui a toujours manifesté son peu de considération pour la qualité et la question de la paternité des images, pour leur valeur essentiellement informative, et qui s'est orientée à divers moments de son histoire, pour des raisons diverses, vers un journalisme d'évasion et de distraction, visant à amplifier les mythes et les désirs d'une société de consommation plutôt qu'à montrer les réalités multiples, complexes et contradictoires du pays. [...] le journalisme italien a donné à l'image une fonction mythopoétique et illustrative, plutôt qu'une dimension culturelle et informative[175].

Il s'agit de comprendre de quelle manière le photographe a instauré une relation dialogique entre deux productions (relativement) hétérogènes, comment il a tiré parti d'un fonds a priori pauvre en invention, et comment – à partir de quoi – il a su créer une mise en rapport et des jeux d'échos. L'importation d'un pan « parcellarisé » de photographies agit à l'intérieur de l'archive d'accueil à la manière d'une greffe. L'expression de (ou du) style indirect surgit à

[175] Uliano Lucas, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, *op. cit.,* p. XXIII : « [...] l'informazione visiva italiana sia stata speso un'informazione "negata" in una carta stampata che ha sempre manifestato una scarsa considerazione per la qualità e autorialità delle immagini, per il loro valore precipuamente informativo, e che si è orientata in diversi momenti della storia italiana, per diverse ragioni, verso un giornalismo d'evasione e d'intrattenimento teso più ad amplificare i miti e i desideri della società dei consumi che a mostrare le molteplici, complesse e contraddittorie realtà del paese. [...] il giornalismo italiano ha conferito all'immagine sopratutto una funzione mitopoetica e illustrativa, piuttosto che culturale e informativa ».

chaque fois qu'une image antérieure à 1979 (date des débuts de Graziano Arici en tant que photographe professionnel) est « produite » par l'auteur second ; il marque ainsi les modalités de l'usage de ces images en tout point « appropriées[176] ». Certes, la parenté (et la facilité d'apparentement consécutive) des fonds d'origines diverses peut s'expliquer, en partie, par ce qu'Hélène Maurel-Indart nomme le « cas de coïncidence fortuite[177] », qui

> [...] consiste en une ressemblance non voulue entre deux œuvres de l'esprit, créées indépendamment l'une de l'autre, simultanément ou non, mais de source commune d'inspiration. La similitude fortuite s'explique par les effets de mode, par l'appartenance de deux auteurs à la même génération, abreuvée aux mêmes sources[178][...].

Cette « similitude fortuite » est ce qu'en d'autres termes Catherine Perret nomme les « formules synthétiques de l'air du temps[179] » : chaque époque draine des formes, des modes, qui, d'originales, basculent dans le lieu commun, exprimant de manière diffuse tout autant l'époque que celui qui ne peut pas ne pas passer à travers elle, constituant un provisoire fonds commun qui relie toutes les créations d'un moment donné et les ancre dans un temps. De plus, comme le rappelle encore Hélène Maurel-Indart, il est dans l'ordre de la fatalité, de la banalité des choses que les idées présidant à la création d'une œuvre puissent se trouver être les mêmes ; elles découlent le plus souvent du sujet qui est mis en œuvre :

> [...] la similitude d'idées est à double titre parfaitement autorisée. D'une part, les idées sont « de libre parcours » ; d'autre part, fussent-elles agencées dans une composition originale, il faudrait encore montrer qu'elles ne se déduisent pas simplement du sujet traité. L'agencement de certaines idées peut dans ce cas ne présenter aucune originalité, tel le coup de revolver tiré par un amant éconduit : c'est ce qu'on nomme la composition « fonctionnelle[180]».

Cette « composition fonctionnelle » serait elle-même à rapprocher de ce que la jurisprudence (quand il s'agit de savoir, au regard du droit d'auteur, si telle image est véritablement originale, et en quoi) désigne sous l'expression de « banalité par antériorité[181] » : le choix d'une posture, dans une composition impliquant une personne, peut être vu comme la simple réitération d'un schème commun, un archétype, une position devenue quelconque, et peut ne pas être pris en

---

[176] On ne peut manquer de remarquer qu'en acquérant les négatifs, en possédant les images et leurs droits, en assurant leur diffusion et leur promotion, Graziano Arici devient, également, le représentant par répercussion d'un nombre toujours accru de personnages de la culture : de voir les crédits des illustrations de livres récemment publiés – par exemple – sur Ernest Hemingway à Venise permet de comprendre cette lente révolution, et réévaluation, des origines des images : l'histoire des personnages à Venise et leur représentation passe, désormais, par la consultation et la citation de l'Archivio Graziano Arici, promu en iconographe quasi officiel de la vie de la ville, et assurant sa promotion par-delà les générations.

[177] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat, op. cit.,* p. 275.

[178] *Ibid.,* p. 276.

[179] Catherine Perret, « Les deux corps de l'archive », art. cité, p. 36.

[180] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat, op. cit.,* p. 272.

[181] Voir à ce sujet les actes du onzième colloque de l'Observatoire de l'image, « Images : l'originalité remise en question ? », (18 juin 2014, Paris, Sénat). En ligne : <http://www.upp-auteurs.fr/DATA/documents/Actes-2014-colloqueobservatoire.pdf> (consulté le 11 avril 2017). Voir notamment l'intervention de Maître Laurent Merlet, « Originalité de l'œuvre : définition impossible ? », p. 6-29.

compte comme argument au bénéfice d'une revendication d'originalité dans la création de telle ou telle image.

Malgré l'apparition de traits communs, d'un style commun, l'on peut aussi penser, à une échelle plus large, que l'insertion de photographies, après leur extraction, dans un autre ensemble vaudrait comme une citation discrète, mieux encore : comme la mise en évidence d'une mécanique du style, permise par l'emploi d'un style indirect libre, parfois presque indiscernable dans ses usages. Il y aurait alors, dans la reprise d'images déjà faites, et oubliées, et dans leur actualisation, leur remise en circuit[182] médiatique, la possible « dégustation d'un poncif[183] » de la part de leur (re)producteur, pour qui cette reprise pourrait être semblable à

> [...] un jeu, à la Flaubert, puisque c'est lui qu'on désigne comme l'initiateur de cette évolution. Abolissant la hiérarchie et la coupure entre texte originel et texte second, Flaubert élimine les guillemets. Par l'utilisation du style indirect, il feint de reprendre à son compte le contenu citationnel, tout en laissant hésiter sur son origine[184].

L'incertitude des limites de cet emploi a pour effet de corroder la structure flottante qui accueille la pièce rapportée, et jette ainsi, en retour, un soupçon généralisé sur l'ensemble de ce qui est donné à lire, ou à voir : l'ironie consistant à rapporter un discours (ou un morceau étranger), à l'intégrer dans un autre (et à désintégrer, du moins partiellement, les deux formes imbriquées, c'est-à-dire à s'attaquer à leur intégrité) n'est-elle pas à l'œuvre de part en part ? S'exprimant dans une proche distance (par l'intermédiaire de fonds d'archives acquis), Graziano Arici invente une tradition, dont il peut, après coup, se revendiquer, et dont il peut user à la manière d'un faire-valoir ; de l'indistinction même des auteurs premiers, il peut aussi espérer retirer un surcroît de bénéfice, dans la mesure où il attire à lui des productions laissées jusque-là sans noms propres, et se glisse, à son tour, dans ce fonds commun. Comme le souligne Antoine Compagnon, « l'auctor, s'il est *authenticus,* s'agrège à la tradition. Le citer, c'est alors invoquer la tradition, dans laquelle il a perdu son identité et où son discours s'est universalisé[185]. » Les auteurs précédant le photographe sont « déjà » sans noms, comme s'ils n'avaient que pure valeur de représentants symboliques de la tradition ; leurs réalisations sont comme un témoin qu'il s'agit de relayer.

La question du jeu des ressemblances disparaît, cédant la place à celle de l'analogie. Gilles Deleuze écrit qu'il faudrait « qu'on ne se contente pas de définir l'analogie par la similitude ou un transport de similitude. Puisqu'en effet, le pas le plus beau de l'analogie

[182] Antoine Compagnon relève que les guillemets participent d'une forme d'immobilisation ; une fois ceux-ci ôtés, les voix se confondent partiellement, le sens du discours, remis en mouvement, devient ambivalent et ambigu. Voir Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation* [1979], Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 246-247.
[183] Voir Umberto Eco, *Lector in fabula* (trad. M. Bouzaher), Paris, Grasset, 1979.
[184] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat, op. cit.,* p. 272.
[185] Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation, op. cit.,* p. 219.

comme analogie royale ou esthétique, c'est lorsque la similitude est produite et non pas productrice[186] ». Dès lors, il semble que l'intégration (et la partielle recréation) d'un fonds dans l'archive de ses productions propres soit pour le photographe l'occasion d'amplifier, voire de mettre à nu l'une des caractéristiques intrinsèques de la création : rien ne se crée à partir de rien – tout est, d'abord, transformation[187].

Comme réaffirme Antoine Compagnon : « s'approprier, ce serait moins saisir que ressaisir, moins prendre possession d'autrui que de soi[188] ». En ce sens, « s'approprier », ce serait alors se rendre à soi-même.

b. Une nouvelle galerie de portraits

Le fonds Cameraphoto de l'Archivio Graziano Arici (15 000 négatifs choisis un à un par Graziano Arici dans les archives de l'ancienne agence) est, parmi toutes les acquisitions réalisées par le photographe, la plus singulière, dans la mesure où elle est, en tout point, le résultat d'un choix mûrement délibéré. Récupéré et retaillé à ses mesures et selon ses goûts par le photographe, ce fonds détaillé comporte, essentiellement, des personnages : les visages de la culture et de l'actualité historique et artistique du XXe siècle contribuent à peupler l'archive d'accueil, qui se transforme toujours plus, par leur ajout, en vaste galerie de portraits. L'archive photographique ainsi formée paraît, dans ses augmentations successives, mener la reconstitution d'une fresque historique, assemblant entre elles les représentations des événements et des personnes qui ont marqué de leur passage leur époque, et de celles qui n'y auront fait qu'une figuration furtive. Par une nouvelle réception provoquée, la nature même des images appropriées s'en trouve changée : d'« icônes de consommation courante[189] », elles deviennent, pour certaines, des réalisations extra-ordinaires. On voit dans cette reprise photographique à la fois l'illustration et la mise en œuvre d'un passage ; Graziano Arici se livre

[186] Gilles Deleuze, extrait du cours du 18 mai 1981 transcrit par Cécile Lathuillière, sur le site Internet de l'Université Paris-VIII Vincennes Saint-Denis, « La voix de Gilles Deleuze en ligne ». En ligne : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=56> (consulté le 18 mars 2018).

[187] Julia Kristeva note que la théorie de l'intertextualité de Mikhaïl Bakhtine peut se résumer de cette façon : « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [...] » ; pareillement, la fabrique de l'image se nourrit des exemples existants, qui seront à leur tour copiés, assimilés, modulés, transformés. Voir Julia Kristeva, « Intertextualité », *Encyclopædia Universalis*.

[188] Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation, op. cit.,* p. 351.

[189] Pour reprendre une expression de Thierry Lenain dans l'article « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », *in* Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte dir., *L'idole dans l'imaginaire occidental,* Paris, L'Harmattan, 2005, p. 321.

à une opération de remédiation[190] photographique. Certes, les portraits, s'additionnant les uns aux autres, concourent à former le portrait général d'une époque, qui va se définissant avec plus de précision à chacune des nouvelles entrées au répertoire, mais l'on observe aussi comment leur nombre même contribue à redéfinir l'archive en lieu d'une édification historique, en reconstruction de l'histoire par une médiation opérante. Dans *L'Écriture de l'histoire* Michel de Certeau observe que la pensée de la fabrique de l'histoire reste ancrée, littéralement, sur un modèle de parcours (d'admiration du) physique, celui de la galerie de portraits. En d'autres termes, la mémoire mais aussi la réflexion portée restent tributaires du portrait accroché. La démarche critique reste comme mue (mais aussi, dans une certaine mesure, ralentie par le modèle et) par le souvenir d'une déambulation contemplative : ainsi, l'écriture de l'histoire

> [...] reste liée à son archéologie du début du XVIIIe siècle [...], à la « galerie d'histoire » telle qu'on la voit encore au château de Beauregard : une suite de portraits, d'effigies ou d'emblèmes, peints sur le mur avant d'être décrits par le texte, organise le rapport entre un espace (le musée) et son parcours (la visite). L'historiographie a la même structure de tableaux articulés par une trajectoire. Elle re-présente des morts au long d'un itinéraire narratif[191].

Dans l'Archivio Graziano Arici, c'est bien à la problématique de la « production d'un lieu » que l'on se trouve confronté, non moins qu'à celle générée par l'héritage de formes, et à la circulation possible dans des espaces réformés : le lieu produit est celui d'une galerie infinie (aux limites difficilement discernables), qui met à l'épreuve la capacité de déambulation, de regard, les limites physiques de la consultation, la fixation de repères. Cette production n'est pas seulement le résultat d'un travail, c'est aussi le travail lui-même qui s'y déroule, et s'y donne à voir ; les productions du photographe, on l'a dit, se trouvent prises dans une croissance doublement exponentielle : les portraits réalisés par le photographe s'augmentent des réalisations qui ont précédé le début de sa carrière, et viennent s'y insérer : « dans cette mémoire accueillante, il y a place pour les visiteurs les plus hétéroclites[192]. » Cette place est d'autant mieux aménagée que la confrontation des portraits entre eux finit, paradoxalement, par faire échapper les personnages à l'emprise du temps vécu, pris dans l'atemporalité relative de cet assemblage nivelant, qui irait jusqu'à « la neutralisation du temps historique[193] ». Bernard Deloche écrit :

> [...] si l'utopie présente des personnages vivants dans un espace autre, comme si l'espace était transformé en temps, l'uchronie c'est au contraire le temps qui se trouve converti en espace, comme dans cet ancêtre italien du musée, la *galleria progressiva* qui, en disposant les tableaux

[190] Edoardo Lucatti et Matteo Treleani, « Fare presente. Per une semiotica dell'archivio », *Versus. Quaderni di studi semiotici,* n° 116, Milan, Bompiani, 2013, p. 131.
[191] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire, op. cit.,* p. 138-139.
[192] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op. cit.,* p. 13.
[193] Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 3 : *Le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 2005, p. 230.

selon leur date d'élaboration, entendait produire une figuration spatiale et visuelle de la chronologie, bref, « un dépôt de l'histoire visible de l'art[194] ».

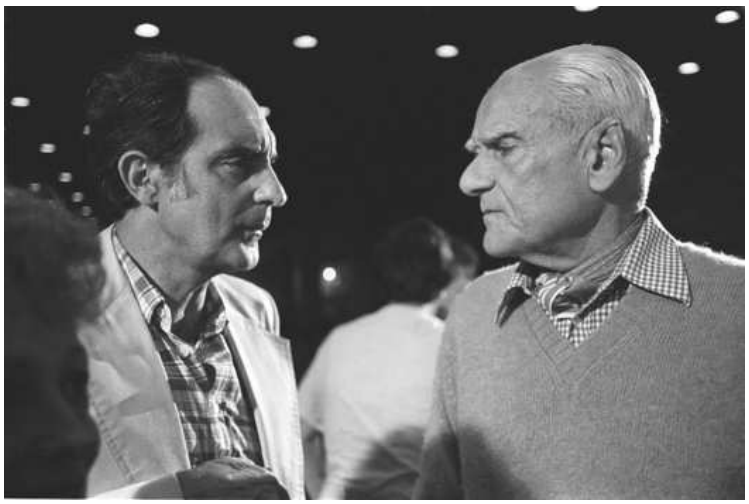
Dépôt des visages d'un temps, dépôt de temps, l'archive photographique se transforme en espace-vortex, intégrant et infléchissant les coordonnées de ce qu'elle reçoit, courbant l'espace et le temps, ouvrant la voie à l'expérience de la « simultanéité des non-contemporains[195] ». Mais, comme le relève Jean-Marie Schaeffer, le genre même du portrait, en photographie, se nourrit et se construit de ces circulations à double sens : il note que « l'histoire du portrait photographique a toujours procédé par accumulations plutôt que par ruptures : c'est pour cela que toute pratique passée est en même temps une virtualité présente[196] ». Graziano Arici, par son acte d'appropriation, ne fait pas autre chose qu'exploiter cette virtualité, forme de réalité qu'il convertit, au passage, en actualité.

Le portrait de groupe, à lui seul, formerait une petite galerie *ready-made* de personnages ; le photographe saisit la chance de cette formation microcosme (le couple, à la scène ou à la ville, en serait l'unité minimale) à chaque fois qu'elle peut se présenter à lui, quitte à risquer, en de rares occasions, de frôler la *paparazzata* : rencontrant par hasard Monica Vitti et Michelangelo Antonioni, il file l'image, maintes fois exécutée, du couple mythique, et réussit à négocier avec eux le droit de réaliser cette fois encore un portrait posé, et non pas pris à la dérobade et publié aussitôt. Croisant dans le cadre d'une exposition à la Biennale de Venise Leo Castelli, suivi peu après de son ancienne compagne Ileana Sonnabend, Graziano Arici reconstitue pour une fraction de seconde et en image le couple d'antan, tout comme il rétablit, le temps d'une pose et d'une scénographie à la Fenice, la configuration idéale d'un autre couple d'artistes, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham.

- Monica Vitti et Michelangelo Antonioni, Venise, 1964 et 1983 (GA019679 et GA043403).

[194] Bernard Deloche, *Mythologie du musée, de l'uchronie à l'utopie,* Paris, Éditions Le Cavalier bleu, 2010, p. 12.
[195] Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 113.
[196] Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », *op. cit.,* p. 24.

- Leo Castelli et Ileana Sonnabend, Venise, 1997 (GA004670), Robert Rauschenberg et Merce Cunningham, Venise, 2000 (GA015842).



- Carlo Carrà et Fernand Léger, Venise, 1967 (GA016843) ; Italo Calvino et Alberto Moravia, Venise, 1981 (GA043462).

- Enzo Cucchi et Julian Schnabel, Venise, 1997 (GA003600) ; Hugo Pratt et Milo Manara, Venise, 1990 (GA009080) ; Emilio Vedova, Gerhard Richter et Arnulf Rainer, Venise, 1986 (GA043363) ; Marina Abramović et Rebecca Horn, Venise, 1997 (GA001652).

D'autres appariements – fraternelles retrouvailles ou conjonctions improbables – se créent parfois lors de montages d'expositions, ou lors de vernissages, de colloques, de réunions, d'événements divers ; le photographe guette le moment de ces rapprochements, les suspend et les remet en scène, au besoin. Carlo Carrà et Fernand Léger, dans un vaporetto sur le Grand Canal, poursuivent une discussion que l'on n'imagine pas ne devoir être qu'une mise en scène aimable et anodine : leur rencontre fait événement, leur dialogue, même inaudible, même feint, donne encore à penser à celui qui observe leur réunion, bien après qu'elle a eu lieu. Alberto Moravia et Italo Calvino se font face, gravement ; représentés de profil par le photographe, même expression, ils paraissent, l'espace d'une seconde, se ressembler étrangement ; leurs traits se dégageant d'un fond noir agrémenté de quelques lumières, ils font figure, dans cette nouvelle constellation, de monstres sacrés des lettres – rencontre que Graziano Arici archive immédiatement, plus qu'il ne la met réellement en scène, comme si la capture quasiment brute de ce dialogue en vis-à-vis se suffisait à elle-même. Autres fraternités gémellaires, des artistes, présentés en homologues, posent volontiers en représentants du sommet de leur art, comme si la présence d'un autre permettait d'apporter à l'excellence de leur art une caution par ailleurs inutile, mais flatteuse : les auteurs de bandes dessinées Milo Manara et Hugo Pratt, portraiturés

en plan américain, paraissent s'amuser du portrait double (en involontaires alter ego ? il est vrai qu'une même inclinaison, et, pour le coup, qu'une même inclination, les tiennent liés) que Graziano Arici leur suggère : même posture, même air intrigué, à la fois satisfait et espiègle ; les plasticiens Julian Schnabel et Enzo Cucchi, l'un contre l'autre, réaffirment la connivence artistique qui les lie : Graziano Arici semble prendre cette photographie « pour mémoire », en passant, par simple acquit de conscience professionnelle : après tout, sait-on jamais ? paraît-il se dire à lui-même – le coup d'œil vaudra peut-être le détour fait, un jour prochain. Saisis lors d'un vernissage, les artistes exposés et ceux venus en simples invités se retrouvent liés, mis sur un pied d'égalité dans une prise de vue qui les capture en frise : à la fondation Guggenheim, Emilio Vedova pointe, rieur, le photographe qui vient de demander au groupe (Emilio Vedova, Gerhard Richter, Arnulf Rainer) d'interrompre quelques instants leur conversation pour lui accorder un regard. C'est une autre conversation, muette, qui vient alors à l'image : *conversation piece,* elle fixe la coprésence, la contemporanéité et le dialogue d'artistes réunis en un lieu unique, qu'il s'est agi de réussir à saisir.

Alain Bonnet, dans un article qui étudie la constitution en genre pictural autonome du portrait d'artistes en groupe, note que « les formes du portrait d'artistes en groupe partagent une même ambition : présenter l'art comme un monde clos gouverné par des lois propres[197] ». Mais, pourtant, ce qui s'inspire dans ces images photographiques d'une tradition picturale semble s'affranchir en même temps de la nécessité d'une profession de foi, de l'affirmation de l'appartenance à une corporation. La fraternité (ou sororité) artiste documentée par le photographe, avec ces rapprochements créés, semble représentée sans autre ambition (même visuelle : il n'y a que peu de recherche dans les compositions, très peu de soin accordé à la mise en lumière ; seul paraît compter l'instant opportun du rapprochement des êtres, rendant subitement négligeable toute autre considération) que celle de garder témoignage de ce rassemblement, de cette affinité élective manifestée, interaction soudaine de mondes retrouvés, vivante galerie de portraits des contemporains à ciel ouvert. Marina Abramović et Rebecca Horn, assises sur un banc dans les jardins de la biennale, devisent tranquillement, formant un portrait double – et pourtant le recadrage formé par la palissade en bois placée à l'arrière-plan, qui bée par endroits en créneaux, laisse deux singularités se détacher sur un fond inégal.

[197] Alain Bonnet, « Les portraits d'artistes en groupe », *in* Hélène Pinet dir., *Face à face. Portraits d'artistes*, Paris, Association générale des conservateurs des collections publiques de France/Somogy Éditions d'art, 1998, p. 106.

- Marcello Mastroianni et Marco Ferreri, Venise, 1973 (GA016560) ; Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini et Anne Wiazemsky, Venise, 1967 (GA018305).

Des binômes circulent, se forment et se découvrent : Marcello Mastroianni devise avec le réalisateur Marco Ferreri, qu'un éclat de flash maladroit, trop violent, vient brusquement éclairer dans un effet de nuit américaine, où le *skyline* de la ville se détache en fond de carton-pâte. Sérendipité : la photographie, qui aurait pu être ratée, projette les deux protagonistes dans un décor de film noir. Le flash isole un instant d'une conversation, met en évidence l'essentiel dans ce qui est épargné par l'obscurité : jeu des regards, mouvements des mains, des expressions éloquentes.

Peu après le tournage de *La Chinoise,* lors d'un repas, Jean-Luc Godard présente à sa compagne, Anne Wiazemsky, Pier Paolo Pasolini[198] : cette prise de vue, réalisée par un photographe qui est aussi un des convives du repas (et prend l'image en légère contre-plongée sans presque devoir se lever de table, ni même chercher à dégager un avant-plan, nettoyer sa place ou le cadre, ou se soucier de la trop proche présence de son voisin, à sa gauche), paraît donner à voir le réel et son double. Dans un effet de diplopie, les couples (jeune femme, homme) se croisent et se répondent : Anne Wiazemsky est tournée de profil vers le réalisateur italien, qu'elle salue timidement, mais elle semble être aussi spectatrice de l'événement qui pourtant lui arrive, à droite de l'image : tout autant que l'importance de la rencontre qui est en train de se produire, on devine que le photographe a aussi cherché, inconsciemment peut-être, à capter cette étrange configuration, scène dans la scène, dans laquelle les couples paraissent dédoublés.

[198] Avec lequel elle tourne, ensuite, *Théorème* (1968) ; dans les années 1990, de passage à Venise, l'actrice et romancière, lors d'une visite au studio de Graziano Arici, fait la découverte de cette photographie, et, émue, décide ensuite de consacrer un petit récit au ressurgissement de l'image (dans un article paru dans *Vogue* dans les années 1990).

- Mario Monicelli, Roberto Rossellini, Otto Preminger, Claude Chabrol, Alberto Sordi, Vittorio Gassman et Dino De Laurentiis, Mostra de Venise, 1959 (GA020857 et GA017206).

Le milieu du cinéma semble présenter presque naturellement une configuration grégaire ; les réalisateurs se déplacent, lors des cérémonies officielles, flanqués de leur troupe d'acteurs, les groupes se forment et se défont, mais restent soudés face aux photographes, et tous s'amusent, le plus souvent, de ce portrait multiplié dans lequel aucun ne prend le pas sur l'autre, où le vedettariat, pour la forme, pour les circonstances, peut très bien se partager le temps d'un portrait collectif, et où, par conséquent, dans cette dynamique solidaire, tous paraissent subitement retrouver un peu de naturel : le poids de la pose est réparti sur tous. Une pose compassée, une pose où la mesure est dépassée : lors d'une remise de prix à la Mostra du cinéma, en 1959, Dino De Laurentiis, à l'unisson de la récompense attribuée (le Lion d'or) fait le pitre et imite l'attitude d'un fauve rugissant, ce qui a pour effet d'interloquer et d'amuser la galerie – les photographes ont pris l'habitude, quant à eux, d'attribuer (moralement, symboliquement) un *Leone di vetro* (un Lion de verre) aux meilleurs des modèles, les « bons clients », les plus collaboratifs, ceux qui ne rechignent jamais à laisser prendre d'eux un dernier cliché.

○ Marina Cicogna, Luchino Visconti, Federico Fellini, Marcello Mastroianni et Anna Karina, Venise, 1967 (GA019001) ; Luchino Visconti entouré de l'équipe du film *Rocco et ses frères* (Renato Salvatori, Claudia Cardinale, Alain Delon et Annie Girardot), Venise, 1960 (GA019505) ; Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani, Ettore Garofalo et Franco Citti, équipe de *Mamma Roma*, Venise, 1962 (GA016983).

Des alliances, des alliages impromptus sont même réalisés, et ne marchent que sur le papier, et parfois même à grand-peine, d'ailleurs : la rivalité entre Federico Fellini et Luchino Visconti transparaît, même diluée à l'intérieur d'un groupe – la légende veut qu'ils aient toujours refusé d'apparaître ensemble, et, plus encore, d'être photographiés côte à côte. Federico Fellini, peut-être à dessein – comme le suggère Graziano Arici –, sort un mouchoir, et, d'un même geste, masque partiellement son visage et s'emploie à gâcher l'image. Rien n'y est, au demeurant,

réussi : chacun est distrait par le réalisateur qui prend la mouche, et accapare l'attention. Luchino Visconti, en revanche, dans une autre vue, datant de 1960, entouré des acteurs du film *Rocco et ses frères* (Annie Girardot, Renato Salvatori, Alain Delon, Claudia Cardinale...) est le point focal de l'attention et devient le centre de l'image qui tire parti de cette soudaine concentration radiale, à la Tintoret, où des cercles concentriques viennent dilater une action ponctuelle. Au premier rang de la foule, disposés en frise, se partageant tous le premier plan, le réalisateur et les acteurs de *Mamma Roma,* en 1962, Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani, Ettore Garofalo et Franco Citti, font front et ménagent, pour le photographe, une ligne digne d'un salut théâtral adressé au public, et un spectacle de choix.

- Tomas Milian, Stella Garcia, Daniel Ades et Dennis Hopper, Venise, 1971 (GA018335) ; Carlo Cardazzo à la *Colomba,* Venise, années 1960 (GA043477).

Les acteurs du film *The Last Movie* accompagnent Dennis Hopper : le photographe, qui en eux voit certainement débarquer d'Amérique ces promesses de la relève du cinéma – ou est-ce un pur hasard ? –, cadre en contre-plongée le groupe : l'audace de ces jeunes figures de proue est égalée par la hardiesse de leur mise en scène, qui les fait ressembler aux patriarches du Mont Rushmore. Les fêtes, les grands repas, les vernissages, tous les événements mondains sont prétexte à représentation, de part et d'autre de l'appareil. Les cercles littéraires et artistiques fournissent des compositions toutes faites, ou disposent de membres dont la raison d'être est de se trouver réunis, de faire école : Carlo Cardazzo, au café *La Colomba,* est figuré pris dans une vague de corps, un autre assemblage de têtes qui finit par ne former qu'un seul et même groupe : le photographe vise là l'unité de l'ensemble, l'esprit de corps, et l'harmonie, saisie dans l'instant, de cette attention convergeant en un même point.

- Elsa Maxwell, Jean Cocteau, Lea Padovani, Orson Welles, Venise, 1948 (GA019346) ; Giuseppe Marchiori, Giovanni Comisso, Peggy Guggenheim, Emilio Vedova et Giuseppe Santomaso, Venise, 1962 (GA019401).

Le « monde du spectacle » (tournage de films, remise de prix, réunions, manifestations, festivités, et, plus encore, les désormais rituels *photo calls* qui ont remplacé, à la fin des années 1970, les réunions informelles des équipes de tournage...) favorise ainsi ces vues majorées, dans lesquelles les sujets s'exposent en (bonne) compagnie, et où les groupes vont se faisant et se défaisant, dans une géométrie agrémentée d'un coefficient variable. Les parties organisées par la journaliste Elsa Maxwell sont les lieux tout trouvés des réunions d'artistes, mêlés avec la haute société. En 1948, la représentation d'un salon encore sage montre un étonnant quatuor, Jean Cocteau, Lea Padovani et Orson Welles regroupés autour d'Elsa Maxwell sur la terrasse de l'hôtel Excelsior au Lido : tout fait cercle dans cette image, de la disposition des corps autour de la maîtresse de cérémonie jusqu'aux motifs répétés des treilles à l'arrière-plan, des fers à cheval semés en arc de cercle.

Un entourage, un autre, se retrouve pour la pose – mais aussi pour l'histoire – autour de Peggy Guggenheim, laquelle n'est pas chef de file mais, pour beaucoup d'artistes, mécène providentielle et amante occasionnelle ; en guise d'entourage, ce petit groupe qui pose sur les marches de la villa rejoue, dans l'après-guerre, la vie d'une bohème de luxe, et comme soudée par une femme puissante, fantasque et avisée.

Comme le relève Fanny Lorent,

> La photographie de groupe est traditionnellement une mise en scène des liens qui unissent le groupe et une objectivation de l'image qu'il veut renvoyer de lui-même et de sa cohésion. Ainsi, ce type de photographie obéit à une certaine grammaire iconographique : une pose archétypale, une réserve d'attitudes stéréotypées, qui sont autant d'éléments de *connotations* qui *signifient* culturellement le lien. La photographie de groupe est donc un objet culturellement codé, qui est régi par des normes symboliques et rhétoriques contribuant à l'identification sociale du groupe en tant que groupe[199].

Ces divers types de rassemblements (qui sont autant de répertoires déjà formés, des *Who's who* au naturel) donnent aux photographes, et à Graziano Arici, l'opportunité de représenter des modèles qui se sont d'eux-mêmes réunis, de saisir une contemporanéité qui se reconnaît (d')elle-même, et qui n'est pas reconstituée dans l'après-coup d'un montage (en un album, dans une archive...). Les assemblages à vif que constituent les rencontres de personnages sont d'autant plus recherchés (et, parfois, suscités) par le photographe qu'ils sont rares, et peuvent s'avérer des *scoops* ; mais, plus encore, ces réunions de personnages viennent illustrer, et, surtout, confirmer le fonctionnement d'un système dont l'archiviste a l'intuition. C'est aussi un « coup double » éditorial, la somme des deux parties réunies valant parfois plus que chacune des deux séparément considérée.

[199] Fanny Lorent, « Portrait et imaginaire photographique », *COnTEXTES,* n° 14, 2014.
En ligne : <http://contextes.revues.org/5963 > (consulté le 3 novembre 2017).

- Brigitte Fossey avec sa mère et René Clément, Venise, 1952 (GA022857 et GA016532) ; Brigitte Fossey et son mari, Jean-François Adam, avec l'équipe du film *M comme Matthieu,* Venise, 1971 (GA018281, GA018279 et GA08277) ; Brigitte Fossey, Venise, 1988 (GA007421).

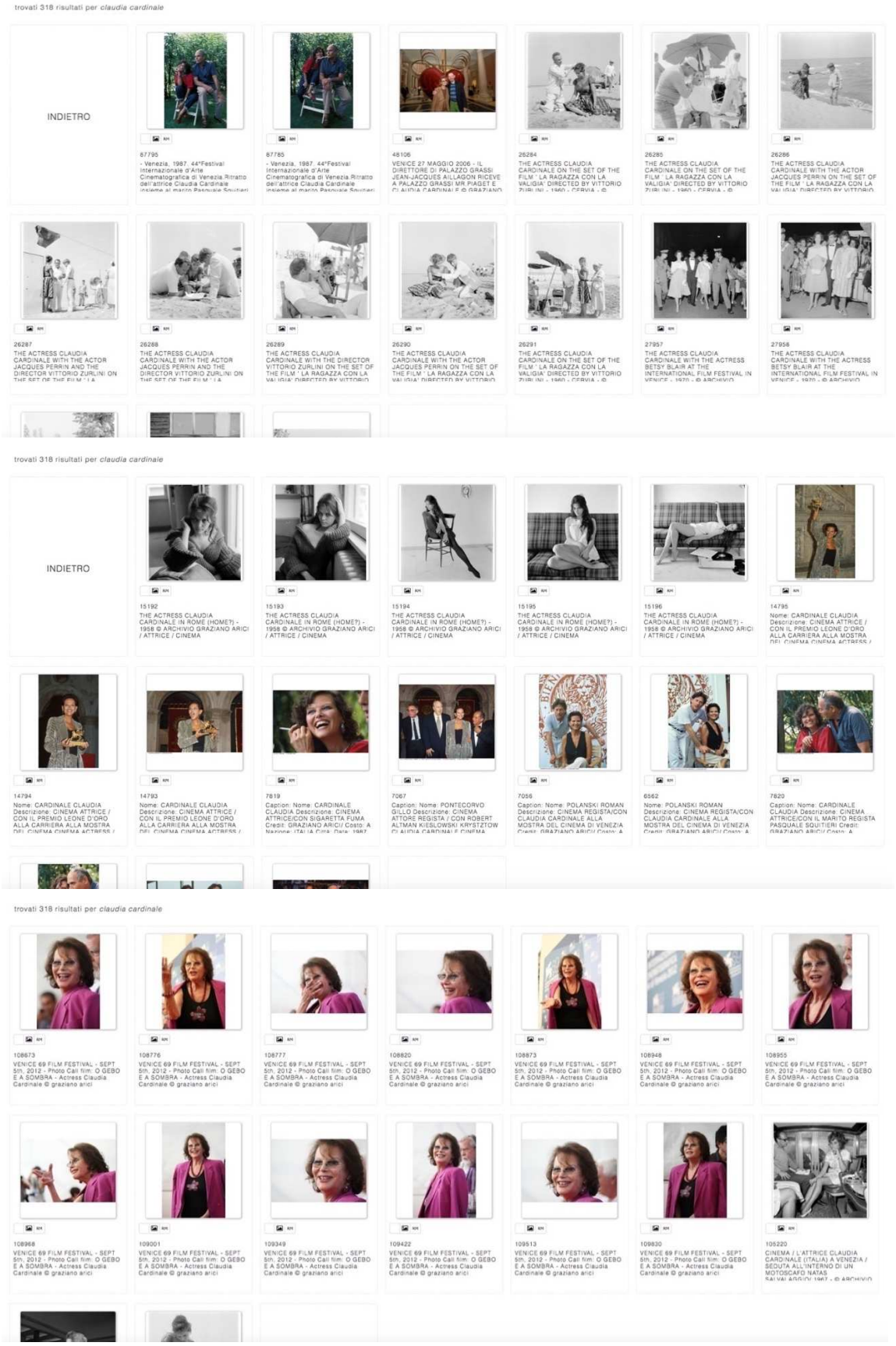
Il existe dans l'archive une autre forme de surenchère, inévitable, qui traverse chacun des personnages. Les acteurs, surtout, deviennent en passant par le filtre de l'archivage – et par le regard de celui qui le constitue –, des « modèles » au sens bressonien du terme : des vivants qui, quoi qu'ils puissent interpréter et réaliser par ailleurs, seront documentés pour et par leur vie propre. Le lien qui réussit à tenir ensemble les photographies rapportées et produites est donc avant tout d'une nature quasi organique : ce sont les êtres et le fil suivi de leur vie médiatique qui relient les fragments – qui resteraient sans cela épars – des divers fonds acquis.

L'actrice Brigitte Fossey pourrait constituer au sein de l'Archivio Graziano Arici le paradigme de cette poursuite incarnée : des photographies la représentent à ses commencements, puis rendent compte périodiquement de ses retours à Venise, au gré de sa carrière. On la voit ainsi à diverses reprises, de ses très jeunes débuts à sa maturité cinématographique : jamais ressemblance n'aura été plus forte peut-être entre l'album de famille et l'archive d'un photographe professionnel, tant la coïncidence entre la croissance, la vie de l'actrice et son évolution dans ses rôles est grande (ses premiers pas sont tout aussi bien ceux qu'elle fait dans la vie qu'à l'écran, chaperonnée par sa mère, et sous le regard attentif du réalisateur René Clément) : elle grandit littéralement à travers le cinéma – et la photographie, en suiveuse, en média, pour le coup, second, ne peut que suivre à son tour son développement. L'album – familial, ou de la « famille du cinéma », ce qui revient ici au même – consigne le passage du temps, dans une série d'annotations qui forment constat : Cédric de Veigy et Michel Frizot notent que :

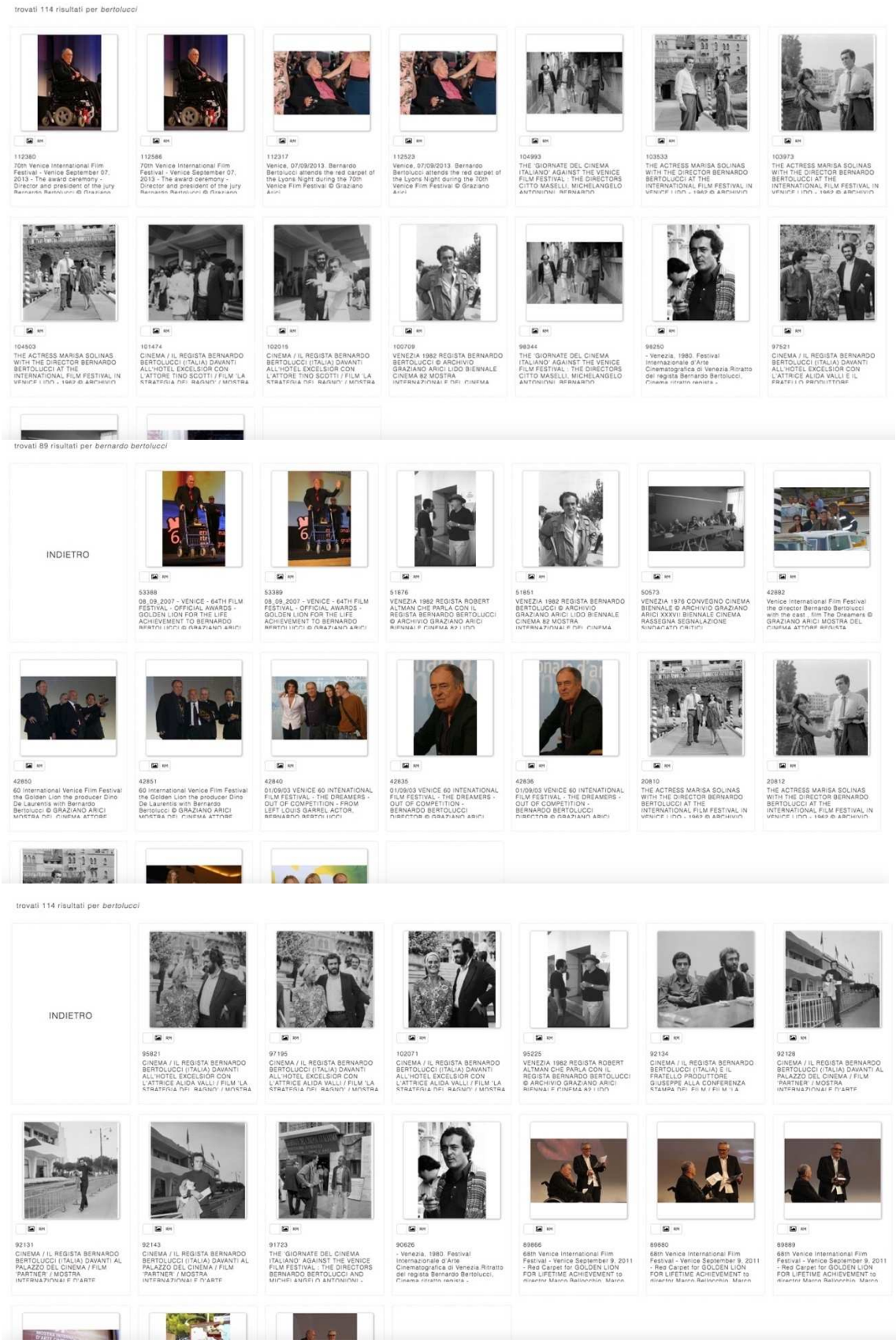
> Par la répétition du geste photographique, l'album devient un lieu de rétrospection. Un jeu de permanence et de variation s'installe : permanence du sujet, qui se croit constant : c'est bien toujours lui, mais changeant : lui-même comme autre. Dans l'album je me vois successivement un et autre. Je me vois devenir un autre. [...] On comprend que l'appareil photographique est un instrument presque scientifique : un instrument d'inscription chronologique[200].

Bien plus, par la réunion de ces vues d'une même figure – qui, prises une à une, pourraient n'être que la variation aimable d'une chronique, le résultat plus ou moins honorable d'un reportage d'actualité – et par leur confrontation, l'archiviste ouvre la voie à une autre forme d'exploration, celle d'un média même, à son tour observé pour son mode d'approche d'un personnage redevenu support de projection ; comme le relève Michel Provenzano, un portrait peut être compris comme « le point de contact et de superposition entre la représentation singulière et singularisante du sujet [...] et la représentation collective et appropriable d'une forme de vie propre à l'époque considérée[201] ». Le « modèle » Brigitte Fossey devient alors, dans cette ultime perspective, non plus la même actrice saisie à des âges différents, mais l'incarnation vivante et changeante des manières d'envisager le portrait au fil des décennies.

[200] Michel Frizot, Cédric de Veigy et Sandro Sedran, *Familiarités, les albums de l'amateur*, film documentaire (45'), Chalon-sur-Saône, Les Éditions du Cinéphore/musée Nicéphore-Niépce, Camera Lucida Productions, 2005, 37'.
[201] Michel Provenzano, « Portrait photographique d'écrivain et *newsmagazine*. Pour une approche rhétorique de l'événementialité du littéraire », art. cité.



- Captures d'écran : extraits des réponses à la recherche « Claudia Cardinale » sur le site Internet de Graziano Arici (« 318 risultati per *Claudia Cardinale* »).



- Captures d'écran : extraits des réponses à la recherche « Bernardo Bertolucci » sur le site Internet de Graziano Arici (« 114 risultati per *Bernardo Bertolucci* »).

Si l'on peut suivre l'évolution physique de certains personnages sur plusieurs décennies, les voir avancer en âge (entre plusieurs centaines de photographies, et toutes « catégories » confondues, depuis les comédiens Claudia Cardinale, Alberto Sordi, Gina Lollobrigida, Catherine Deneuve, Johnny Hallyday, etc., jusqu'aux réalisateurs Bernardo Bertolucci, Wim Wenders, Nanni Moretti, Citto Maselli, Agnès Varda, etc., ou aux artistes Rebecca Horn, Mario et Marisa Merz, Jannis Kounellis, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, etc.) et parfois si on peut assister (tant il semble que l'archive photographique appelle le mode de l'hypotypose pour décrire ce qu'elle renferme) à leur enterrement (Igor Stravinsky, Ezra Pound, Andrea Zanzotto, Luigi Nono, Emilio Vedova, Joseph Brodsky...) – et l'archive se mue alors en un étrange album de famille, où les êtres apparaissent, croissent et finissent par disparaître au fil des pages –, la suite des images, leurs petites archives « personnelles » peuvent ne pas être pour autant réductibles au récit d'une décadence assurée (ce à quoi, irrémédiablement, toute étoile semble vouée), comme le relève pourtant justement Éric Rondepierre :

> La star est l'extrême de la visibilité. Périssable et soumise, elle se prépare à une interminable nuit que tout le monde pourra contempler. Elle vient à peine de naître dans son absolue signification que déjà elle s'éteint : et ce lent dégagement qui la suit est une limite qui la serre dans le garrot de l'ordinateur où émergent des monceaux de présences inutiles, inaccessibles[202].

Voir les personnages mêlés et indistinctement convoqués par le photographe (à l'occasion d'expositions, de publications, ou de son travail quotidien de diffusion-promotion de son archive sur les réseaux sociaux) semble revenir à les extraire une seconde fois de tout contexte historique, de toute situation première ; le double phénomène de prélèvement photographique en quoi a consisté leurs prise et reprise de vue alimente « l'album des figures[203] » qui refond(e) toutes les provenances en une seule origine, détachée des flux et de toute temporalité. Le travail de la représentation les maintient dans une évolution incertaine[204] :

> On peut toujours se demander ce qui arrive, la vie ou la mort, l'une et l'autre, quand un corps se met en œuvre, puis quand, se laissant identifier, il se voit classer, célébrer ou momifier comme

[202] Éric Rondepierre cité par Fabien Ribéry dans « F.I.J., Fixe l'Image Juste, par Éric Rondepierre », 6 avril 2018. En ligne : <https://lintervalle.blog/2018/04/06/f-i-j-fixe-limage-juste-par-eric-rondepierre/> (consulté le 12 mai 2018).

[203] Graziano Arici, « Lui è di là », art. cité, p. 33 : « Ritratti di solito decontestualizzati, fatti vivere in un limbo atemporale. Un po' come se avessi dovuto riempire un immaginario e stellare album delle figurine. »

[204] Hans Belting note : « Tandis que les images de proches défunts continuent à évoquer la perte, les célébrités décédées affichent encore leur sourire dans les médias au moment de leur décès. N'étaient-elles pas conditionnées pour être un matériau destiné à des *news* dont elles font briller le sommaire ? Les masques n'ont pas été sauvegardés que dans la mort. Ils étaient déjà à l'état de masques au cours de leur existence, des masques qui ont été conservés dans les archives iconographiques des firmes médiatiques en attendant que l'occasion s'y prête. Parce que le ravitaillement est interrompu pour cause de décès, ils ne peuvent être rien d'autre que des archives iconographiques dont la vie s'est enfuie. » *Faces. Une histoire du visage* (trad. Nicolas Weill), Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2017, p. 269.

> œuvre d'art, puis sauver, immuniser, sauvegarder, embaumer, accumuler, capitaliser ou virtualiser, exposer, exhiber dans ce qu'on appelle, pour quelque temps encore, un musée[205].

Ainsi que le remarque encore Hubertus von Amelunxen, ce monde flottant et labile des images n'a jamais si bien existé qu'à travers les apparitions permises par la photographie, laquelle confère un temps propre aux êtres et aux choses, une fois enregistrés :

> Chaque photographie revendique sa durée propre, un temps qui ne suit pas les aiguilles de l'histoire mais imprime à la transformation du mouvement en image une rotation sur elle-même s'achevant à chaque fois dans le nouveau et commençant par la fin, résonnant doucement et fortement, absorbant les échos. Cette histoire de la photographie n'est ni celle d'une progression linéaire des devenir-image, ni celle d'une *mathésis singularis* au sens où l'entendait Roland Barthes, le punctum, mais celle d'un temps sans durée, « d'une temporalité sans écoulement », sans avant ni après[206].

Le stade de la rubrique nécrologique, même, ne paraît pas marquer un point d'arrêt décisif à l'évolution de tel ou tel personnage au sein de l'archive : le modèle est mort, (que) vive le modèle. Une autre vie, posthume, débute alors, et elle est inaugurée par l'enterrement, simple passage vers une postérité que l'archive continuera, dans la mesure des moyens qui lui seront conférés, à lui donner. Les personnages portraiturés paraissent ainsi jouir de l'étrange faculté de pouvoir mener plusieurs vies, successives (le relatif anonymat, la reconnaissance et la maturité, « le spectacle du monde vieilli [qui] révèle ensuite l'action du temps[207]», la mort, la renaissance, les hommages rendus) et parfois même contemporaines (le photographe peut décider de produire, indépendamment de tout souci cherchant à raccorder la production de représentations à l'actualité d'une vraisemblance chronologique, un portrait remontant à plusieurs décennies, dans une exposition ou à des fins éditoriales), dans la réversion possible que leur accorde l'archivage de leurs divers états. Arpenter l'archive, dans une certaine mesure, met provisoirement fin à la « nostalgie d'impossibles voyages dans le temps[208] », tout en lui donnant de quoi l'alimenter ; mais elle est aussi, par la nature même des images qu'elle recèle, le *pharmakon,* drogue et remède au *nostos* ; selon Marcel Proust, la photographie n'est-elle pas essentiellement « récupération du temps » ?

---

[205] Jacques Derrida, *Artaud le Moma,* Paris, Galilée, « Écritures/figures », 2002, p. 89-90.

[206] Hubertus von Amelunxen, « *La Soupe de Daguerre*, ou comment les fins touchent aux origines », *in* Jan Dibbets, *La Boîte de Pandore*, *op. cit.,* p. 135.

[207] Voir à ce propos Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.

[208] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1914], Paris, Gallimard, Folio classique, 2013, p. 96.

- Ezra Pound à l'enterrement d'Igor Stravinsky, Venise, 1971 (GA017155) ; Transfert de la dépouille d'Igor Stravinsky au cimetière de l'île San Michele, Venise (GA016746) ; Serge Lifar et la comtesse Vendramina Marcello se recueillant sur la tombe d'Igor Stravinsky, Venise, 1983 (GA097781) ; Leonard Bernstein se recueillant sur la tombe d'Igor Stravinsky, Venise, 1994 (GA009627); Tombe d'Igor Stravinsky, Venise, 2010 (VE04099507).

C'est cette expérimentation d'un système puissamment récursif que l'on peut faire avec la représentation de nombre de personnages, qui sont suivis jusqu'à leur disparition, et dont la « réapparition posthume » est guettée (espérée, voire provoquée) par le photographe à travers des manifestations et des célébrations. La mort du compositeur Igor Stravinsky, ses funérailles, son enterrement au cimetière de l'île San Michele, marquent ainsi le début d'un nouveau cycle, et, pour le photographe, d'un nouveau motif : celui d'un culte (médiatique) rendu au(x) grand(s) homme(s) par ceux qui leur survivent et leur succèdent (Leonard Bernstein, etc.).

- Marcel Carné et Wim Wenders, Venise, 1982 (GA002388).

- Marco Bellocchio et Marco Ferreri, Venise, 1973 (GA031132) ; Marco Bellocchio et Pier Giorgio Bellocchio, Venise, 2010 (GA10996662).

Une autre variation possible de ce passage du temps, qui se fait aussi l'illustration d'une continuité, ou d'un passage de flambeau, est le portrait filial (spirituel, ou familial) que le photographe essaie de saisir au vol : pour le photographe, voir deux générations d'artistes réunies en les personnes de Marcel Carné et Wim Wenders, ou Bellocchio père et fils (l'un paraît, d'une image à l'autre, avoir pris la place de son propre père, en faux jumeau débutant sur scène, tandis que l'autre endosse le rôle de patriarche, reprenant le rôle de guide qui incombait alors à Marco Ferreri), c'est prendre acte (voire parfois devancer, prévoir l'action à venir, encore en germe) d'une forme de création continuée, et réaliser une archive vivante de ce processus ininterrompu. La prise de vue semble alors régresser en simple prise de note : le croisement des générations passe avant toute recherche de composition ; dans l'absolu, chaque vue devient la bonne – prise à la volée lors d'un cocktail, ou réalisée, à la chaîne, lors d'un

défilé sur tapis rouge, où l'invention d'une pose est difficile, où l'abstraction du contexte (normé, formaté, glacé) est impossible. Peu importe l'ambiance retranscrite et la réussite photographique ; à tout prendre, pour certaines images, là encore, semble primer avant l'exploit technique la surprise constituée par l'événement même d'une réunion qui fera histoire.

Mettre ces photographies en vis-à-vis permet à l'observateur, « depuis la transparence même du temps[209] », outre l'exercice de comparaison ou l'observation d'une reconduction photographique, de prendre une distance supplémentaire par rapport aux images qui lui sont le plus immédiatement contemporaines, non moins que d'envisager avec plus de proximité celles qui sont de lui les plus éloignées – et inversement. Il faut, certainement, se méfier d'une propension à se laisser porter par un regard nostalgique (que semble invariablement favoriser une certaine photographie en noir et blanc, connotée, trop souvent, « image d'archive » et, en tant que telle, susceptible d'avoir la force trompeuse de l'évidence indiscutée), ou à se laisser emporter par les sujets représentés, devenus, avec le passage du temps, des figures mythiques... Ces deux photographies, Marco Bellocchio et Marco Ferreri en 1973, puis Marco Bellocchio et son fils Pier Giorgio (images que l'on aurait peut-être, spontanément, tendance à séparer en deux genres opposés, tant elles convoquent, d'abord, l'esprit de l'époque dans laquelle elles ont été réalisées : la queue de comète de la *Dolce Vita,* pour la première, avec son cortège de cinéastes olympiens ; les années 2010, pour la seconde, dans le contexte d'une starification généralisée des protagonistes du milieu du cinéma, devenu « industrie » depuis quelques petites décennies déjà), ces images, donc, renseignent sur la déliaison progressive des médias (avec l'apparition de la télévision, les rapports entre photographie et cinéma se distendent ; la représentation des célébrités se fait, désormais, en direct), le formatage allant croissant de leurs rares interactions, la fabrique de plus en plus machinale des événements et de leur documentation : l'espace contraint, quadrillé et balisé des *photo corners* (investis lors des *photo calls*) ne laisse plus d'autre marge de manœuvre aux photographes accrédités que le *shooting* à la chaîne, reproduisant des stéréotypes et produisant des images en lots pour stocks d'agences.

La première photographie, réalisée à l'appareil moyen format, avec un flash, à quelques mètres des deux cinéastes, évoque tout autant la *paparazzata* réussie (les deux cinéastes semblent surpris dans une conversation, Marco Ferreri vient de s'interrompre pour regarder en direction du photographe, au loin, en posant, malgré tout) que le portrait négocié dans l'instant – ce qui revient parfois au même. Litote : l'entente entre les photographes et leurs modèles n'était pas chose rare. L'arrêt temporaire des deux cinéastes permet au photographe de jauger la distance, régler en conséquence l'ouverture du diaphragme et décider en un éclair de

[209] Pour reprendre ici l'expression de Yannick Haenel dans sa préface à l'œuvre de Walter Benjamin, *Sur la photographie*, *op. cit*., p. 20.

l'exposition correcte (pour qu'ensuite la lumière du flash, à l'image, apparaisse justement dosée : ni trop, ni trop peu). Le temps d'éclairer le sujet (sans l'éblouir ni perdre l'éclairage dans un décor trop vaste qui sèmerait les modèles dans la pénombre), de faire le point et, surtout, luxe appréciable, de disposer de précieuses fractions de secondes pour composer, décider du cadrage et de ce qui apparaîtra, ou non, à l'image. Les cinéastes sont figurés en plan américain ; le photographe a habilement estimé la répartition des vides et des pleins, évacue une partie de la pression de la foule, pour éviter l'affolement de l'image, en cadrant un peu plus haut[210], laissant apparaître un large pan nocturne, toile de fond ou écran noir sur lequel se détachent les visages des personnages. Des badauds sont présents, entourant les cinéastes, mais leur présence n'en est pas pour autant parasite ; leur apparition met en valeur le duo au centre de la composition, et vient rappeler, ou prévenir, le regard que l'observateur futur posera lui-même sur la photographie réalisée : ces autres personnages sont périphériques, mais, en tant que tels, sont des éléments structurants de l'image – ils forment, dans tous les sens du terme, le cadre de la photographie –, de discrètes mises en abyme du spectacle qui se donne à voir dans sa (re)construction spontanée : une figuration du public qui, à son tour, verra l'image.

L'ouverture de l'espace est tout autre dans la seconde photographie : les photographes qui sont conviés à assister, lors des biennales du cinéma, au défilé ininterrompu des acteurs et des réalisateurs, sont moins des auteurs d'une image que les premiers des « admis » parmi le

[210] La trouvaille d'une attention accordée à l'espace vide a peut-être été décidée après coup, dans un recadrage (qui permet de recentrer l'attention sur les deux cinéastes, et laisser de côté une partie de la foule, en coupant dans le vif des sujets). Au reste, il n'était pas rare que les *picture editors,* les directeurs d'agence se livrent à une opération de recadrage radical de la photographie, en retaillant directement les négatifs : voilà pourquoi les moyen-formats ont longtemps été privilégiés : outre le fait d'être plus aisément lisibles à l'œil nu, autorisant aussi des formats d'agrandissement plus importants que les 24 x 36 (ayant une plus grande surface, et donc contenant plus d'informations), ils présentaient aussi cet avantage de pouvoir être éventuellement coupés pour n'en garder que la partie jugée la plus intéressante, et éliminer des éléments périphériques. Autre point : ce recadrage, sans passer par l'étape du tirage de lecture ni même de planche-contact, se passe donc d'annotations et d'indications annexes, de cadres dessinés sur un tirage joint, qui peuvent être par la suite non respectés, mal compris, ou perdus. Par la découpe, une fois pour toutes, le cadre redéfini et choisi a posteriori est définitif. Uliano Lucas, quant à lui, voit dans l'usage persistant du moyen-format en photoreportage par les reporters d'agence un archaïsme technique certain, signe d'une absence de renouvellement des formes et d'intérêt à changer une vision (ap)portée sur le monde : « [les photographes d'agence] qui ont grandi et appris le métier en faisant des tirages dans la chambre noire, entre la fin des années trente et la seconde moitié des années quarante, continuent à utiliser des appareils moyen format et à châssis et négligent le 35 mm, non pas parce que ces appareils ne sont pas connus en Italie – au contraire, beaucoup de photographes indépendants et de photo-amateurs en font usage –, mais parce que le type d'image que ces appareils produisent est loin des exigences éditoriales comme de leur propre culture photographique, qui restera liée, jusqu'aux années soixante, à l'idée d'une photo statique, nette, souvent réalisée avec l'aide du flash ». (Uliano Lucas, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, *op. cit.,* p. 211 : « Cresciuti facendo la gavetta in camera oscura fra la fine degli anni Trenta e la seconda metà dei Quaranta, continuano a usare macchine di medio formato e a lastre e trascurano le 35 mm, e non perché questi apparecchi non siano conosciuti in Italia – sono anzi usati da molti fotografi indipendenti e fotoamatori evoluti –, ma perché il tipo di immagini che portano a realizzare è lontano dalle richieste dell'editoria cosí come dalla loro cultura fotografica, che rimarrà legata fino agli anni Sessanta all'idea dello foto statica, ben incisa, ottenuta spesso con l'ausilio del flash. »)

peuple indistinct et refoulé des spectateurs – dans le dispositif du tapis rouge, de la foule tenue à l'écart, les règles du jeu sont strictes[211] : on n'interagit plus avec les « personnages » futurs sujets des photographies, on assiste à leur passage ; dans ce contexte prévu pour la représentation, tout est codifié – du décor standardisé, et pour ainsi dire neutralisé, devenu abstrait et inutilisable à force d'être sur-signifié (sigles, griffes, logos des partenaires, couleur rouge prédominante), au rôle du public, empêché de toute manifestation, relégué à une passivité exemplaire (et, en conséquence, comme un vrai gêneur, éliminé par tous moyens de l'image ; par un paradoxe certain, ou par un effet de contrepoint mécanique, à mesure que la distance vis-à-vis des nouvelles « stars » se creuse, le cadrage tente de se rapprocher d'elles ; le choix de réaliser des gros plans, d'utiliser de préférence le zoom, et, surtout, de privilégier une grande ouverture de diaphragme permet de s'approcher au plus près de l'inaccessible mais aussi de reléguer à un plan lointain et flou les spectateurs qui viendraient faire une malencontreuse – mais quasi inévitable – irruption en fond de scène), en passant par l'apparition des photographes (un flot régulé, contrôlé et observé par les gardes du corps et les vigiles qui ont charge de veiller au bon déroulement des opérations), et jusqu'à l'attitude des sujets photographiés : saisis en plein exercice de pure représentation, ils se doivent de faire bonne figure.

Sans pour autant vouloir faire à tout prix de ces deux photographies deux symptômes[212] qui traduiraient deux états, deux époques, il n'en reste pas moins qu'elles témoignent, jusque dans leurs évidentes similitudes, de l'évolution des rapports (de forces) entre différents systèmes médiatiques (qui semblent évoluer de la collaboration à l'assujettissement, ou, du moins, aller vers un formatage toujours plus contraignant de la fabrique de l'image). Manifestement, d'une époque à l'autre, l'ouverture de l'espace n'est plus la même ; en conséquence, le rapport à la figuration – mais aussi celui des photographes à leurs modèles, et à leurs propres productions – s'en trouve lui aussi changé.

La vaste galerie que devient l'Archivio Graziano Arici, dans une forme de transitivité historique, voit, avec l'acquisition du fonds Cameraphoto, ses thématiques et ses rubriques s'étoffer. Le choix effectué par le photographe, même s'il est le résultat de coupes claires opérées au sein d'un vaste ensemble aujourd'hui démantelé, permet de reconstituer une partie de la physionomie de l'archive de l'agence de presse, de remonter jusqu'aux grandes typologies par lesquelles les représentations d'une époque sont passées et continuent de gouverner la

[211] C'est en ce sens que Serge Toubiana remarque que « le temps de pose du photographe est compté », au tournant des années 1970-1980, nouvelle ère succédant à l'« âge d'or » des années 1950 et 1960. Voir *Cannes Cinéma. L'histoire du Festival vue par Traverso*, *op. cit.,* p. 8.

[212] En grec ancien, *σύμπτωμα* : la rencontre, la coïncidence, c'est-à-dire ce qui survient ensemble, ce qui « co-incide ». Comme le relève Jacques Lacan, le symptôme est une métaphore…

production de l'actualité. Ces typologies restent encore vivaces – cette persistance est rendue d'autant plus visible que Venise, dans les productions allographes et autographes de l'Archivio Graziano Arici, reste la toile de fond d'actions ou d'événements qui demeurent eux aussi, d'une époque à l'autre, sensiblement similaires dans leurs déroulements respectifs : portraits d'artistes durant les biennales, artistes représentés à l'atelier ou en galerie, vernissages, vues d'expositions, promenades « typiques » dans la ville, spectacles, performances, scènes de rue, vrai-faux naturel ou reconstitution de scènes d'une vie de famille, faits divers...

Les ressemblances formelles, la tonalité parfois légèrement ironique des prises de vue tendent à faire de l'ensemble des personnages (starlettes, célébrités, artistes, « gens du monde »...) pris par les photographes inconnus de l'agence Cameraphoto, ou par Graziano Arici, des contemporains des personnages représentés ultérieurement ; Jean-Marie Schaeffer relève qu'en photographie, de façon absolue, « on ne peut manquer d'être frappé par le fait que les portraits semblent tous essentiellement contemporains les uns des autres : les portraits (actuels) ne sont pas plus modernes que ceux de Nadar par exemple[213] ». La transitivité, le dialogue absolu, ou la communication universelle que permettrait la représentation photographique est également soulignée par Adeline Wrona, qui remarque que « le contemporain se substantivise au XIXe siècle[214] » : elle observe que « le terme connaît une faveur particulière au moment où l'image accède à la "reproductibilité technique", c'est-à-dire aussi au moment où la presse devient le premier média de masse ».

Une rapide analyse des portraits du fonds Cameraphoto – tel qu'il a été dégagé de la vaste section « Personnages » des archives de l'agence par Graziano Arici – permet de diviser une grande partie des six mille images issues des numérisations (qui ont été réalisées par le photographe au cours d'une seconde sélection à partir des quelque quinze mille négatifs acquis) en plusieurs catégories : les portraits d'artistes (à l'œuvre, à l'atelier, en exposition, en famille, en promenade à travers la ville), la « chronique rose » (*cronaca rosa*) qui mêle les vues de starlettes au Lido et les portraits mondains pris à l'occasion de réceptions, puis, enfin, les divers faits d'actualité. Ces catégories peuvent à leur tour se subdiviser ou se réagencer selon d'autres critères, qui correspondent aux goûts du photographe « second » : les portraits d'artistes sont composés de manière à recréer une impression de naturel, de capture sur le vif ; certains sont pris dans une atmosphère intime, dénotant la confiance accordée par le modèle à son preneur de vue ; d'autres, encore, d'une veine burlesque ou cocasse, les présentent dans des situations insolites ; d'autres, enfin, se développent en des séquences qui documentent leurs découvertes touristiques de la ville, les passages obligés et « urbains ». L'on comprend que c'est, à tous

[213] Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », *op. cit.,* p. 16.
[214] Adeline Wrona, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook, op. cit.,* p. 23 pour cette citation et la suivante.

points de vue, la recherche de l'inédit qui a guidé les choix du photographe acquéreur dans ses reprises de vue, retrouvant à travers les surprises réservées dans un fonds d'archive le reflet de sa propre pratique du portrait.

Cas de figures

- Lucio Fontana, Venise, 1966 (GA019369) ; Ottone Rosai, Venise, 1948 (GA017204).

Parmi les artistes représentés, certains figurent à côté de leurs œuvres – comme s'il s'agissait, pour le photographe dépêché en service sur le lieu de l'exposition, de profiter d'un cadre déjà fait, d'un décor presque idéal (les *tagli* de Lucio Fontana sont opérés sur de grands fonds monochromes, souvent blancs – en 1946 il publie à Buenos Aires le *Manifiesto Blanco* ; la toile devient un fond neutre qui se détache à peine de la cimaise blanche, et fait ressortir le personnage) ; l'œuvre, l'homme, côte à côte : qui illustre, qui éclaire, qui commente l'autre ? Cette double figuration survient comme s'il s'agissait pour le photographe, réalisant une prise de vue à destination d'un grand public, de conserver la double mémoire de l'artiste et de ses toiles, mais surtout d'animer l'austérité et le minimalisme d'une pièce artistique en y ajoutant la note de la présence humaine ayant présidé à son origine, qui illustre en la revêtant de son incarnation physique l'ascèse du geste économe, seul visible dans l'œuvre. *Less is more* : l'image joue, avec une grande efficacité et une élégance certaine, de la mise en parallèle de l'homme et de sa création ; sur une succession de fonds ou de surfaces blanches (toile, mur, costume), chaque détail fait signe. Les jeux d'échos se multiplient ; Lucio Fontana, légèrement décalé vers la droite de la composition, paraît sur le point de livrer le sésame de son œuvre, près de l'entrebâillement d'une porte vers un au-delà qu'il semble nous inviter à explorer. L'artiste est suggéré en passeur de sa propre œuvre (ou invention) : vers l'espace infini qu'elle ouvre. Il se tient, à l'image, sur la ligne de partage entre la fin du cadre et le début de la cimaise – un des

rebors de la toile, à l'aplomb de sa tête, forme un trait qui est continué par la cravate et les rebords arrondis du veston, puis les plis du pantalon (la photographie ne fait qu'exploiter le fait que l'artiste s'est « costumé » en son œuvre) : l'artiste devient un homme entrouvert, mal reboutonné et tenu debout contre le mur (corps sans organes, il n'est alors plus qu'une fiction faite de plis : de tissus, de papier, d'expression) ; la cravate (parcourue elle-même de fines rayures inclinées) n'est plus un élément vestimentaire, c'est un autre *taglio,* un peu plus épais, qui vient rappeler la lacération précise et discrète de la toile. Jeux de détoilement[215] en cascade. Tout trait noir devient alors un crevé, une entaille possible – l'art du cadrage, de la découpe et de l'arrêt, n'est-ce pas là un point commun trouvé entre les compositions du peintre et celle du photographe ? Le coin bas droit de l'image découvre – est-ce vraiment par accident ? – un liseré de sol ; ce cadrage qui évite l'orthogonalité et la trop franche frontalité joue savamment des obliques discrètes, des espaces vides, des marges à première vue insignifiantes devenues des stries noires qui font basculer la représentation dans le clin d'œil de sa mise en abyme : ainsi encadré par des traits minimaux, le peintre vient habiter « à l'image » un autre cadre, imaginaire, celui de son propre portrait en majesté, et délimité par deux entailles ; il apparaît en pédagogue de sa propre vision, en ouvreur de cosmos.

Quant au peintre Ottone Rosai, il feint, assez roidement, de mettre la dernière main à une toile où il se représente, tout en tournant le dos à son portraitiste du moment (mais en le regardant du coin de l'œil, grâce au reflet de la scène dans le miroir, qui le renvoie à son tour à l'image, les yeux plantés dans l'objectif) à qui il délègue pour l'occasion le droit provisoire d'achever son autoportrait ; le cadrage tire là encore avantage de la configuration existante, et livre un triple portrait de l'artiste, un portrait « en représentation ». Le jeu de la lumière et des ombres accuse le visage émacié du peintre, faisant apparaître à l'objectif la réflexion d'une face plus émouvante et tragique encore que celle qui est ébauchée sur la toile.

[215] Voir Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 16.

○ Raoul Dufy, Venise, 1952 (GA019361, GA016506, GA019359).

Raoul Dufy, près d'une fenêtre, est censé travailler sur le motif, lunettes à la main (pour la pose ? les premières prises de vue le montrent travaillant avec ses lunettes : la succession supposée des images permet de reconstituer le cheminement du photographe jusqu'à obtention d'une vue satisfaisante – du moins peut-on le supposer – qui réunit tous les critères trouvés dans les précédentes), yeux plissés, pinceau tenu à la verticale d'une feuille ; il a reconstitué, face à l'église de la Salute et au Grand Canal, dans une chambre de l'hôtel Europa, un atelier portatif, et continue, comme si de rien n'était, sa série d'aquarelles vénitiennes ; un éclairage au flash permet de dégager le peintre, au premier plan, tout en gardant, pour la moitié droite supérieure du cadre, une *veduta* qui se découpe dans la pièce, surgissement du tableau par la fenêtre et dans l'image : peut-être est-ce même le sujet de la peinture en cours de réalisation. Le photographe, pour avoir également dans son cadre cette portion de ville, mû par la recherche d'un double pittoresque, aurait-il fait tourner dans un autre sens, vers lui, le chevalet du peintre ?

○ Giorgio Morandi et Marc Chagall, Venise, 1948 (GA016284).

Lors d'une visite rendue en 1948 à la XXIVe Biennale d'art de Venise (le peintre garde le catalogue, couverture face à l'objectif : légende dans l'image), Marc Chagall croise Giorgio Morandi ; le service d'un photographe, le *scattino* chargé de suivre le peintre lors de cette soirée, le présente en plusieurs vues, traversant les pièces, s'arrêtant ici et là pour discuter. Les deux peintres, d'humeur réjouie, représentés en regardeurs, paraissent faire face à quelque chose ou quelqu'un, situé hors champ. Composition presque bancale, ombres disgracieuses projetées au mur, expression suspendue, presque ébahie, des personnages, bouche grande ouverte ou petit rictus dubitatif : le preneur de vues est passé à côté de la rencontre – laquelle, d'ailleurs, est vue légèrement de côté –, et n'a pas réussi, cette fois, à gagner assez vite l'attention de « ses » deux modèles : leurs regards seront pour d'autres, plus habiles.

- Ava Gardner et Humphrey Bogart sur le tournage de *La Comtesse aux pieds nus* de Joseph L. Mankiewicz, Portofino, 1954 (GA016359).

Les tournages de films offrent sur un plateau aux photographes des scènes déjà composées, des acteurs prêts. Le cadre et le décor sont posés, il n'y aurait plus qu'à choisir, et même à observer discrètement les acteurs pendant leurs pauses ; durant l'une d'elles, Humphrey Bogart, galant, offre du feu à sa partenaire, Ava Gardner. À Portofino, l'arcade du Caffè Ginetta (hypocoristique de Regina : Ava, l'actrice américaine, placée sous l'invocation de ce « surtitre », est consacrée comme Ève reine, et est décidément l'incarnation parfaite d'un archétype) entoure artistement et isole ce fragment d'idylle scénarisée. Ava Gardner, penchée vers le briquet, tête inclinée et dos doucement arrondi, se love dans la naissance de cette courbe en arc de spirale qui sert d'écrin au double portrait. Le photographe a visé, dans cette scène ordinaire, le moment juste, celui d'un geste qui détend les corps, assouplit les lignes, là où tout semble à sa place, où la gestuelle des acteurs est en harmonie avec leur cadre provisoire : possible image pour un début de film.

- Orson Welles sur le tournage d'*Othello,* Venise, 1951 (GA017339 et GA017341).

Autre événement, documenté sur le vif, celui du tournage d'*Othello* par Orson Welles en 1951 : le reporter dépêché sur les lieux ne prend pas, apparemment, le parti de réaliser des vues trop posées, mais paraît au contraire chercher à rendre compte de la grande vivacité d'un plateau de cinéma ; la composition des images reprend, sans chercher à l'ordonner, le mouvement, le chaos des ambiances – les deux photographies montrent une ronde improvisée des personnages, supervisée par le cinéaste. Dans l'une, Orson Welles, étendu à terre, est derrière la caméra, secondé par deux assistants, très concentrés, à ses côtés ; le clair-obscur de la photographie souligne la concentration des acteurs, protagonistes dans l'ombre de la tragédie en préparation ; le jeu des diagonales brisées forme une composition savante, faite d'alternance de vides et de pleins, de noirs intenses qui avalent l'espace et d'éclats de lumière qui redressent le désordre apparent des objets en nouveau fond de scène. La seconde photographie montre le cinéaste vérifiant un cadre, une petite cohorte de costumiers et d'accessoiristes défilant non loin de lui : le couple étrange formé par Orson Welles et la statue, avec surtout la bousculade synchronisée, chorégraphiée, là encore, devient le sujet principal d'un cadre photographique qui s'immisce à travers les plans, coupe et recoupe à son tour dans les séquences éphémères entr'aperçues dans l'inexorable fluidité de la réalité d'un tournage.

- Jeanne Moreau, Venise, place Saint-Marc, 1959 (GA017073) ; Silvana Mangano et Van Heflin, Venise, place Saint-Marc, 1959 (GA017002).

- Silvana Mangano, Van Heflin, Carla Gracina et Jeanne Moreau, Venise, place Saint-Marc, 1959 (GA029205) ; Jeanne Moreau, Venise, place Saint-Marc, 1959 (GA017075).

Il arrive, bien plus souvent, sans tournage de film comme prétexte (sans acteurs à immédiate disposition, placés en des endroits choisis, pré-scénarisés), que la ville elle-même donne l'occasion d'inventer, pour quelques poses, un film où les célébrités joueraient leur propre rôle. Jeanne Moreau, place Saint-Marc, paraît assister, amusée, à la mise en scène, faite avec les moyens du bord, qu'a imaginée pour elle le photographe, en mettant à contribution un balayeur. Contrepoint masculin, serviteur d'une reine vénérée, ce figurant de fortune balaie le sol qui sera foulé par l'actrice, laquelle paraît presque flotter, comme si elle se tenait en équilibre au bout

d'un talon d'escarpin, sur le faisceau de branchettes. Bricolages : l'idée un peu farfelue d'un couple improbable réuni dans ce cadre ne donne lieu, malgré l'effet de raccourci perspectif, qu'à une photographie certes amusante, mais bancale ; rien n'y dépasse l'anecdote d'une mise en scène gratuite, au cadrage mal négocié (le photographe aurait gagné à se décaler, pour proposer une vue plus frontale de la scène, à se rapprocher, à se relever, pour éviter une contre-plongée qui donne l'impression d'une vision au ras du sol, précipitant encore plus la fâcheuse fuite des lignes verticales), où même le fond architectural, estropié, est bien mal exploité. L'idée de la haie triomphale formée par les balayeurs (et des brindilles du balai comme des feuilles de palmier disposées à terre ?) est reprise lorsque passent d'autres membres de la troupe des acteurs : Silvana Mangano regarde, amusée, Van Heflin qui lui ménage le passage ; les deux balayeurs rient, un peu gênés, de la curieuse fantaisie du photographe ; l'un des deux semble montrer à l'acteur la manière de rendre le geste plus ample et crédible ; l'autre, bras ballants, regarde son collègue.

Au cours de la même séance de pose, quelques dizaines de mètres plus loin, près de la basilique, Jeanne Moreau s'appuie sur une colonne, regard perdu dans le vague : génie attristé des lieux ou péripatéticienne mélancolique ? À ce moment, l'idée semble trouver sa forme idéale (une image bien moins bavarde que la précédente, ayant réussi à faire l'économie de toute anecdote, et même de tout élément susceptible de distraire le regard) un personnage et une ville se fondent dans une composition qui joue, sur tous les plans, de la puissance d'évocation d'éléments qui sont à peine suggérés.

- Elizabeth Taylor, Lido, Venise, 1950 (GA019381).

Représenter des grandes figures « au naturel » permet, pour les magazines et les quotidiens, d'assouvir la curiosité d'un lectorat avide de pénétrer la réalité du monde parallèle des stars ; il arrive aussi que celles-ci ne soient là qu'en débutantes ou en touristes, et se prêtent en toute simplicité à un jeu médiatique qu'elles ne maîtrisent pas encore tout à fait. Elizabeth Taylor, en 1950 très probablement (la photographie est extraite d'une série qui la montre dans des situations très similaires lors de son premier voyage de noces) sur la plage du Lido, se démarque d'emblée du peuple des starlettes aguicheuses et des stars, en posant très habillée, sagement assise sur le bord d'un fauteuil transatlantique ; loin de l'image de la femme fatale qu'elle incarnera une année plus tard, le photographe réussit ici à produire – presque par mégarde, ou par une heureuse naïveté (horizon de guingois, flash jetant une lumière trop crue, cadrage très approximatif), une candeur en empathie avec celle de son jeune modèle – un cliché qui a le mérite (le passage du temps permet d'apprécier davantage, voire de réévaluer cette image et son caractère presque inédit) de mettre en valeur une fraîche et douce modestie, faite de simplicité, de confiance, d'abandon, et peut-être de désenchantement ; rien d'un maintien guindé, mais au contraire un relâchement un peu gauche et presque puéril (épaules tombantes, dos courbé, bras repliés vers l'intérieur, jambes disjointes, bouts des pieds plongés dans le sable, tête penchée, expression rêveuse, sourire teinté de mélancolie, presque béat), une étonnante inattention à la photographie en train d'être réalisée : un détachement de son image.

Recréer des scènes de la vie quotidienne est une opération fréquente : présentant les vedettes dans leur intimité (réelle, ou, plus sprobablement, refaite avec des moyens de fortune dans une chambre d'hôtel quelconque), elle les montre sous un jour nouveau, captivant parce qu'en apparence en tout point semblable à celui de n'importe quel quidam. La mise sur pied de ces petites scènes domestiques, ou d'intimité partiellement dévoilée, représente aussi un seuil symbolique atteint par les modèles qui s'y prêtent : comme le relève Richard DeCordova, « on peut repérer le moment précis où un personnage public devient une célébrité : c'est lorsque l'intérêt des médias pour ses activités se déplace de son rôle public aux détails de sa vie privée[216] ». Jouer l'ordinaire est une solution qui peut donner des résultats inégaux à l'image – certains modèles s'acquittant de cette tâche avec plus ou moins de naturel, de grâce et de souplesse –, dont le destin ne durera pas plus longtemps que la durée du quotidien qui la diffuse, mais qui met en branle un jeu de projections infini : leur rôle de composition est précisément de tenter de n'en jouer aucun, de « faire comme si » ils n'étaient rien d'autre que ceux-là mêmes qu'ils ne sont pas...

[216] Cité par Nathalie Heinich, « Personne, personnage, personnalité : l'acteur à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cité, p. 86.

Retrouver, des décennies après leur réalisation, ces clichés change nécessairement l'appréciation que l'on peut porter sur eux : le plus souvent remisés dans des fonds d'agences, oubliés, ils surgissent tels des curiosités, des hapax : on peut s'étonner, même (en allant à rebours des conventions et des recettes qu'ils donnent à voir, appliquées avec plus ou moins d'inventivité et de ressources, en pratiquant un contresens qui n'est plus que partiel : finalement, l'on redécouvre une image, quand les lecteurs premiers découvraient la face inconnue d'un personnage... les étonnements sont proches) de leur audace, de leur intrépidité, et, même, – au-delà de leur étrangeté qui frôle parfois le cocasse involontaire, le comique de situation, ou de leur singularité qui semble presque étrange –, de leur ironie latente. Une esthétique de la réception, changeant les perspectives, rend compte de ce travail à l'œuvre. Umberto Eco, dans un court article sur la « multiplication des médias », déplie la complexité d'un mécanisme qui mène à porter un regard différent sur les créations, en fonction de l'adéquation à leur temps et de la descendance qu'elles engendreront : en prenant l'exemple de *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, l'historien note combien la redécouverte du film, plusieurs années après sa sortie, est (fatalement) décevante :

> Ce film qui, il n'y a pas si longtemps, nous avait étonnés par ses extraordinaires nouveautés techniques et figuratives, par son souffle métaphysique, nous a donné l'impression de rabâcher des choses que nous avions déjà vues des milliers de fois[217].

Le caractère novateur du film se trouve précocement (et partiellement) périmé à l'apparition de la *Guerre des étoiles* (1977, George Lucas) ; par un retournement de situation, l'évaluation se fait dans une perspective rétrospective et comparatiste, où la copie a tôt fait de ruiner l'originalité de l'original :

> Pourtant Kubrick nous avait semblé être un innovateur génial. Mais c'est justement là qu'est le problème : les médias sont généalogiques et n'ont pas de mémoire, même si ces deux caractéristiques devraient s'exclure réciproquement. Ils sont généalogiques, car, dans leur système, toute nouvelle invention produit des imitations en boule de neige en manière de langage commun. Ils n'ont pas de mémoire parce que, une fois la chaîne des imitations rompue, personne ne sait plus qui avait commencé et l'on confond facilement le fondateur avec le dernier de ses petits-enfants. En outre, les médias enseignent : ce qui entraîne que les navettes de *La Guerre des étoiles,* inspirées sans pudeur par celles de Kubrick, soient plus complexes et plus crédibles que leurs aïeules, si bien que ce sont celles-ci qui semblent être les imitatrices[218].

Comme le relève Franz Kafka, « le fait est que chaque écrivain crée ses propres précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur[219] » ; chaque œuvre modifie, en retour, celles qui l'ont précédée. Deux « versions » filmiques d'une même histoire entraînent fatalement, et « logiquement », à regarder les unes en fonction des autres ; Umberto

[217] Umberto Eco, « La multiplication des médias » [1983], *La Guerre du faux* (trad. M. Tanant), Paris, Grasset, 1985, p. 136.
[218] *Ibid.*
[219] Jorge Luis Borges, « Kafka et ses précurseurs », *op. cit.,* p. 753.

Eco compare deux films, *Hammett* de Wim Wenders (1982), et *Le Faucon maltais* de John Huston (1941) : « nous voyons le premier avec intérêt et le second avec une espèce de religiosité », écrit-il. Leur ordre d'apparition chronologique ne peut pas ne pas déterminer un « âge d'or », ou un âge de l'innocence, et une ère de la reprise, qui est aussi, d'une certaine manière, celle de la perte (paradoxalement provoquée par le « gain » de repères que constitue l'histoire du cinéma) :

> Par conséquent entre en jeu un système ou une perspective d'attente de la part du public. Dans le premier, nous jouirons toujours d'une certaine naïveté qui chez le second est déjà perdue. [le second] fait déjà partie d'un univers marqué non seulement par le changement des rapports entre médias, mais aussi par un nouveau rapport entre les médias et l'art dit « grand ». La premier est naïf parce qu'il déploie ses inventions sans entretenir de rapports directs et conscients avec les arts figuratifs ou « la grande littérature », tandis que [le second] fait partie d'un univers où ces rapports se sont déjà embrouillés[220][...]

Ce qui vaut pour la génétique reproductive vaut aussi pour toute production en général : chaque nouvelle création, si jeune soit-elle, est par définition plus vieille que ses prédécesseurs. La redécouverte de ces clichés, leur réévaluation libérée de tout impératif de publication ou de respect d'une ligne éditoriale, permet de prendre la pleine mesure de l'invention d'un modèle que Graziano Arici opère, à rebours des époques, de leurs modes, et même des clichés d'un temps. L'originalité est seconde, voire secondée et forcée, vue à travers la production et le regard du photographe qui a récupéré une partie du fonds de l'agence Cameraphoto. Cette rétroaction, qui permet d'envisager une refonte de l'histoire, sa re- ou ré-vision, en allant du plus proche au plus lointain, mais aussi du plus banal au plus singulier, est similaire au phénomène qu'observe Thomas S. Eliot[221] écrivant :

> Ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres qui l'ont précédée. Les mouvements existants forment entre eux un ordre idéal, que modifie l'introduction de la nouvelle [...] œuvre d'art [...]. Le passé est modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé.

[220] Umberto Eco, « La multiplication des médias », *op. cit.,* p. 137.

[221] Thomas S. Eliot, *Essais choisis* (trad. H. Fluchère), Paris, Seuil, 1950, cité par Jean-Marie Perret, « L'objet de l'art, c'est l'objet — ou l'art dans l'économie de la référence », *Le Philosophoire*, n° 7, 1999, p. 23-42. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-23.htm> (consulté le 23 avril 2018).

- Juliette Gréco, Venise, années 1960 (GA019381).

Des mises en scène variées donnent des personnages qui sont les sujets des reportages une image plaisante, animée, vivante ; les portraits, essentiellement destinés à une presse grand public, sont réalisés de telle sorte que les sujets y paraissent absorbés par le déroulé d'une histoire – même quotidienne – dont la photographie, ou la série, viendraient rendre compte. Accessoire plébiscité pour les séances de pose, le miroir est l'instrument incontournable lors d'un passage de l'intérieur privé à un lieu public ; sa présence suggère la représentation, mais aussi sa préparation, sa vérification : l'avant-représentation ; s'y regarder semble certifier que l'on se situe en aval, dans les coulisses, dans la fabrication de l'image qui sera donnée plus tard (candeur rusée de la mise en scène : pas de regard-caméra intempestif, le sujet se concentre sur lui-même), celle d'un portrait apprêté que le sujet est en train de se composer précisément sous nos yeux. Juliette Gréco se maquille, et ses préparatifs nous la montrent en jeune femme appliquée à poser un trait d'eye-liner sur ses paupières ; son petit miroir trouve un écho dans celui accroché au mur – image d'un dédoublement, d'une amplification et d'un encadrement (la mise au point se fait sur le reflet de la chanteuse) qui vient à point nommé montrer le passage à l'œuvre dans cette petite scène médiatique : maquillage et retouche, grossissement d'un petit « fait vrai », jeux d'échos, scène détourée et recadrée, abstraite du contexte, prête à être publiée : tout, de la confection d'une scène prête-à-endosser puis à publier, jusqu'à sa future mise en page, semble être résumé dans le choix de cette pose et dans son cadrage.

- Jean Cocteau, Venise, 1948 (GA016343) ; Orson Welles, Venise, 1948 (GA017328).

Jean Cocteau se rase, d'un geste élégant qui paraît souligner les lignes de son visage, sa structure fine et osseuse, et son profil impérial qui se détache, idéalement, sur le fond noir du cadre d'une porte entrebâillée. Narcisse moderne (seul un bord biseauté du miroir dérange légèrement les lignes de son visage réfléchi), il est plongé dans la contemplation de son reflet, tout à la sculpture de soi : le génie commence par s'inventer lui-même, et redoubler de soins pour son image. Orson Welles, saisi dans la même action, joue avec moins de complaisance le rôle qui lui est proposé : pose peu étudiée, moue de batracien, il semble prendre un malin plaisir à réciter avec le plus de réalisme possible la scène qui lui a été suggérée : lampe éteinte, il se rase, en rabattant l'effet de réel sur la réalité de l'action en train de s'accomplir, pervertissant le vraisemblable en lui opposant le vrai. Le photographe, tout à l'observation de cette scène médusante, en oublie de se décaler de quelques pas et de faire entrer le miroir dans le champ.

- Ernest Hemingway, île de Torcello, Venise, 1948 (GA016684) ; Fiorindo Silotto, garde-chasse du domaine Franchetti, Caorle, 1991 (GA014063), extrait de la série photographique « Le persone e i luoghi di Ernest Hemingway a Venezia », 1991.

D'autres personnages font figure de légendes vivantes. Ernest Hemingway en est le plus marquant des exemples : tenu pour mort après une expédition en Afrique, il réapparaît à Venise, blessé, mais bien vivant. Aux abords de l'île de Torcello, il se livre à la chasse à la sauvagine, ou feint de le faire, dans une pose absorbée où perce un héroïsme désabusé ; mais c'est une chasse africaine, ou celle d'un de ses romans, et qui a débuté avec la nuit des temps, qui est ici continuée : il est de toute façon question – écriture ou mise en scène photographique – de poursuivre la fiction. Graziano Arici, découvrant cette série d'images, décide de la compléter par leur (troublante) reconduction, en parcourant les « lieux d'Ernest Hemingway » en compagnie, notamment, d'un garde-chasse ; le photographe se lance sur les traces de l'écrivain dans ses diverses expéditions vénitiennes, du *Harry's Bar* à l'hôtel Cipriani à Torcello, en passant par les paysages lagunaires.

- Annie Girardot et Renato Salvatori, Venise, 1962 (GA020865 et GA020870).

Des services de photoreportage suivent à loisir dans leurs pérégrinations urbaines (elles-mêmes, peut-on supposer, ne faisant que suivre les étapes obligées d'un genre qui lie le pittoresque au romantique d'une promenade dans Venise) des acteurs ou des actrices, de préférence en couple ; Annie Girardot et Renato Salvatori, au fil des photographies de leur journée vénitienne, paraissent devenir les acteurs tragiques d'un roman-photo : à la vie comme à la scène, « on dirait que l'action flotte dans la situation, plus qu'elle ne l'achève ou la resserre[222] ». Évasifs, enlacés mais le plus souvent pourtant distants, manifestant de tendres

[222] Gilles Deleuze à propos de *Rocco et ses frères* dans *L'Image-temps* [1985], Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 2009, p. 11.

égards l'un envers l'autre, mais comme égarés, ils parcourent en fantômes les cases toutes prêtes d'une romance ; à part la conviction des protagonistes – mais peut-être jouent-ils le jeu d'un amour passionné et tourmenté ? – rien ne manque : l'adieu sur le quai de la gare (ou sont-ce des retrouvailles, les dernières ?), l'attente du bateau à un arrêt sur le Grand Canal, l'arrêt dans le coin d'un *viale*, dans le renfoncement d'une arcade, une caresse furtive... Les acteurs, peut-être mal à l'aise, ou indifférents, rejouent pour la galerie ce qu'ils sont « à la ville » (mais qu'ils ont commencé à être d'abord à l'écran, dans le film *Rocco et ses frères,* de Luchino Visconti, un an auparavant, en 1961) ; le couple d'amoureux se dissimule derrière un absorbement mélancolique – ennui, solution de facilité, idée du photographe qui cherche à donner à la scène un peu de profondeur ?... Peut-être pas : on réussit à saisir la familiarité qui peut lier le reporter à ses modèles, lorsque ceux-ci, précisément, ne se donnent pas devant lui la peine de jouer véritablement une scène, et s'exposent sans rien cacher de leurs états d'âme.

- Annie Girardot et Renato Salvatori, Venise, 1962 (GA020866 et GA020868).

Parfois le réel le plus prosaïque vient faire irruption dans le cadre et perturbe la tentative de mise en scène : des passants, en traversant le champ, se retournent pour comprendre ce que le photographe vise ; une tête tournée, un regard insistant dévisagent la femme ; les acteurs, gênés, se ravisent, redoublent d'absorbement, s'il est possible : cette photographie reste dans les archives, pour l'anecdote ; quant à l'autre – est-elle réalisée avant ou après la première, celle que l'on n'aura même pas essayé de sauver en la recadrant –, celle dont le négatif sera retaillé, représente les amoureux en amoureux, donnant du leur et jouant finalement leurs rôles : la fin est sauve.

Un matériel iconographique sélectionné par Graziano Arici – selon les thèmes, les personnages représentés, l'intérêt des scènes et la qualité des images – de façon ponctuellement plus abondante permet d'approcher de plus près la fabrique des images. En effet, le tri réalisé par le photographe « second », puisant dans les archives d'une agence, rebrasse les photographies et défait les sélections premières, en donnant à voir côte à côte les images sélectionnées (d'après des négatifs qui auront fait l'objet d'un tirage-contact, mis en évidence, agrafé sur l'enveloppe contenant la série d'images d'un même thème ou d'un même reportage – même s'il est quasiment impossible en pratique de savoir quelles images exactement auront fait l'objet, parmi l'ensemble, d'une publication dans la presse) et celles qui ont été écartées. D'autres critères viennent se surimposer aux premiers, et les détourner partiellement[223] ; dans la sélection nouvelle, les images élues reflètent autant la manière du *scattino* (photographe dépêché sur tel ou tel sujet) dans sa direction de la séance de poses, que les goûts de Graziano Arici. André Gunthert souligne l'importance du choix, de l'*editing* des images : ce qui est donné à voir dans les médias est, nécessairement, le fruit d'une sélection, qui, elle, ne se donne pas à voir en tant que telle ; tout choix (ou toute apparition) d'image est donc le résultat d'un double filtre ; en corrigeant au passage une analyse développée par Nathalie Heinich, il relève qu'il n'est pas surprenant que la sociologue, dans ses réflexions,

> [...] confonde la dimension photographique avec la dimension médiatique, [car] tout est fait pour que celle-ci passe inaperçue. Le résultat d'une sélection iconographique – la publication d'une photographie –, efface toutes celles qui n'ont pas été retenues, dont l'existence n'est connue que des professionnels. Anonyme, l'opération de sélection disparaît comme choix individuel et acquiert l'évidence de la chose publiée[224].

Retourner en amont de la publication autorise à regarder un matériel plus complet ; dans certains cas de figures, quand les clichés se suivent, chacun paraît éclairer l'autre ; quand de courtes séquences d'images sont choisies par Graziano Arici, l'enchaînement des photographies permet de remonter une partie du déroulement d'une séance, et de réussir à deviner, ou presque, l'interaction du photographe avec ses modèles.

---

[223] Italo Zannier remarque que la préservation des fonds photographiques en péril a cela de commun avec l'archéologie préventive que les découvertes qui sont faites dans les deux cas donnent lieu à un bouleversement des critères – actuels et passés – qui jusque-là conditionnaient la réception et l'appréciation des objets ; il faudrait souligner que cette attitude, propice à des réévaluations subites, en fonction des trouvailles réalisées, n'est pas dépourvue d'un certain fétichisme de la relique (même si une découverte peut, évidemment, provoquer un salutaire changement de perspective sur une époque, une production données, et relancer les interprétations qui en avaient été faites) : ainsi, l'historien de la photographie écrit : « Et le "pire", où est-il ? Il fait partie, comme le "meilleur", de l'archéologie, où même le pire devient le meilleur, parce que tout ce qui est vieux et antique semble précieux, et l'est, souvent. » Voir Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La Fotografia in archivio, op. cit.,* p. 47 : « E il "peggio", dov'è ? Fa parte, come il "meglio" dell'archeologia, dove anche il peggio diventa il meglio, perchè tutto ciò che è vecchio e antico sembra prezioso, e spesso lo è. »)

[224] André Gunthert, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », art. cité.

- Annie Girardot et Renato Salvatori, Venise, 1962 (GA017221, GA017220 et GA017219).

Annie Girardot et Renato Salvatori se prêtent à une séance de pose à l'abri d'un porche avec colonnade qui donne sur le jardin d'un hôtel particulier. En trois phases – détente, pose rigide et convenue, puis attitude plus relâchée, où chacun semble avoir trouvé sa place et sa posture – , un service est reconstitué, l'image – la « bonne », celle qui emporte l'adhésion, celle qui sera successivement choisie (du moins peut-on l'imaginer) par un rédacteur en chef, des journaux, puis, quelques décennies plus tard, par un photographe, apparaît. Une des vues montre une phase de préparation (ou d'une récréation entre deux prises ? le photographe appuie tout de même), rieuse, où les modèles, dissipés, se mettent tant bien que mal en condition. La pose, ensuite, où le couple est enlacé : mauvaise pioche, les personnages sont plantés là, trop sérieux, dans un rythme ternaire inutile, en écho disgracieux avec les deux épaisses colonnes qui les encadrent et les font ressembler à une colonne brisée. Enfin le couple se disjoint, et l'encadrement architectonique posé (qui présente plus de difficultés dans cette mise en scène que de réponses, tant sa présence s'impose, en défiant toute utilisation et toute concurrence), comme serti dans le cadre de l'image, centré, sert finalement d'appui aux deux protagonistes, corps souples et inclinés : deux obliques qui viennent, comme des pièces de contreventement, étayer mais aussi servir à déconstruire, pour le coup, la rigidité d'une structure. Coup d'éclat supplémentaire, qui vient agrémenter la pose, la sublimer : le nuage de fumée qui s'échappe de la bouche de Renato Salvatori confère une légèreté, presque une allégresse à la scène, et devient l'écho aérien d'une flaque d'eau, aux pieds d'Annie Girardot. Parfois, comme le relève Roland Barthes, « la photographie permet au photographe d'esquiver la préparation qu'il fait subir à la scène qu'il va capter[225] », la séance de pose est récompensée, ou dépassée par un événement imprévu (un *inframince* : qualité duchampienne caractérisant certains phénomènes quasiment imperceptibles) qui donne lieu à une petite épiphanie, apparue au sein d'un protocole.

[225] Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications,* n° 1, 1961, p. 131.

- Le duc de Windsor, Venise, années 1960 (GA017359) ; Peggy Guggenheim, Venise, 1948 et années 1960 (GA016581 et GA016618).

Le cocasse et les situations burlesques abondent, dans les choix réalisés par le photographe second, qui récupère et fait siennes des mises en scène qu'il a, par ailleurs, déjà inventées pour d'autres. Les prises de vues, jouant alors, par exemple, du décalage entre le prestige d'un personnage et la situation dans laquelle il est représenté (le duc de Windsor se lavant les pieds dans un seau d'eau), exploitent le filon d'un cliché inattendu, vaguement humoristique. Roland Barthes note qu'il se trouve, parmi les nombreuses recettes photojournalistiques, un « cinquième type de surprise : la trouvaille ». Il commente ainsi : « la scène peut être arrangée par le photographe ; mais dans le monde des *media* illustrés, c'est une scène « naturelle » que le reporter a eu le génie, c'est-à-dire la chance, de surprendre : un émir en costume fait du ski. » Le sémiologue rajoute que « toutes ces surprises appartiennent à un principe de défi [...] : le photographe, tel un acrobate, doit défier les lois du probable, ou même du possible [...] ». Mais c'est aussitôt pour retomber dans l'anecdote, celle qui saura, au moment de la publication, éveiller l'attention par son caractère amusant. La composition de l'image se plie le plus souvent à une restitution sans grande inventivité de la blague inventée pour animer la pose ; la photographie se fait alors restranscription d'un scénario drolatique créé pour (et non par) la prise de vue.

Seul le portrait de Peggy Guggenheim (buste de trois quarts, tête tournée face à l'objectif), réalisé à la chambre (le négatif est un 4 × 5 inches) paraît se détacher du lot des images prises à l'emporte-pièce ; le portrait, avec une très faible profondeur de champ, le point réalisé sur les verres-miroirs des lunettes qui ne laissent quasiment rien transparaître du regard (le plan-film est parallèle aux verres des lunettes : l'opaque frontalité, ce parallélisme donnent l'étrange impression d'un miroir dans lequel l'observateur pourrait se voir), met en évidence la muse inquiétante qu'est la mécène, lèvres serrées, couronne de cheveux noirs, douce folie auto-

ironique signalée par le choix de porter cette monture dessinée par Max Ernst. L'extravagance pince-sans-rire de la collectionneuse s'étale dans l'image suivante, dans une image certes réjouissante, où l'esprit d'auto-dérision de Peggy Guggenheim est mis en avant par le modèle elle-même, mais peut-être pas assez bien retranscrit à l'image – sauf à comprendre que le reporter a voulu donner à voir le côté risible d'une fantaisie saisie à un point d'apparente démence.

- Renato Rascel, Venise, années 1950 (GA017179) ; Curzio Malaparte, Fonte dei Marmi, 1954 (GA016999) ; Winston Churchill, Venise, 1951 (GA016330).

Le comédien Renato Rascel joue avec le voyeurisme – le sien, mais aussi celui du spectateur – en feignant de se cacher sous un tabouret pour mieux contempler une imposante déesse de chair : l'éternel couple du clown et de la statue inatteignable est recomposé en une réjouissante dialectique visuelle ; Curzio Malaparte, le temps d'une pose programmée, regarde dans le viseur de son Rolleiflex en utilisant son basset, impassible, à la façon d'un petit meuble d'appoint pour poser son appareil ; Winston Churchill apparaît en protagoniste bonhomme d'un travail de plein air, en peintre saisi sur le motif. La foule à l'image, étonnée d'une telle scène, le regarde à l'œuvre.

- Salvador Dalí, Venise, 1961 (GA016415) ; Giovanni Comisso, Trévise, 1962 (GA021262).

Salvador Dalí, en visite à Venise, traverse le Grand Canal, et, en poseur professionnel, imite la silhouette d'une gondole en rectifiant, dandy, les boucles de ses moustaches : le photographe, « embarqué » lui aussi, n'a plus qu'à capter ce geste cocasse qui fait image. L'écrivain Giovanni Comisso, rieur, en complicité avec le photographe, se tresse une couronne de lauriers et prend la pose, à plusieurs reprises ; à quelques gros plans faits en intérieur succède cette vue, qui le présente de trois quarts, pose fanfaronne, contre le mur d'un jardin, fier d'une plaisanterie à la réussite accusée par le nouveau cadre qui lui est donné : il paraît, figurant parmi les végétaux clairsemés de la plate-bande, avoir volé sa couronne végétale à la postérité et aux maigres arbustes environnants.

- Abbe Lane, Lido, Venise, 1956 (GA021639) ; Gianna Maria Canale, Lido, Venise, 1955 (GA021794) ; Jeanne Moreau, Lido, Venise, 1961 (GA019449) ; Maria Callas, Lido, Venise, années 50 (GA016180) ; Giulietta Masina, Lido, Venise, 1955 (GA021926).

Étape obligée dans les années 1950 et 1960, la plage du Lido ; la Biennale du cinéma est proche, l'hôtel Excelsior s'y trouve, les célébrités du monde entier s'y rendent, et, par conséquent, les photographes. En nombre fourni, les aspirantes à la gloire, devenu peuple éphémère de naïades, s'y donnent en spectacle, s'offrent aux regards ; les starlettes se donnent également à contempler, redoublant parfois d'inventivité dans la recherche de poses avantageuses (Abbe Lane en sirène, Gianna Maria Canale, étendue sur l'ourlet des vagues), et

la majorité des actrices et des personnalités en vue (Jeanne Moreau, Maria Callas, Giulietta Masina) ne rechignent pas à figurer au bord de la mer, en maillot de bain. Ces Vénus anadyomènes nées dans le siècle rejouent avec une innocence langoureuse les épousailles mystiques de Venise avec la mer ; sur fond de lagune, l'été, même si la ligne d'horizon vacille, le décor d'une marche vers la reconnaissance est posé, prêt à servir à la fabrication d'icônes. La scène de vision, où les portraits, même improvisés, sont tacitement négociés, où la complicité entre les photographes aux aguets et leurs complaisants modèles est de mise, le terrain de chasse privilégié de la *cronaca rosa* est le laboratoire du *paparazzo* tel qu'il sera défini dans les années 1960.

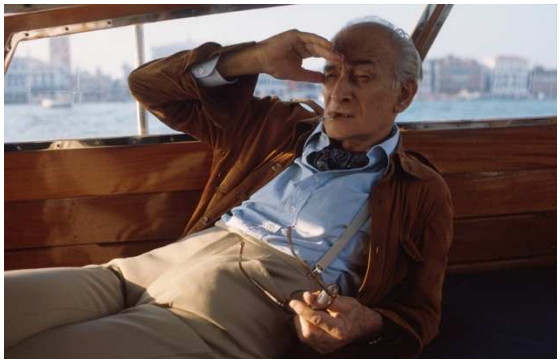
Le *motoscafo,* bateau-taxi défilant à toute allure sur le Grand Canal, est une autre scène, mobile, à laquelle n'ont pas accès toutes les aspirantes à l'image. Jeu coûteux, prestigieux, il est réservé aux personnalités les plus en vue ; cette configuration présente pour les photographes comme pour les modèles un certain nombre d'avantages.

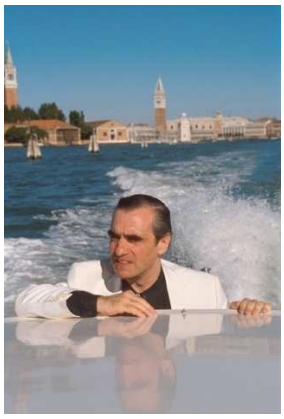
- Sophia Loren, Venise, 1955 (GA016939) ; Shirley MacLaine, Venise, 1954 (GA016962) ; Antonella Lualdi et Franco Interlenghi, Venise, 1953 (GA037753) ; Claudia Cardinale, Venise, 1967 (GA018047 et GA018052) ; Grazia Maria Spina, Venise, 1963 (GA017247).

- Orson Welles, Venise, 1962 (GA017349) ; Graham Greene, Venise, 1953 (GA016575) ; Jean Marais, Jean Cocteau et Renzo Rossellini, Venise, 1948 (016344).

C'est un plateau ambulant qui est à la fois dans la ville et hors d'elle, réservé et ouvert ; studio de pose itinérant et privé, il favorise des situations que l'on retrouve peu dans d'autres contextes de prise de vue. La proximité générale engendrée par l'étroitesse des lieux autorise le photographe à réaliser des vues rapprochées de son modèle (Sophia Loren), à guetter, à l'occasion, des moments d'ennui, des temps faibles – comme si l'habitacle formait une loge protectrice où les expressions pouvaient soudainement se relâcher (Claudia Cardinale) –, à s'exercer à des cadrages hardis (Antonella Lualdi et Franco Interlenghi, vus depuis l'intérieur de la cabine), ou à prendre du champ, et à le filer depuis un autre point de vue (Shirley McLaine, tout à la joie de sa promenade aquatique) ; les modèles, parfois grisés par la situation, mis au défi par les contraintes du lieu, Photomaton à ciel ouvert, et pris par la nécessité de savoir renouveler leurs attitudes durant la durée de la traversée, baissent la garde, retrouvant une forme de spontanéité espiègle, inventent des poses acrobatiques, des extravagances plus ou moins calculées, et reconvertissent le toit du bateau en *palcoscenico,* en petit podium (Claudia

Cardinale, Grazia Maria Spina), point en hauteur depuis lequel il s'agit moins d'admirer un panorama défilant que de se faire voir le parcourant. Tout en traversant la ville, et en renouvelant le fond de scène, le *motoscafo* donne lieu à des séries de clichés, et se transforme en métaphore de la machine de vision ; studio de pose ambulant et privé, ou chambre claire posée sur l'eau (même si le jeu des reflets, ceux de la ville sur l'eau comme ceux des visages sur la surface lisse de la coque du bateau, semble, dans tous les sens du terme, passer au second plan), c'est un dispositif où le regard circule, où l'image se conçoit. Le rôle du bateau est aussi comparable à celui d'un théâtre flottant : debout (Orson Welles), derrière une fenêtre (Graham Greene) ou assis, abrités par un dais (Jean Cocteau, Jean Marais et Renzo Rossellini), les personnages sont dans une représentation qui est saisie en son cours.





- Balthus, Venise, 1984 (GA001712); Leonard Bernstein et Ruggero Raimondi, Venise, 1989 (GA001461); Franco Nero et Vanessa Redgrave, Venise, 1988 (GA008181) ; Martin Scorsese, Venise, 1992 (GAOO6934) ; Merce Cunningham, Venise, 1991 (GA000270).

Graziano Arici à son tour a investi ce studio de plein air en accompagnant nombre d'artistes dans leurs excursions nautiques – promenades qui sont, avant tout, pour chacun des protagonistes, prétexte à réaliser des photographies. Plus qu'un passage obligé, plus, même, qu'un topos, la réalisation de ces vues de personnages à bord d'une embarcation équivaut à un baptême, en permettant de replonger dans l'eau de jouvence du mythe – tout se passe alors comme si, d'un simple cliché, s'opérait dans cette poursuite d'une moderne *veduta* « une immense promotion de l'immédiat à l'historique et du vécu au légendaire[226] » ; le photographe arrive, au terme d'une longue promenade et d'une négociation animée, à prendre de Balthus, pourtant avare d'images, trois clichés réussis. Le plaisir de la fréquentation des modèles se prolonge ainsi, pour Graziano Arici, par une excursion qui engage, bien plus qu'une simple séance de pose en studio ou en extérieur, chacun des protagonistes à se révéler : il faut tenir ensemble, converser, échanger durant la traversée. Les photographies, parfois banales, se changent en témoignages d'un accès autorisé, et en constat d'une interaction réussie. Il faudrait noter, cependant, une rupture qui se produit au tournant des années 1990-2000 : le *motoscafo* devient boîte noire, mode de déplacement secret pour des acteurs qui ne sont bientôt plus visibles qu'à l'aide de téléobjectifs, qui captent leurs rares apparitions hors du véhicule à la montée ou à la descente. De même que la relation entre photographes et modèles change, et comme le cliché finit par s'épuiser, un autre mode de prise photographique prend sa place, s'apparentant à une course-poursuite, une pêche aux images, prises sur un mode furtif.

Les acteurs et artistes sont saisis par les photographes d'agence dans leurs déambulations à travers la ville ; une figure connue se détache sur un *fondale* immédiatement reconnaissable, comme si chacun des deux éléments contribuait à faire valoir l'intérêt intrinsèque de l'autre. Graziano Arici, dans plusieurs entretiens accordés à des journaux[227], déplore la perte de cette tradition qui faisait de la ville un décor naturel, un fond de scène tout trouvé pour les portraits. Il s'exprime ainsi, à propos d'une exposition au Centre Candiani à Mestre en 2006 qui proposait aux spectateurs la découverte d'une partie de sa « collection d'images » :

> Si vous observez les photos que je donne à voir au Centre Culturel Candiani, vous vous apercevrez qu'elles ont toutes pour fond Venise ou le Lido. De nos jours, au contraire, on fait des photos décontextualisées, qui pourraient avoir été prises dans n'importe quel lieu. D'après moi, le festival de Rome l'emportera sur celui de Venise, aussi pour cette raison. Vous verrez qu'à Rome, ils emmèneront les acteurs se faire photographier avec le Colisée pour fond de scène, et ici, au

[226] Jacques Le Goff et Pierre Nora dir., *Faire de l'histoire. 1. Nouveaux problèmes*, « Le retour de l'événement » [1974], Paris, Gallimard, 1992, p. 292.

[227] Massimiliano Cortivo, « La Mostra del cinema. "Troppe foto anonime. I divi ritornino in spiaggia". Arici : "Il festival ha perso la sua immagine" », *Corriere del Veneto,* 22 août 2006, p. XXII ; (sans indication d'auteur) « "Non si fanno più foto così. Colpa della Biennale." Graziano Arici polemizza con la Mostra del cinema di Venezia : "Se Roma vince è colpa nostra. " », *Il Gazzettino,* 29 août 2006, p. 6.

contraire, à la Biennale du cinéma, il n'est jamais venu à l'idée à personne d'organiser des tours pour amener les acteurs sur le Grand Canal, comme cela se pratiquait jadis[228].

Tout en s'adressant directement aux dirigeants de la Biennale et à l'organisation de son protocole photographique, versé dans un style international, qui abstrait les personnages de tout contexte, Graziano Arici entend revenir à une tradition « véhiculée » par les modèles qu'il a trouvés, dans laquelle la ville de Venise jouait sa part.

- Carroll Baker, Venise (pont du Rialto, pont de l'Académie, place Saint-Marc, rive des Esclavons et île San Giorgio), 1966 (GA018076, GA018078, GA018079, GA018075, GA018074, GA018070).

Une série de vues de Carroll Baker la montre réalisant un Petit Tour de la ville, qui semble être devenue pour elle, comme pour le photographe l'accompagnant, un terrain de jeu(x). Les poses de l'actrice, alors au faîte de sa renommée, varient, et les fonds changent tout autant, à la manière des cartes postales qui reprennent, inlassablement, les mêmes points de vue stéréotypiques : l'île de San Giorgio Maggiore vue depuis la place Saint-Marc, le Palais des Doges, un embarcadère sur le Grand Canal, le pont du Rialto, le pont de l'Académie, la place Saint-Marc et ses pigeons...

[228] « "Non si fanno più foto così. Colpa della Biennale." Graziano Arici polemizza con la Mostra del cinema di Venezia : "Se Roma vince è colpa nostra. " », art. cité : « Se guardate alle foto che metto in mostra qui al Candiani, vedete come abbiano tutte Venezia o il Lido come sfondo. Oggi invece si fanno foto decontestualizzate, che potrebbero essere state scattate in qualsiasi posto. Secondo me la mostra di Roma vincerà su Venezia anche per questo. Vedrai che a Roma porteranno i divi a farsi fotografare con lo sfondo del Colosseo e qui invece alla Biennale non è mai venuto in mente di organizzare un passaggio per divi per il Canale grande, come facevano una volta. »

Deux répertoires paraissent se superposer : celui des attitudes (bras levés, pieds nus, expressions joyeuses...) et le répertoire des vues de la ville : un album de cartes postales animées.

- Charlie Chaplin avec sa femme Oona O'Neill, Venise, place Saint-Marc, 1959 (GA016288) ; Orson Welles avec sa femme et son enfant, Venise, 1956 (GA017334).

Le genre du photoreportage à destination du grand public privilégie également un arpentage de la ville en famille, dans une vision d'un tourisme consciencieux, et presque studieux ; cette formule d'une découverte de la ville feint de renverser doucement, pour l'occasion, une certaine hiérarchie des genres, en faisant des acteurs et des célébrités qui se prêtent à une promenade supervisée les premiers des touristes : Charlie Chaplin et sa femme, Oona O'Neill, traversent, d'un air pénétré, la place Saint Marc, tandis qu'Orson Welles est représenté accompagnant femme et enfant dans les rues de la ville, semblant s'acquitter ainsi, du même coup, d'une corvée familiale et de l'obligation d'une opération de bienséance médiatique.

- Marina Cicogna s'apprêtant pour la fête donnée par les Besteguy au Palazzo Labia, Venise, années 1950 (GA016332) ; Arthur Rubinstein avec sa femme à une fête donnée par Elsa Maxwell, Venise, 1957 (GA017212).

D’autres vues encore témoignent de la vie mondaine de la ville, des années 1950 au début des années 1970 : bal, fêtes, parties, réunions... Les soirées données par la journaliste et chroniqueuse mondaine américaine Elsa Maxwell sont parmi les plus courues, et donnent l’occasion aux photographes dépêchés sur place de prendre des clichés de rassemblements parfois improbables. La productrice de cinéma Marina Cicogna, représentée en pied alors qu’elle s’apprête à se rendre à un bal, miroir à la main, entourée de petites mains dociles, domestiques et interchangeables, se livre à un exercice d’autopromotion à peine déguisé. La représentation en majesté n’est plus de mise, par contre, dans les vues qui sont effectuées par les *scattini* lors des fêtes qui animent les soirées et les nuits d’été ; les sujets des photographies ont, dans tous les sens du terme, un peu moins le contrôle de leur image.

- Greta Garbo, Venise, 1955 (GA016535 et GA022343).

Certaines prises de vue donnent à voir des célébrités dans des situations, des positions pour le moins inattendues : la presse à scandales, le cas échéant, est prête à s’en nourrir. Un type, non pas nouveau, mais émergent, de pratique photographique se développe avec une vivacité accrue à la même période[229] : aux portraits négociés succèdent parfois les images volées (ou les négociations d’images faussement volées... de nouvelles dialectiques et des accords renouvelés se mettent en place entre les photographes et leurs « objets ») ; Allan Sekula relève que le paparazzo permet de « rendre visible ce qui dans la plupart des productions photographiques

[229] Voir à ce sujet les analyses d’Arturo Schwarz et Italo Zannier ; ce dernier note que : « Les "paparazzi" des années 1950 ont consciemment ouvert la voie à une photographie alternative, peut-être vulgaire, s’opposant à la virtuosité optique très calibrée promue par le photojournalisme classique. » Italo Zannier, cité par Angelo Schwarz dans *La fotografia tra communicazione e mistificazione*, Ivrea, Priuli & Verlucca Editori, 1980, p. 50 : « I "paparazzi" degli anni ’50 hanno coscientemente suggerito una fotografia alternativa, magari volgare, che si è contrapposta al calibrato virtuosismo ottico che il fotogiornalismo aulico andava proponendo. »

est dissimulé, c'est-à-dire la transaction sans laquelle l'image n'existerait pas[230] ». Cette transaction – ou, plus précisément, son absence – est visible dans certains clichés rares sélectionnés par Graziano Arici : cas spéciaux, corrélés à des stars devenues définitivement rétives à toute prise de vue photographique, telle Greta Garbo, accompagnée d'un garde du corps, et trouvant presque à chaque fois une parade – main tendue, chapeau, objet... pour masquer son visage et ruiner toute tentative de *scoop* photographique ; le refus de se présenter face à l'objectif ne fait qu'alimenter, cependant, les recherches et les essais – qui ne sont pas tous infructueux – des photographes, qui paraissent avoir à cœur de démasquer l'actrice ; faute d'y parvenir toujours, ils en sont parfois réduits à documenter la présence d'esprit et l'inventivité qui la font improviser de nouveaux écrans derrière lesquels trouver à s'épargner à temps.

○ *Lo Specchio,* 26 août 2006, couverture et pages 102-103.

○ *AGR,* hiver 2009, pages 92-93 ; *Vanity Fair,* 8 septembre 2010, couverture.

[230] Allan Sekula cité par Vanessa R. Schwartz, « Grand angle sur la plage », *Études photographiques,* n° 26, novembre 2010. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3119> (consulté le 15 décembre 2016).

КУЛЬТУРА | ВЫСТАВКА

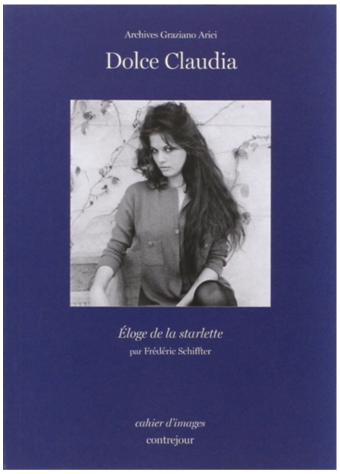
В СВЕТЕ ВЕНЕЦИИ

В «МАНЕЖЕ» ВЫСТАВКА «ВЕНЕЦИЯ. МИРОВАЯ КУЛЬТУРА В ЛИЦАХ» СОБРАЛА ФОТОПАНОРАМУ СВЕТСКОЙ ЖИЗНИ ВЕНЕЦИИ В 1950–1960-Е ГОДЫ. ЧЕМ ВЕНЕЦИАНСКАЯ ДОЛЬЧЕ ВИТА ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ СОВРЕМЕННОГО ГЛАМУРА, ВЫЯСНЯЛ «ОГОНЕК»

Анна Сабина

○ « Une passion italienne », *M le Monde,* 1er août 2015, couverture ; « Couleur Venise », *Ogonek,* 7 mars 2016, page 26.

○ Volant d'invitation à l'exposition « Ritorno alla Dolce Vita » à la Galleria Polin, Trévise, 2009 ; « Bellissima » : capture d'écran (détail) du PDF de présentation en ligne de l'exposition « Bellissima » au Centre Candiani à Mestre, 29 août 2006-15 octobre 2006 ; « Bellissima », affiche de l'exposition, Chapelle des Pénitents Bleus, La Ciotat, 25 juillet-1er septembre 2013 ; « L'Âge d'or du cinéma », affiche de l'exposition, Chapelle des Pénitents Bleus, La Ciotat, 20 juin-24 août 2014.



○ Graziano Arici, *Dolce Claudia,* Éditions Contrejour, Paris, 2014 ; « Mon manège à moi », maison-galerie L'Atelier du Midi (Patrick et Laurence Ruet), juillet-septembre 2015 ; affiche de l'exposition « Graziano Arici présente...», Pobeda Gallery, Novossibirsk, février-mars 2018.

○ Captures d'écran (téléphone portable) du mur Facebook de Graziano Arici, août 2017.

La nouvelle galerie de portraits, devenue propriété du photographe, semble parfois être, au détriment du reste de ses travaux et de ses séries, le fer de lance de son archive, garantie ambivalente de sa visibilité (une mince partie des clichés occultant des centaines de milliers de photographies et de noyaux non pas reconstitués mais « natifs »), et instrument jusqu'à présent majeur de son exportation. Les multiples expositions ou articles qui ont à leur tour puisé dans cette série rassemblée par le photographe ne font peut-être qu'entretenir une forme de nostalgie iconophile associée au doux regret d'une époque passée (« Retour à la Dolce Vita », titre une exposition présentant une sélection de ces clichés ; il est par ailleurs intéressant de constater combien, d'une publication à l'autre, les choix effectués sur un ensemble de quinze mille clichés sont invariablement les mêmes, cristallisés autour de quelques personnages ou de quelques poses séduisantes : nouvelle opération de réduction, retour à une uniformisation[231] iconographique dont ces clichés témoignaient justement déjà, en en étant le produit... par cette coïncidence, l'approche iconologique et idéologique d'une époque reste hors jeu), regret que seul le photographe, en sachant faire valoir le travail qu'il a mené pour collecter les éléments de cette nouvelle réunion d'images, en choisissant les constituants pour dresser d'une époque un portrait nuancé, réussirait à pouvoir démentir ou contredire, ou, du moins, à éclairer : prolonger ces résurgences, et les réinsérer dans l'ensemble nouveau par lequel pouvoir les comprendre autrement que comme des images miraculeusement rescapées – leur « réapparition » et l'engouement médiatique dont elles font l'objet pose, justement, question.

[231] Voir à ce sujet Gianluigi Colin, « La tirannia della visione. Fotografia, informazione, ambiguità », art. cité, notamment les pages p. 697-700.

Ce cas d'école de la réémergence et d'une réévaluation et de la re-transmission d'images de presse est évoqué par Allan Sekula :

> En des termes empruntés aux linguistes, l'archive constitue le paradigme ou système iconique à partir duquel les « déclarations » photographiques sont construites. Les potentialités archivistiques changent avec le temps ; les clefs de lecture diffèrent selon les disciplines, discours, « spécialités ». Par exemple, les images d'un catalogue d'agence-photo peuvent illustrer l'histoire seulement si elles n'ont plus depuis longtemps d'utilité pour l'actualité médiatique. De la même manière, l'histoire de l'art d'aujourd'hui, quand elle s'attelle à la photographie, fouille sans discernement dans toutes sortes de fonds à la recherche de chefs-d'œuvre à célébrer et à vendre[232].

Par un ironique retour des modes, les images d'un fonds d'agence photographique, réalisées pour la presse, se retrouvent exhumées et publiées à nouveau – et peut-être, pour certaines d'entre elles, pour la première fois – dans des magazines et des quotidiens ; le plus souvent, elles n'illustrent rien d'autre qu'elles-mêmes, ou leur présence sert de support à des commentaires élégiaques. Pouvait-il, pourrait-il en être autrement ? La découverte réalisée par Graziano Arici, le soin qu'il a porté à la conservation de ces clichés ont la vertu, ou le mérite, de les réincorporer dans un circuit médiatique : c'est une double remédiation dont ces clichés sont l'objet.

Mais c'est aussi le caractère imperceptible de cette remédiation – la discrétion du geste, qui est tout entier dans l'effacement du changement qu'il produit pourtant – qui pourrait fonder la récupération opérée par Graziano Arici en geste d'appropriation artistique. En effet, l'action de répéter renouvelle : en tout état de cause, « la deuxième fois ne peut pas être comme la première, elle inscrit dans son passé médiation, manière et conscience[233] ». La nouvelle de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, « Hommage à César Paladion », encore une fois, permet également de penser la reprise littérale comme écart maximal ; le héros/héraut littéraire mis en scène par Borges et Casares reprend à son compte des œuvres écrites par d'autres, mais, ce faisant, creuse une distance infinie dans (et par) la reproduction qu'il réalise. À propos d'un livre intitulé *Les Parcs abandonnés,* repris par Paladion à un autre auteur, et signé de son nom, les narrateurs précisent que « rien n'est plus éloigné, à coup sûr, du livre homonyme de Herrera qui ne reproduisait aucune œuvre antérieure[234] ». Tout se passe comme si le geste d'appropriation créait, de force, une généalogie invisible, qui œuvre au renouvellement du sens. Recopier revient à s'éloigner de sa source, et, dans le même temps, à transformer l'œuvre

[232] Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », art. cité, p. 445. Voir la traduction par Florent Le Demazel en ligne sur le site <http://www.debordements.fr/Allan-Sekula-La-Photographie-entre-Travail-et-Capital-1> (consulté le 28 juin 2017).
[233] Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien,* Paris, Seuil, 1980, p. 151.
[234] Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, « Hommage à César Paladion », *op. cit.,* p. 18.

originale en reproduction orpheline et imparfaite[235]. Comme le notent Edoardo Lucatti et Matteo Treleani, le document d'archive est sans cesse « à réinventer et à justifier » à travers sa production :

> Avoir le contrôle d'un document signifie, aujourd'hui, s'occuper directement de ses remédiations, c'est-à-dire de ses publications, étroits goulots phénoménologiques à travers lesquels le document même peut se donner. Le document *n'est pas, s'il n'est pas* remédié, et c'est pour cela qu'il est contrôlé conjointement à sa remédiation, et, plus précisément, à travers elle[236].

La décontextualisation, la récupération, l'appropriation et le jeu de la re-présentation de ces portraits paraît poursuivre un cycle qui échappe partiellement à celui qui pourtant est désormais leur possesseur, et leur inventeur. Edoardo Lucatti et Matteo Treleani insistent sur ce point, en notant que c'est « la réactualisation, la reconstruction du sens et non pas seulement l'assurance de l'intégrité [du document] qui deviennent nécessaires au nouveau paradigme médiatique propre au document d'archive[237] ». Comment employer ces images ? L'on pourrait reprendre à ce sujet les propos d'Audrey Leblanc évoquant l'utilisation régulière de photographies de Mai 68 publiées dans la presse lors des annuelles évocations des événements :

> De manière paradoxale, la photographie de presse apparaît [dans ses remplois] comme une icône autonome, considérée en dehors de tout contexte de publication. Celle-ci est pourtant un outil de l'écologie médiatique, qui demande à être observée et pensée en fonction de son exploitation dans ce cadre. Loin de la mythologie de la neutralité documentaire, elle apparaît comme soumise à des usages narratifs immédiats, mais aussi à une gestion *a posteriori* qui privilégie sa réutilisation. La rétrospective n'est pas seulement un rite calendaire, mais une opportunité économique solidement ancrée dans l'univers des industries culturelles. Appliquée aux événements historiques, celle-ci tend à se confondre avec le principe de la commémoration dans laquelle la photographie hérite, un peu vite, du statut d'archive[238].

La réapparition de ces clichés tend à promouvoir, également, Graziano Arici comme l'archiviste des fonds perdus, le découvreur d'un passé photographique oublié ; son geste de reprise permet, de retrouver certains clichés oubliés, voire de réévaluer certaines images mises de côté, de redécouvrir un pan iconographique d'une époque passée – mais qui n'était par

---

[235] Voir à ce sujet Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015, p. 200, et l'article d'Agnès Minazzoli, « Image », dans l'*Encyclopædia Universalis*, qui compare l'imitation à l'*animatio*.

[236] Edoardo Lucatti et Matteo Treleani, « Fare presente. Per une semiotica dell'archivio », art. cité, p. 139 : « Avere il controllo di un documento significa, oggi, gestirne direttamente le rimediazioni, cioè le sue edizioni, sole strettoie fenomenologiche attraverso le quali il documento stesso può darsi. Il documento non è se non rimediato e viene perciò controllato congiunturalmente alla sua rimediazione e, più precisamente, attraverso di essa. »

[237] *Ibid.,* p. 138 : « Ed è la riattualizzazione, la ricostruzione del senso e non solo la garanzia della sua integrità che diventa necessaria nel nuovo paradigma mediatico proprio al documento d'archivio. »

[238] Audrey Leblanc, « Commémorer Mai 68. L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique », art. cité. Elle ajoute que « ces réutilisations d'images conduisent à des mécanismes de répétition qui ne sont pas sans conséquence sur le récit construit des événements représentés. » Voir également André Gunthert relevant que « chaque nouvelle occurrence éditoriale produit un nouveau dispositif », dans l'article « Marianne à cache-cache, ou les pièges de la mémoire collective », 2 novembre 2010. En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1210> (consulté le 2 février 2017).

ailleurs pas en déficit d'illustrations, ni d'étude(s) ; c'est précisément à cette époque que l'image de la célébrité s'est vu imposer par le cinéma, mais autoriser, fabriquer, façonner et diffuser et démultiplier par la photographie ; c'est aussi dans ce même temps qu'une pratique paparazzi de l'image se systématise, jusqu'à devenir un (sous-) genre autonome[239].

Le geste du photographe permet, en outre, de mettre en lumière le sort peu glorieux des archives photographiques oubliées, et l'impérative nécessité de leur sauvetage : le contraste est alors plus vif encore entre les portraits des figures mythiques d'un temps passé, et la déshérence actuelle des supports et des créations médiatiques qui ont contribué à leur rayonnement et à la fabrique visuelle d'une époque : tout se passe comme si, dans cette coïncidence oxymorique qui fait se rencontrer faces et fastes, splendeur, puis décadence, misère, disparition, désintérêt et oubli, l'archive, portée par ses personnages, se personnifiait à son tour. Instrument de communication, histoire d'une prosopopée réussie ? Les « visages de l'archive » retrouvés, promus par le photographe-inventeur, ont le mérite d'attirer l'attention sur le sort présent de l'archive elle-même : si les personnages représentés sont, pour la plupart, désormais disparus, l'archive paraît connaître, de manière étrange, le même entropique (ou anthropique !) destin : Graziano Arici, par le biais de cette reprise d'archive (et par ce qui peut apparaître comme une heureuse instrumentalisation), essaie d'engager une réflexion sur la perte de la mémoire, sa possible récupération, et la préservation de ses supports originels. Ce faisant, l'intégration d'un fonds fragmenté au sein d'une archive déjà constituée rend plus évident encore l'un des principes actifs de l'archive, lequel consiste, pour reprendre l'expression de Régis Durand, en la « réactivation du passé[240] », qui rejoint « une expérience à la fois subjective et collective, matérielle et projective ». Régis Durand ajoute qu'« un tel entrecroisement est sans doute une chimère [...] mais c'est ce que la photographie semble exiger de nous ». C'est précisément une forme chimérique – un assemblage, vivant – que Graziano Arici crée ; par la soudure réalisée entre deux ensembles d'abord distincts, qui avaient chacun leur unité et leur sens intrinsèques, il propose moins une réunion habile qu'une étude de cas qui donne matière à réflexion. L'intérêt majeur du geste de reprise, de récupération semble résider dans le fait que le tri, la sélection de Graziano Arici est réalisée non seulement suivant son propre point de vue de photographe, mais en observant le travail, dans chaque image, de l'expression d'un point de

[239] Thierry Gervais, Christian Delage et Vanessa R. Schwartz remarquent : « Alors qu'il existe une histoire continue de l'information et du reportage de guerre, depuis l'illustration manuelle jusqu'à la photographie, l'intrusion dans la vie privée et la fabrication d'un certain type de célébrités s'avèrent spécifiquement photographiques. Dans cette optique, la photographie de tabloïd peut être considérée comme l'une des contributions remarquables à la pratique du photojournalisme. » Voir Thierry Gervais, Christian Delage et Vanessa R. Schwartz, « Au-delà de la photographie, vers une redéfinition de la presse », art. cité.

[240] Régis Durand, « Éditorial », *Art press 2*, trimestriel, n° 34 : « La photographie, un art en transition », août/sept./oct. 2014, p. 11 pour cette citation et les suivantes.

vue. En effet : un autre personnage, souvent démultiplié, toujours différent, figure au sein de nombre des clichés, et ses apparitions furtives font de lui le sujet, voire le héros, à la fois discret et intempestif, de cette suite visuelle.

c. Apparitions du photographe : un portrait en éclipses

Dans un article du catalogue de l'exposition *Bellissima*[241], un hommage est rendu par Graziano Arici aux photographes inconnus qui ont travaillé, sans laisser d'autres preuves de leur passage que les clichés qu'ils ont réalisés, pour les agences de presse ou les journaux. La célébration prend d'abord le tour presque ironique d'une incitation à ménager une place au « photographe inconnu » ; le photographe (reconnu) Graziano Arici tente ce faisant d'encourager la rédaction à venir d'une histoire de la photographie en partant de la production[242], jugée mineure, qu'il a trouvée dans les archives d'agences de presse. Les photographies sélectionnées, sans auteurs assignés, pourraient être le point de départ, selon lui, d'une refonte globale de l'histoire visuelle[243]. Il raconte comment, en sélectionnant les négatifs (issus du fonds Cameraphoto) qui allaient rejoindre son archive, il a été surpris par la qualité des images qu'il découvrait. Il relate ainsi la révélation qui l'a saisi :

> Ces images [présentaient] une qualité qui n'était pas simplement « professionnelle », où la photographie serait faite dans le simple but de fournir un bon matériel à la presse – ce pour quoi le photographe travaillait et était payé par l'agence. Il s'échappait de ces images une valeur

[241] « Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia, fotografie dall'archivio Graziano Arici », Centro Candiani, Mestre-Venise, exposition du 29 août 2006 au 15 octobre 2006, sous le commissariat d'Italo Zannier, Irene Bignardi et Graziano Arici.

[242] Voir également à ce sujet Ando Gilardi, « Il ritratto nella fotografia delle origini in Italia » *in* Italo Zannier dir., *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenne, Longo Editore, 1991, p. 120.

[243] Allan Sekula, dans un texte écrit en 1984, intitulé « La photographie à contre-courant » (« Photography against the grain ») insiste sur la nécessité qu'il y aurait à faire une histoire sociale et matérialiste de la photographie (quitte à redécouper les champs existants, séparer les travaux des morts de ceux des vivants, par exemple), qui parviendrait à mettre en évidence les déterminations économiques et technologiques conditionnant n'importe quel type de production. Revenant sur les analyses de Walter Benjamin (c'est le philosophe allemand, reprenant le concept de matérialisme historique, qui inspire Allan Sekula, en voulant « prendre l'histoire à contre-courant »), Allan Sekula écrit : « [...] le raisonnement de Walter Benjamin trouve une pertinence particulière dans une culture postmoderne vouée à l'éclectisme historique et au hasard de la collecte des archives du passé. Walter Benjamin l'a admis, les moments culturels du passé sont les produits d'une division du travail entre "génie" et "labeur anonyme"». Voir Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, *op. cit.,* p. 58. Le recours à (ou le repli sur) l'archive ne doivent donc pas être tenus comme des fins en soi ; ce n'est que le début d'une recherche, qui lit et relit les documents proposés, et révise les rapports de force ou les vérités établies, exhume ce qui a été mis de côté et rendu invisible, réveille l'oublié et révèle l'impensé ; en passant par l'étude attentive de l'archive, l'on peut arriver à percevoir, selon l'expression de Walter Benjamin, que l'œuvre du passé n'est pas achevée, et qu'elle demande à être reprise, prolongée. Or, comme le relève Allan Sekula, la photographie est pour Walter Benjamin « l'un des leviers décisifs de la transformation des accès à l'histoire » (*Ibid.,* p. 50) : allant « en avant », l'archive photographique est le point stratégique d'une révision de la marche des temps.

> ajoutée, une qualité d'expression, une habileté visuelle et une intelligence des formes qui allaient bien au-delà de tout cela et qui les rendaient précieuses, pouvant soutenir la comparaison avec celles des photographes de « (re)nom ». Et de cela provient un autre motif de réflexion, que je ne formule qu'aujourd'hui, mais que j'ai eu à l'esprit tout au long de ces dernières années : combien sont-ils, et qui sont-ils, ces photographes inconnus qui, par leur travail quotidien, artisanal, mais de très grande qualité, ont formé cette grande fresque qu'est l'histoire de la photographie, et sur laquelle ne brillent que quelques étoiles connues ? C'est pour cela que je veux, avec vous, leur rendre ici un hommage collectif et écrire quelques-uns de leurs noms : Dino Jarach, Claudio Gallo, Duilio Stigher, Celio Scapin, Walter Stefani, Corrado Marella. Des photojournalistes connus qui contribuèrent à la formation de ces archives. Même si nous savons qu'on ne pourra que difficilement réussir à attribuer à chaque image un nom, ces images restent, en grande partie, fruits du travail d'un nombre bien plus grand de photographes inconnus[244].

L'article, monument au photographe inconnu, forme, symboliquement, une stèle de papier, en inscrivant, dans un texte accompagnant une sélection d'images sans signatures, quelques-uns des noms oubliés ; la reconnaissance de dette dont s'acquitte Graziano Arici se double d'un appel à un devoir de réparation (même tardif, même lacunaire), ou de révision de la manière d'écrire l'histoire de la photographie. Le texte prend l'allure d'un manifeste rétrospectif (mais néanmoins, aussi, prospectif...), en faisant la promotion d'une autre histoire de la photographie, encore non avenue, qui prendrait en compte les travaux d'un plus grand nombre de praticiens, et qui inclurait des sources et des champs mineurs[245]. Italo Zannier relève la contradiction d'une époque dont la représentation a été portée par des acteurs restés sans noms : « ces "anonymes" ont marqué de leur empreinte une époque de l'histoire de la photographie, essentiellement,

---

[244] Graziano Arici, « Sul senso dell'archivio, sul fotografo sconosciuto ed altro », in Italo Zannier et Irene Bignardi dir., *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia, fotografie dall'archivio Graziano Arici*, Venise, Marsilio editore, 2006, p. 106 : « Qualità che non era puramente "professionale", finalizzata cioè ad avere del buon materiale giornalistico per la stampa, scopo per cui il fotografo lavorava e veniva pagato dall'agenzia. Scatturiva infatti dalle immagini un valore aggiuntivo espressivo, una capacità culturale visiva che andava oltre e che le rendeva spesso preziose e comparabili a quelle di grandi fotografi "di nome". E da qui nasce l'altro motivo di riflessione che oggi solamente esprimo, ma che in questi anni mi è sempre stato vivo e presente : quanti e quali sono i fotografi sconosciuti che con il loro lavoro quotidiano, artigianale, ma di altissima qualità, hanno formato questo grande affresco che è la storia della fotografia sulla quale brillano poche stelle conosciute ? Per questo voglio, io assieme a voi, rendere qui almeno un omaggio collettivo al loro lavoro e scrivere alcuni dei loro nomi, Dino Jarach, Claudio Gallo, Duilio Stigher, Celio Scapin, Walter Stefani, Corrado Marella. Fotogiornalisti che contribuirono alla formazione di questi archivi. Anche se sappiamo che difficilmente si potrà conoscere a chi attribuire le singole immagini, in gran parte, frutto del lavoro di un numero molto più vasto di sconosciuti fotografi. »

[245] « Les photographes de presse n'ont pas de prise sur la définition de leur travail, et leurs commanditaires (rédaction de journal ou agence généraliste) n'en ont guère plus : il s'agit de "suivre" ce qui arrive, d'être au bon endroit au bon moment, en espérant de temps en temps le coup de chance ou l'information décisive qui permettent de devancer les concurrents ou de montrer plus de réactivité. Ils sont vus comme des tâcherons sans personnalité [...] » indiquent Michel Frizot et Cédric de Veigy. Voir « La photographie de presse », *VU, Le magazine photographique*, *op. cit.,* p. 12. C'est ce que confirme Uliano Lucas quand il note que « le photographe restera en général [en Italie] le succube, économiquement et culturellement parlant, de commanditaires qui ne verront en lui qu'un simple faiseur d'images traduisant le goût et la politique du journal ». (« [...] il fotografo rimarrà in genere nel nostro paese succube, economicamente e culturalmente, di una committenza che lo considererà un semplice confezionatore di immagini funzionali al gusto e alla politica del giornale. ») Voir Uliano Lucas, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, *op. cit.,* p. 214. Bernard Edelman, quant à lui, définit les photographes comme les « prolétaires de la création ». Voir *Le droit saisi par la photographie. Éléments pour une théorie marxiste du droit* [1973], Paris, Flammarion, « Champs », 2001.

paradoxalement, du fait de leur anonymat généralisé[246] ». La conjonction de ces deux archives journalistiques se réalise, à cet égard, à un moment où l'apparition d'une technique « nouvelle » peut aider non seulement à pérenniser l'existence de celle qui l'a précédée mais aussi à la comprendre telle qu'elle ne l'a peut-être jamais encore été : le sauvetage d'un contenu est aussi un approfondissement, voire une découverte des conditions de production, de fabrication et de diffusion des images. Mary Panzer note que ce tournant, ce passage d'un régime de l'image à un autre (ou cette phase de relève), est précisément l'occasion de mener l'enquête sur une transition vécue au présent :

> Aujourd'hui, alors que photographie argentique et numérique coexistent, et qu'il est toujours possible de trouver des témoins pour décrire les étapes de cette transformation technologique, les archives, avec leur capacité à préserver en grand nombre les traces d'altération inhérentes au médium, rendent concevable une écriture de l'histoire du photojournalisme tel qu'il se pratiquait avant que les médias numériques ne rendent obsolètes les objets de sa production[247].

Et, de même, prendre en compte l'archive comme (res)source essentielle permet de réévaluer, une par une, et l'une par l'autre, les photographies qu'elle contient. Comme le remarquent Ilsen About et Clément Chéroux, il faudrait

> […] entreprendre à travers l'archive une véritable archéologie du document photographique. [... et non pas] réduire la photographie à un simple rectangle ou carré-image qui contiendrait en son sein l'ensemble des éléments nécessaires à son approche. Chaque image possède un contexte dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique[248] […].

C'est une partie de ce contexte que Graziano Arici s'emploie à révéler, lorsque, dans sa sélection de clichés, il paraît s'intéresser bien moins aux portraits des personnages qu'au dévoilement partiel de leurs conditions de réalisation, en réveillant l'existence du « polyphonique fragile[249] » des opérateurs. Nombre d'images sélectionnées par le photographe montrent en effet, intégrés dans le champ, des photographes à l'œuvre. Par-delà la mise en abyme de l'image présentée « réfléchie » dans une autre – la récurrence de cette formule la fait apparaître comme un « truc » photojournalistique, aussi ancien que l'invention du médium, qui

---

[246] Italo Zannier, « Il gossip dei fotografi », *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia*, Marsilio Editore, Venise, 2006, p. 22 : « In un indice che, perlomeno io, vorrei integrare, perché questi autori "anonimi" hanno caratterizzato un'epoca della storia della fotografia, sostanzialmente e paradossalmente proprio nell'insieme del loro anonimato. »

[247] Mary Panzer, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », *Aperture Magazine,* n° 202, printemps 2011, p. 50 : « At this moment, when digital and silver-based images co-exist, and we can find witnesses to describe every step of this technological transformation, the archive, with its ability to preserve ample evidence of distortion inherent to the medium, makes it possible to start to write a history of photojournalism as practiced in the age before digital media made its products obsolete. »

[248] Ilsen About et Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques,* n° 10, 2001, p. 8- 33. En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261> (consulté le 15 novembre 2016).

[249] Pour reprendre cette expression à Philippe Artières. Voir « Faire des histoires. Entretien avec Philippe Artières », *Vacarme,* n° 43, 4 avril 2008. En ligne : <https://vacarme.org/article1544.html> (consulté le 12 mars 2018).

permet de mettre en perspective un sujet, et de résoudre, du même coup, le problème d'un hors-champ sans cesse plus envahissant –, la thématique du photographe photographié, de motif plaisant qu'elle était, prend valeur de réflexion sur la fabrique de l'image, et sur la part de mise en scène qu'exigent tout portrait et toute composition.

L'accumulation d'images présentant des opérateurs au travail permet en outre de témoigner d'une évolution des modalités de prise de vue et du rapport entre les modèles et leurs « vecteurs », et donne à comprendre la place qu'avait alors, vis-à-vis du cinéma, notamment, la photographie, et son rôle un temps exclusif dans la fabrique de la célébrité. Comme le relève Vanessa R. Schwartz, « les photographes se substituent aux spectateurs[250] », et ce sont eux qui « ont réinventé le rapport à la célébrité[251] ». L'attention de Graziano Arici portée à ces imagiers méconnus renvoie, pour partie, à sa propre situation de photographe vénitien ayant longtemps travaillé dans le cadre des événements des Biennales (cinéma, art, architecture) dans une ambiance qui, vécue du côté des groupes de photographes, ne devait pas être sensiblement différente de celle qu'ont pu connaître les « photographes inconnus » des années 1950 à la fin des années 1960. Il est étonnant en effet de voir – c'est toujours partiellement le cas aujourd'hui – se croiser, à ces occasions, des petites troupes de photographes locaux, parlant parfois uniquement vénitien, et des personnages issus du monde entier, majoritairement anglophones. Entre « spécialistes locaux » (agences de photographes, ou photographes *free lance*) et artistes venus de tous pays, la ville de Venise paraît se refléter dans ce brassage cosmopolite, ces croisements de vues et de personnes. Les *somejari,* les faiseurs de photographies, comme ils sont appelés en langue vénitienne (« ceux qui font des choses ressemblantes »), exercent leur métier en artisans, et de façon presque saisonnière, en prenant presque indifféremment pour sujets d'un jour les modèles qui viennent se présenter à eux, ou qu'il faut aller chercher, en fonction des services à accomplir.

La sélection réalisée par Graziano Arici peut être considérée, en ce sens, comme un autoportrait partiel ; les photographes, devenus, au fil des images retenues, moins des motifs que des protagonistes d'une histoire qui passe par eux, réapparaissent alors progressivement. C'est le métier, ainsi que le quotidien du photographe, qui est recherché, à travers ces images, par Graziano Arici. Ses investigations dans l'archive de l'agence le mènent à reconstituer le portrait, humble, d'un « photographe inconnu » aux prises avec les difficultés et les aspects parfois les plus triviaux de son métier.

[250] Vanessa R. Schwartz, « Grand angle sur la plage », *art. cité.*
[251] *Ibid.*

Comme le constate André Gunthert, commentant les découvertes bien prosaïques que réservent les fonds d'agence,

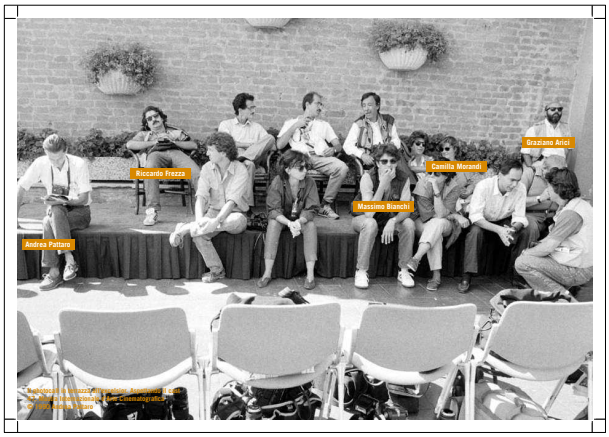
> Nous n'avons pas encore dépassé une compréhension trop générale de la logique du journalisme visuel. Ce qui saute aux yeux, cependant, c'est le décalage entre la vision héroïque et romantique du photojournaliste qui, risquant sa vie, rapporte des images de lointaines tragédies du bout du monde, et la réalité des collections photographiques, dont une part substantielle est consacrée aux acteurs, aux actrices et aux autres célébrités, où l'on se rend rapidement compte que l'image a une valeur plus commerciale que patrimoniale[252].

À côté de la fabrique d'images participant au mythe des personnages d'une période donnée, à rebours d'une vision idéalisée des photographes, la vie des *scattini,* telle qu'elle se déroule dans l'exercice de leur métier, et telle que l'archive l'a laissée parfois filtrer, est ce que file Graziano Arici à travers sa sélection ; de rares vues proposent des échappées vers les coulisses du métier, où, soudain, le jeu de la représentation (et de l'auto-représentation) permanente semble connaître un provisoire arrêt.

- Photographes, Mostra de Venise 1966 (GA018282).

[252] André Gunthert, « History as Guerilla. The Discourse and the Pragmatic of the Photographic Archive », art. cité, p. 81 : « We still haven't gotten past a very general understanding of the logic of visual journalism. What is striking, thought, is the disparity between the heroic and romantic vision of a photojournalist who, risking his life, brings back images of distant tragedies from the end of the world, and the reality of photographic collections, in a substantial part dedicated to actors, actresses and other celebrities, where we are quick to recognize that the image have value more as commodities than a cultural heritage. »

L'attente, les moments creux, la patience mise à l'épreuve par l'espoir du passage de modèles éventuels... Graziano Arici prend souvent en exemple le cliché, selon lui saisissant de vérité, représentant une petite troupe de photographes lors d'une pause. Assis sur les marches recouvertes de velours d'une salle de projection, ils sont pris dans un instant de relâche, où la fatigue et l'épuisement sont visibles. Seul, debout et vigilant parmi les six membres qui composent le groupe, un photographe se tient aux aguets, regard dirigé vers le haut de la salle, prêt à déclencher. Sa présence sentinelle suffit à faire du « polypier de photographes[253] » un être qui ne se repose jamais vraiment, Argus aux cent yeux ou trio des fantastiques Grées qui se passent et se repassent leur œil unique, afin de le garder toujours ouvert tandis que les autres peuvent, l'espace d'un instant, reprendre leur souffle, envisager avec recul la situation. Justement, on imagine qu'un des membres de la troupe, peut-être pour finir une pellicule, ou pour garder une trace de cette journée mémorable et de la fatigue qui s'en est suivie – ou pour conserver un souvenir de cette vision drolatique, une petite Bérézina de salon – se détache de ses camarades, et les prend en photographie. Jeu des opérateurs qui se rendent compte, avec humour, du potentiel photogénique, parce que cocasse, de leurs visages et de leur attitude défaite.



- Photographes durant la biennale, par Andrea Pattaro (*in* Marcello Mencarini et Cristian Pozzer dir., *Fotografi in mostra,* livre numérique, non publié, 2009, page 67).
- « Graziano Arici, fotomemoria di Venezia, ritrattista di fama » (« Graziano Arici, photomémoire de Venise, célèbre portraitiste ») : Graziano Arici flanqué à sa droite de son assistante, Marta Buso (*in* Alberto Fiorin, Sebastiano Giorgi, Alessandro Rizzardini, *Veneziani quasi famosi. 294 modi di vivere la città,* Venise, Studio LT2, 2015, pages 82 et 83).

La vision autoparodique, à laquelle certains photographes, momentanément en mal d'images, laissent libre cours (quelques dizaines d'années après ce portrait de groupe, une vue d'Andrea Pattaro montre ses collègues carrément assis sur scène, dans l'attente stoïque de la fin de la pause, tandis qu'une image, qui a valeur de photographie d'identité, représente un

[253] Edgar Morin (*Les Stars,* Paris, Seuil, 1957, p. 98) cité par Nathalie Heinich, « Personne, personnage, personnalité : l'acteur à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cité, p. 96.

Veneziano quasi famoso au travail, Graziano Arici entouré de ses homologues) cette vision cède cependant bien rapidement la place à des vues plus arrangées, où le photographe devient partie intégrante du décor, si ce n'est de l'intrigue.

Italo Zannier relate, telle qu'il l'imagine (et peut-être telle qu'il aurait souhaité qu'elle advînt réellement), l'apparition du photographe dans le contexte d'une prise de vue : d'avance célébré par son modèle, le photographe fait son entrée – et les rôles pour un moment s'inversent :

> Le photographe entre en scène comme acteur principal, c'est à lui que vont en premier les applaudissements, et d'abord ceux de son modèle même, surtout s'il se trouve rendu « à son meilleur », dans les images qui seront rendues publiques dans les pages tant convoitées des journaux[254].

Mais peut-être l'« entrée en scène » du photographe « à l'image » a-t-elle commencé par un lapsus, un glissement, une erreur, un cadrage maladroit, récupérés ensuite comme une mise en scène le faisant intervenir, qui donnait directement à comprendre « les arbitrages du photographe[255] », changeant l'opérateur et homme de l'ombre en passeur, en véritable figure du transfert. L'irruption est parfois bien involontaire ; la survenue dans le champ se fait à regret, ou par hasard, par erreur, par heureuse inadvertance. La présence d'une ombre, d'un fragment de corps, d'un appareil est due à une disposition difficile des sujets par rapport à l'éclairage, un recul impossible dans un contexte trop restreint... autant d'impossibilités qui (re)gardent, conservé avec le sujet principal, le photographe à l'image.

- Johnny Dorelli et Catherine Spaak, Venise, 1969 (GA018224).

[254] Italo Zannier, « Il gossip dei fotografi », *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia*, *op. cit.,* p. 19 : « Il fotografo entra quindi in scena come attore principale, ed è a lui che va il primo applauso, da parte del soggetto *in primis*, se questo viene magnificamente intermediato e proposto « al meglio » dalle immagini, infine rese pubbliche nelle mitiche pagine dei giornali. »

[255] Michel Frizot, *Toute image fait énigme,* Paris, Hazan, 2014, p. 26.

La présence des photographes est parfois plus que devinée, lorsqu'elle vient encadrer involontairement des scènes. Groupés, postés à la sortie d'un spectacle, les reporters ont attendu l'apparition des acteurs ; cliché pris à la hâte, *mordi e fuggi*[256], salut expéditif du photographe, pour lequel la révérence est tout entière contenue dans l'accomplissement d'un acte le plus discret mais surtout le plus bref possible. Le décor paraît se retourner : un petit théâtre se forme dans lequel, à la rapidité de l'éclair, est jouée une petite scène. Le passé, le présent et l'avenir sont tous trois à l'image. Le passage temporel se parcourt, si l'on suit un sens de lecture de gauche à droite, à rebours : encadrant la scène (les acteurs souriants, en rien hostiles aux reporters qui se pressent pour prendre une image de sortie de scène, eux formant l'image idéale d'un couple « à la ville » comme à l'écran) deux photographes : l'un est en train de prendre un cliché du duo, l'autre, à gauche, ses jambes à son cou, s'échappe, après quelques déclenchements, pour devancer ses modèles, et passer à une prise de vue réalisée selon un angle différent. Le présent, enfin, ne cesse de se représenter à nous, encadré d'une vue qui est déjà prise, et d'une vue qui sera prise dans quelques secondes. Les jambes de l'homme sont coupées ; sous l'effet de la surprise du flash, il a un air hagard, crispé ; les lignes verticales ne sont pas strictement parallèles aux bords du cadre : tout indique que cette photographie est manifestement prise à la volée, avec, cependant, une maîtrise de la situation et de la composition qui permet au photographe de centrer son sujet, de réussir malgré tout à saisir les personnages guettés ; ses collègues, encadrant à gauche et à droite l'image (et, au besoin, ces apparitions latérales, marginales, pourront être facilement évacuées au recadrage), formeraient une petite ronde de nuit. Le cercle des reporters papillonnant (*papatazzo,* avec un « t », est un mot romain qui désigne un moustique agaçant sa proie) autour des personnalités vient témoigner de leur aura médiatique, tout en contribuant à l'alimenter.

[256] Que l'on pourrait traduire par « attrape et sauve-toi ! » (ou « vise et tire-toi vite »…), c'est-à-dire l'un des premiers commandements de la « politesse du photographe ». On peut aussi rapprocher cette formulation de l'anecdote racontée par Henri Cartier-Bresson, à propos de sa première rencontre avec Irène Joliot-Curie et Frédéric Joliot, illustrant la « politesse du photographe » en pratique : « J'ai sonné, la porte s'est ouverte, j'ai vu ça, j'ai tiré, j'ai dit bonjour après, ce qui n'était pas très poli. » Voir *Le silence intérieur d'une victime consentante*, *op. cit.*

- Anna D'Orso, Venise, 1953 (GA037653 et GA037654).

Le photographe est un élément qu'il est parfois difficile de contourner ; la foule amassée autour d'un spectacle qui semble en train de se préparer (reporters, personnages visés) forme comme une nasse, un cercle concentrique qui se resserre et qui presse d'autant plus vers leurs modèles les preneurs de vue ; en attendant une situation plus dégagée, faute de mieux, les reporters déclenchent, prenant dans le même cadre les autres photographes et les modèles, qui ne sont pas encore là où il le faudrait. Les préparatifs et les mises en place, qui sait, peuvent donner de bonnes surprises au développement : une vue vaut mieux que rien du tout. Anna D'Orso, rhabillée, époussetant les derniers grains de sable collés à ses mains, paraît tout juste sortir d'une séance de quelques poses au bord de la mer ; les photographes méditent la vue d'après.

- Brigitte Bardot, Venise, 1958 (GA016119) ; Sophia Loren, Venise, 1958 (GA016940).

D'autres fois, la configuration est telle qu'il faut redoubler d'astuce ; s'il n'est pas toujours possible de se déplacer à son gré, rien n'interdit de héler celui ou celle que l'on voudrait pouvoir voir se retourner un instant en direction de l'appareil. Un éclat de lumière permet de mettre en

évidence Brigitte Bardot, vêtue de blanc ; les machines photographiques et les flashs à l'avant-plan, flous, paraissent finir de peupler le paradis de la salle, occupé par les reporters, êtres de fer et d'éclairs, et relancer l'avidité des regards projetés sur le modèle. Un autre photographe portraiture Sophia Loren alors qu'elle se tourne vers lui ; impeccable partage des eaux du décor, où la moitié gauche, constituée d'une troupe compacte d'admirateurs (photographes, preneurs de vue amateurs, badauds réjouis), se brise et semble se refléter dans l'autre partie, fresque avec étagements de visages agglutinés.

- Brigitte Bardot, Venise, 1958 (GA016116 et GA016123).

Plus souvent, les photographes deviennent, d'éléments perturbateurs, les éléments d'une composition. Masquant toute autre possibilité de décor, le mur des photographes devient un fond avec lequel il faut savoir apprendre à composer. Brigitte Bardot, entourée d'une ronde de reporters, prend la pose et distribue ses regards et ses sourires ; après une vue de trois quarts, relativement classique et sans relief, le preneur de vue (ou peut-être étaient-ils deux à couvrir l'événement ?) se déplace, reste debout, penche l'objectif et, pendant que le modèle « invente à mesure » ses poses, il se saisit – mentalement du moins – de la jambe qu'elle semble lui tendre, pour en faire une diagonale qui vient taper le coin bas droit du cadre, et finir dans l'appareil – celui du cameraman, son voisin, placé juste au-dessous de lui. Le théâtre de la représentation et l'étagement des plans de la première vue se révèlent être, dans la suivante, une petite arène – les photographes disposés derrière le modèle esquissent un arc de cercle ; on comprend alors que Brigitte Bardot est entourée de preneurs de vue, et qu'il s'agit pour eux de réussir à graviter rapidement autour d'elle, afin de la pouvoir saisir sous toutes ses faces.

- Jack Palance, Venise, 1962 (GA017113).

Comme un diable sorti de sa boîte, un autre photographe semble faire une irruption sauvage dans le cadrage en cours. Entente entre deux photographes pour réussir à attirer vers eux l'attention de l'acteur occupé à signer des autographes à une foule pressante ? Le décor est posé, et le stratagème réussit enfin : Jack Palance tourne la tête, lève les yeux vers l'acrobate qui le vise en plongée, tandis que l'autre photographe, installé au bout de l'embarcation à sec, capture la scène préparée. La foule, elle, n'a rien vu venir.

- Mercedes Molinar, Venise, 1967 (GA018558).

Plus encore qu'un élément amovible d'un décor, la présence du photographe à l'image devient une ressource visuelle abondamment utilisée. Les *figure in abisso* qui ornaient les premiers plans des tableaux renaissants (des personnages représentés à mi-corps, comme s'ils tardaient un instant à entrer dans la scène, l'observant encore, figures-relais des spectateurs

contemplateurs de la peinture, assurant une transition entre l'espace de vision et l'espace de projection) se retrouvent fréquemment dans les photographies représentant des personnalités : toute médiation a besoin de figures illustrant cette médiation en acte, peut-on penser. En nouvelle Vénus botticellienne, Mercedes Molinar garde la pose pour plusieurs photographes. Les deux premiers, plus proches, sont plantés devant elle tels les deux mâts de l'embarcation postée au fond ; celui qui a pris du recul, en revanche, suit une intuition et observe le manège qui se déroule sous ses yeux ; en gagnant du champ, il invente le photographe-figure d'encadrement, se servant de la présence de ses collègues comme d'un repoussoir, hommes tout juste bons à mettre en valeur la grâce momentanée d'un modèle plus attentif que ce que l'on croirait à ce que les photographes lui rendent justice. L'autre preneur de vue, celui qui est en retrait, placé à cet endroit et déclenchant à cet instant, ne s'y est pas trompé : position en *contrapposto,* talons joints sur un invisible coquillage, cheveux soulevés par le vent : l'image est là, elle est de nouveau apparue en bord de mer...

- Claudia Cardinale, Venise, 1967 (GA031049, GA018054 et GA018058).

Les présences appareillées abondent dans les représentations des célébrités ; évocation de leur notoriété, qui semble trouver à se mirer à l'infini jusque dans l'image prise ? Choix d'une composition plus animée, qui, en présentant plusieurs forces en présence, oblige les divers protagonistes à un dialogue, même minimal ? Creusement de la scène, qui paraît plus fouillée, plus composée, moins plate ? Les figures d'encadrement entourent cette fois Claudia Cardinale sur l'île de San Giorgio Maggiore ; chaque plan est habité par un personnage, qui prenant une photographie, qui visant, qui posant ; il y a dans cette saynète l'esquisse d'une chronophotographie. Les preneurs de vue ne se disputent plus leurs sujets, mais se rendent service, apparaissent dans les images des uns et des autres, au gré des envies et des disponibilités.

- Alain Cuny, Venise, 1970 (GA018186 et GA018188) ; Nanni Moretti, Venise, 1993 (GA000544 et GA000542).

Sur fond de mer, Alain Cuny vêtu d'un kimono se tourne de trois quarts vers les reporters. Les figures d'encadrement, encore une fois, mettent en valeur le sujet, et présentent aussi, à l'image, un gage de notoriété déjà toute gagnée : les photographes se précipitent pour pouvoir prendre un portrait. Chose faite, quelques instants après ; il sera temps de choisir, de retour à l'agence, quelle vue proposer à la publication : peut-être les deux ? Le portrait, accompagné d'une partie du *set* improvisé qui a vu sa réalisation ? Même lieu et même rituel médiatique auquel se soumet, comme des milliers d'autres avant lui, Nanni Moretti, entouré d'une myriade de photographes saturant l'horizon. Graziano Arici expédie ce qui est devenu, pour les acteurs comme pour les reporters, une simple formalité, un passage obligé sur lequel il ne faut plus trop compter. La cérémonie est vite expédiée. En se mettant derrière le modèle, face à la troupe des photographes qui réclame l'attention du cinéaste, Graziano Arici obtient une fresque satisfaisante – la cohorte des personnages semble guidée par le sujet principal, décadré et placé à l'extrême gauche de l'image. La photographe assortit cette prise d'un gros plan, au téléobjectif : le travail est fait.

- Giovanna Ralli et Robert Hossein, Venise, années 1960 (GA022465) ; Giovanna Ralli, Venise, années 1960 (GA017717) ; Chelo Alonso, Venise, 1959 (GA022266 et GA021166) ; Rosanna Schiaffino, Venise, 1960 (GA0211166) ; Elizabeth Taylor et Eddie Fischer, Venise, 1961 (GA020920).

La « cour » des photographes – imperturbablement présents à l'image, tels des éternels admirateurs ou un bataillon de prétendants virtuels –, use et abuse de toutes les trouvailles engendrées par le développement d'une simple mise en abyme. Le personnage est représenté étant en train de l'être, dans le cadre d'un théâtre des regards où les observateurs paraissent devenir sans cesse plus nombreux. La prise de vue au Rolleiflex, appareil moyen format bi-objectif, nécessite que le photographe penche la tête vers le dépoli du cadre pour réaliser sa photographie. Cette vision à 45 degrés, tête baissée, regard caché, expression indéchiffrable et dos arrondi, donne de loin aux reporters l'air de s'incliner respectueusement face à leurs modèles, de leur rendre hommage. Le long d'un canal, Giovanna Ralli et Robert Hossein se trouvent devant un reporter qui les arrête un moment afin d'obtenir d'eux un portrait en pied. Plus loin, un autre documente la scène : la composition (mât incliné, courbe du dos poursuivie par le pont, perspective fuyante dessinée par les dalles de la Fondamenta), malgré le caractère sagement convenu de la scène rapportée, réussit à sauver l'image de la platitude. La mise en abyme est exploitée de manière plus audacieuse dans le portrait de Giovanna Ralli, où les photographes à l'image sont redoublés par leurs ombres ou par celles de leurs collègues, placés une rangée derrière eux. Si « la projection auctorielle par ombre portée fait partie de l'essence

même du discours autoréflexif en photographie[257] », ces formes de signatures subliminales, de lapsus ou de projections restent rares, ou utilisées avec précaution dans la réalisation de portraits destinés à la presse grand public : les photographies ne sont accompagnées d'aucun nom, et l'opérateur, de lui-même, évite de s'inclure dans l'image. La ville-*palcoscenico* (scène) fournit aux vedettes et aux starlettes des ressources qu'il convient d'exploiter : plongée à mi-corps dans l'eau de la lagune, Chelo Alonso s'offre en spectacle, et la présence du photographe au bord droit de l'image vient redire, si besoin en était, que le Festival du cinéma et sa cohorte d'acteurs et d'actrices n'ont de raison d'être que pris dans le jeu infini d'une représentation. Nathalie Heinich relève, à propos de l'acteur de cinéma, que :

> [...] son régime de visibilité s'inscrit dans la reproduction indéfinie et rapprochée de son image (à la fois mouvante, sur l'écran de cinéma, et fixe, sur les photographies), multipliée dans l'espace et dans le temps, bien au-delà de sa présence réelle, bien au-delà de la durée de sa vie même[258].

Être unique, l'acteur – et, bien plus encore, la star – est révélé, voire inventé par la photographie ; la multiplication des « supports du désir de voir [259] » indique que cette unicité se construit à travers la reproduction, la répétition, la variation et la variété : les prises de vue construisent le personnage, leur diffusion vient entériner leur existence[260]. Comme le relève encore la sociologue, sans reproduction, pas d'aura[261]. La photographie permet les « multiples épiphanies d'un sujet vivant[262] ». Le jeu des regards et de la construction d'une scène où l'admiration se donne à voir est un motif récurrent : Chelo Alonso, puis Rosanna Schiaffino défilent sur la jetée, une nuée de photographes à leurs côtés, figurants opportuns d'un bref scénario où l'important est de savoir se montrer ; regard entendu, complice, lancé au photographe resté en arrière, les actrices paradent. Même attitude concertée d'Elizabeth Taylor, en sortie médiatique ; pointant d'un geste élégant, qui mime avec une grâce un peu maniérée la surprise que lui cause la découverte d'un point du panorama, l'actrice est l'unique point de mire de la scène. Les trois photographes disposés autour d'elle quadrillent l'espace, à califourchon sur la balustrade, à côté d'elle, en face, à la recherche du meilleur angle possible.

---

[257] Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre,* Genève, Droz, 2000, p. 122.

[258] Nathalie Heinich, « Personne, personnage, personnalité : l'acteur à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cité, p. 80. Voir également, du même auteur, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, *op. cit.,* p. 20 : « [...] la célébrité est, d'abord, une production matérielle des instruments de diffusion de l'image ».

[259] Nathalie Heinich, « La consommation de la célébrité », art. cité, p. 108.

[260] Thierry Lenain développe, à propos du culte des reliques notamment, le concept d'« image-personne » : il note ainsi que « Les images-personnes possèdent deux qualités essentielles, en tension l'une avec l'autre : l'authenticité et la multiplicabilité. » Il ajoute plus loin que, dans le cas de figure des « stars », « le corps resplendissant de l'artiste (animé d'un esprit créatif ancré dans un tempérament d'exception), la forme artistique et le halo quasi sacral co-produit par la technologie du spectacle se fondent en une belle totalité vivante ». Voir Thierry Lenain, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », art. cité, p. 313 et p. 318.

[261] Nathalie Heinich, « Personne, personnage, personnalité : l'acteur à l'ère de sa reproductibilité technique », art. cité, p. 92.

[262] Thierry Lenain, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », art. cité, p. 318.

- Jean-Pierre Aumont et Tania Weber, Venise, 1953 (GA016103) ; Gina Lollobrigida et son mari Milko Skofic, Venise, 1954 (GA016915).

Le reporter trouve parfois des adjuvants involontaires dans la réalisation de ses mises en scène ; ce ne sont plus des éléments détachés de la troupe des photographes qui fournissent un soutien ponctuel dans la recherche d'une mise en valeur du modèle, mais les camarades (Jean-Pierre Aumont et Tania Weber), les compagnons (Gina Lollobrigida posant pour son mari Milko Skofic), les amis ou la famille des acteurs, actrices, qui jouent le jeu de la mise en abyme de la représentation, et se changent en assistants d'une exposition didactique. L'image obtenue se double d'une anecdote presque touchante (le pas de côté du photographe professionnel laisse voir le plus souvent un étonnant duo d'apprentis au travail : poses forcées, expressions grimaçantes, sujet distrait) : la mise en abyme du modèle et de son photographe est aussi le récit d'une mise en scène amateur – dans laquelle chacun peut se reconnaître –, prélude d'une image ratée, celle de compagnons qui, eux aussi, éprouvent le besoin de garder souvenir de ces moments – une « innocente » pratique de l'album de famille plaquée sur une industrie de l'image.

- Rosanna Schiaffino, Rome, 1959 (GA017229, GA021169, GA021167 et GA021168) ; Rosanna Schiaffino Venise, 1960 (GA027388).

La « récréation photographique » (pour reprendre l'expression de Clément Chéroux) devient un genre à part entière. Dans un studio improvisé, le matériel est à disposition : pourquoi ne pas s'en servir à l'image ? Irene Bignardi, commentant les clichés du fonds Cameraphoto représentant des starlettes et des actrices, écrit : « Des photographies spontanées, naturelles, volées ? Non, elles prennent toutes la pose, ces dames, dans l'espoir de trouver celle qui aurait confirmé leur notoriété ou l'aurait créée[263]. » Elle rajoute que nombreux étaient celles et ceux qui ralliaient l'île du Lido, pleins d'espoir,

> [...] à la recherche d'une chance, et cette chance, cela pouvait être aussi la rencontre avec un photographe souriant, capable de mettre en valeur un visage, un geste, une anatomie, ou de construire un personnage à lancer dans le tourbillon du cinéma, qui vivait alors ses heures de gloire, porteur de toutes les promesses[264].

Le personnage se crée, se travaille. Images porteuses d'un message à peine subliminal, qui paraît vouloir convaincre de la parfaite adéquation de la personne avec le monde du spectacle ? La faire pénétrer dans les arcanes de la fabrique de l'image, c'est déjà la proposer en modèle « en vue », maître de sa représentation. Dans une séance de pose qui se tient dans une chambre d'hôtel, Rosanna Schiaffino se voit confier, par jeu, pour voir, un appareil photographique

[263] Irene Bignardi, « L'età dell'innocenza. Sophia, Virna, Claudia e le altre... », *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia*, *op. cit.,* p. 29 : « Foto spontanee, naturali, rubate ? No, sono tutte in posa, queste signore, per la posa che avrebbe confermato la loro notorietà o l'avrebbe creata. »

[264] *Ibid.,* p. 20 : « [...] in cerca di fortuna, e la fortuna era anche quella di incontrare un fotografo sorridente, capace di prelevare il lato migliore di un volto e di un gesto e di un'anatomia, ossia di costruire un personaggio da proporre nel giro vorticoso e vorace del cinema, che era ancora eccelso e promettente ».

moyen format et son trépied. L'actrice modèle essaie, très vaguement, d'interagir avec l'appareil, fait mine de s'en servir, s'en approche, s'y appuie, tout en ne quittant jamais le photographe des yeux. Dans un même cadre, la sensualité étudiée de la pin-up – qui multiplie les inventions pour retourner à son profit la présence de l'objet – fait corps avec l'ambition d'une actrice qui tenterait de reprendre le contrôle de son image. Rosanna Schiaffino, le temps d'une image, manie une caméra, tandis que les opérateurs s'accordent une pause, à l'arrière-plan ; attentive à la machine, à son maniement, elle la couvre, dans le même instant, de son chapeau de paille ; est-ce pour avoir les coudées franches, ou dégager son visage ? Par l'ajout incongru de l'accessoire, la caméra se transforme alors, nouveau partenaire du modèle, en compagnon idéal, et en valet robotisé.

- Wim Wenders, Mostra de Venise, 1980 et 2008 (GA11011542 et GA1076305) ; Steven Spielberg, Mostra de Venise, 2004 (GA055094) ; Tom Cruise, Mostra de Venise, 2004 (GA056066) ; Abel Ferrara Mostra de Venise, 2009 (GA10978898) ; Photographes, Mostra de Venise, 2007(GA105518).

Lors des *photo calls,* un demi-siècle plus tard, l'appareil photographique utilisé par les acteurs devient moins un emblème du métier qu'une manière de se donner une contenance, de retourner le jeu de la figuration, voire de se mettre à l'abri, quelques secondes, du mitraillage venu du mur compact des photographes dépêchés pour couvrir les défilés des acteurs et des réalisateurs.

- Antonella Lualdi, Lido, Venise, 1961 (GA040819 et GA040817) ; Catherine Soulaine, Lido, Venise, années 1960 (GA029308) ; Nancy Brilli, Lido, Venise, 1993 (GA000698 et GA000691) ; Clarissa Burt, Lido, Venise, 1989 (GA000699 et GA000700).

La coprésence à l'image des modèles et de leurs photographes est étudiée, à travers les décennies, par Graziano Arici ; en connaissance de cause, il choisit, dans les vues qu'il sélectionne comme dans celles qu'il réalise, de donner à voir – en de petites séquences qui permettent de comprendre le déroulé de la prise de vue – le champ et le contrechamp d'une pose, le contexte global d'une prise de vue. La troupe des photographes, omniprésente, saturant l'espace, forme le fond scénique d'images de plus en plus similaires : le temps d'une relation complice entre le photographe et son modèle paraît révolu ; reste le rituel constitué d'une promenade et d'une fausse baignade, qui donnera lieu à quelques clichés.

2. MORCELLEMENTS ET TRAVAIL DU COMPOSITE

L'Archivio Graziano Arici est constitué d'ensembles variés, de fragments d'archives, de fonds singuliers, d'images récupérées ; les registres sont divers, les natures des photographies également. La question d'une unité à y trouver pourrait paraître, au regard du contenant même, inessentielle, voire artificielle : l'archive, par définition, semble être un dispositif « fédérateur de l'hétérogène[265] ». Pourquoi vouloir à toute force lier ce qui l'est déjà, ou, alors, tenter, dans un travail de recoupement, de découper les ensembles présents pour les relier à d'autres, défaire les catégories, rebrasser les genres, faire le choix de mises en parallèle au risque de l'anachronisme ?... Peut-être est-ce pour analyser l'archive avec ses propres moyens, ses propres outils, et d'après ses propres effets. Graziano Arici compare fréquemment son archive à un *blob* (monstre informe qui engloutit le terrain au fur et à mesure de son passage...) ou à une bouillabaisse : « Pourquoi une bouillabaisse ? Parce qu'elle est faite de morceaux, comme mon archive[266] ! » rétorque le photographe. L'organisation, la structure de l'archive favorise des lectures multiples : la « cuisine » du photographe (déjà célébrée par Nicéphore Niépce et Marcel Broodthaers, entre autres) n'est peut-être pas la moins intéressante de ces possibilités. Carlo Emilio Gadda, face à un tel défi, répond – par avance – : « naviguer dans la soupe, mais tenter de comprendre de quoi elle est faite[267] ».

Le travail « personnel » de Graziano Arici semble éclairer le fonctionnement de l'archive dans laquelle il vient s'insérer – et de laquelle il procède, tout en œuvrant à sa désorganisation. Les jeux constants de rappel, de continuité travaillée, de soudure réalisée entre des photographies d'origines différentes se trouvent thématisés, repris, tels des modes d'emploi, des clefs d'entrée pour le travail mené parallèlement par le photographe. Ses diverses séries, au cheminement d'abord souterrain, forment, dans un jeu d'allers et de retours, un contrepoint aux réalisations professionnelles et à l'archivage en cours. Moyens de réfléchir, de disposer, mais aussi de disperser, voire de ralentir une production, les travaux personnels usent parfois de l'archive (nouveau parti, nouveau prétexte, nouveau motif) peu à peu constituée comme d'une réserve de matière : « ut mosaica poesis[268] » ? Par ses récupérations photographiques, Graziano

---

[265] Voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015, p. 249.

[266] Entretien du 12 décembre 2017, non retranscrit.

[267] Carlo Emilio Gadda cité par Achille Bonito Oliva, *Enciclopedia delle Arti contemporanee,* tome III*. I Portatori del tempo. Il Tempo inclinato*, Milan, Electa/Mondadori, 2015, p. 443 : « Navigare nella minestra, ma cercar di capire come è fatta ». Voir Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957.

[268] Cécile de Bary, « La mosaïque comme métaphore : un avatar de l'*ut pictura poesis* ? », *in* Livio Belloï, et Michel Delville dir., *L'Œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque*, Paris/Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2006, p. 134. Voir, sur le même sujet, Lucien Dällenbach, *Mosaïques : un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001.

Arici trouve à alimenter sa collecte photographique, mais y puise aussi les ressources propices à un renouvellement de sa pratique. Sa réflexion sur l'image appropriée, réappropriée ou désappropriée l'engage à revenir sur ses propres travaux. Bien loin de mener à une inflation de la quantité du contenu de l'archive, à son inexorable expansion, le mouvement et le geste de la reprise photographique peut être une suspension, une décision reprise, une vue seconde portée sur des images, et l'archive, devenir l'occasion d'un voyage immobile. Le dispositif qu'est l'archive se transforme, de consigne et de fabrique d'histoire, en lieu de reprises de vues, et en appareil de capture photographique.

Observer les lignes de fracture, les césures et les points de soudure, les morcellements (re)mis en œuvre, ou le travail du composite, revient à s'interroger sur la fabrique conjointe d'une archive et de séries personnelles, et leurs évolutions respectives. Continuer à examiner le jeu des solidarités et des prolongations au sein de l'archive permet de voir comment la nouveauté se produit, comment son apparition est ménagée sur un fond constant de révisions et de reprises. À l'expansion de l'archive vient s'opposer un moment suspensif, un mouvement de réduction, d'involution – la phase où, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, termes hétérogènes et termes non homogènes se rejoignent[269]. Tenter de voir, également, la manière suivant laquelle l'archive est réfléchie par le travail personnel, et comment ce dernier paraît, bien souvent, en prenant la collecte archivistique comme un protocole, mimer son fonctionnement, aide à comprendre le passage – possible, en devenir ? – du corpus à l'opus.

Quelle est l'œuvre ? En quoi consiste-t-elle, où se présente-t-elle, où est-elle ? N'est-elle visible que de loin, ou dans sa fragmentation, dans les détails de sa supposée constitution ? Une forme, rivale, paraît imposer sa présence : l'Archivio Graziano Arici serait-il réductible au décompte imagé des vies qui le composent, ne formant qu'un panthéon (im)personnel des figures d'un temps ? Que vise le travail de patiente capitalisation des personnes et des personnages ? Tout essai de liste, on le sait, se voit bientôt rattrapé par l'oubli, l'inachèvement, l'impuissance ; l'impossibilité de l'exhaustivité, qui met au défi tout commencement, ou qui fait de tout début une gageure, est cependant à son tour défiée par le geste même de l'inscription, par le projet – par ce qui, « se » faisant, importe : comme le note Maurice Laugaa, la visée de la liste « s'infléchit vers un partenaire logé dans un blanc du sujet – listes blanches[270] ». C'est à partir de ce moment, celui d'une nouvelle page blanche, que pourront être mises de côté les figures de l'archiviste et de l'encyclopédiste.

[269] Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980.
[270] Maurice Laugaa, « Le récit de liste », art. cité, p. 181.

La définition que Marcel Laugaa donne de la liste pourrait être celle de l'archive : en effet, elle a « la puissance d'enclore, de trier ; mais elle est aussi lieu d'un bord, et d'une fuite, où le sujet vient lire son inachèvement[271] ».

a. Du corpus à l'opus

L'archive photographique ne viserait-elle qu'à former une fiction de totalité ? Jacques Derrida relève que le pouvoir de consignation (de l'archive traditionnelle) « tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale ». Allan Sekula, de même, évoque à de nombreuses reprises[272] l'archive photographique comme le lieu possible du rangement absolu, et du règne de l'indistinction de ce qui y est versé. La photographie, d'un côté, « produit des images fragmentaires, atomisées, morcelées, non hiérarchisées du réel[273] » ; elle détaille, recadre, décompose :

> Par arrachement, prélèvement, abstraction, la photographie-document aboutit rapidement à une accumulation proliférante de vues partielles, de fragments, de bribes de réalité : un vaste chaos d'images, en quête compulsive d'unité. Non pas une unité organique, qui aurait été perdue et qu'il faudrait retrouver ; mais une unité de cette multiplicité-là, un tout de ces fragments-là. Non pas reconstituer une présupposée unité antérieure (sur le mode du puzzle) mais construire une « unité ultérieure » : une unité et une totalité qui ne seraient que l'« effet » du multiple et de ses parties décousues. Cette construction met en œuvre une matière (la multiplicité fragmentaire des images de la photographie-document) et des machines pour la traiter : le panorama, mais surtout l'album et les archives[274].

L'archive, d'un autre côté, serait donc l'un des endroits pour réunir, rassembler, recomposer et recharger de sensdes productions photographiques, par définition – par nature[275] – fragmentaires et isolées. Mais ne l'est-elle pas elle-même ? Que faire de cette somme de fragments ? L' « incomplétude » de la photographie n'est-elle pas retrouvée, à une échelle plus vaste, au sein de l'archive ? De quelle manière la « matière » qui compose cette dernière peut-elle être mise en œuvre ? Quel cadre lui construire, quel sens global lui donner ? Comment réussir à tirer d'un rassemblement une logique qui ne soit plus uniquement celle d'une vie, d'une production donnée, d'un producteur ? Comment transformer ce qui est archivé en vision

[271] *Ibid.,* p. 176.
[272] Voir Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », *op. cit.,* p. 446.
[273] André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, *op. cit.,* p. 128.
[274] *Ibid.,* p. 130.
[275] Walter Benjamin note ainsi : « L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. » *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, *op. cit.,* p. 33.

systémique ? La pratique de l'archive pourrait-elle s'assimiler à une « science du dispars[276] », celle qui pourrait trouver à réformer un tout constitué, le revoir, pour en former des ensembles transversaux, proposant eux-mêmes des lectures et des interprétations possibles de l'archive à partir de ses reconfigurations ? Gilles Deleuze avertit :

> On ne doit pas confondre le tout, les « touts », avec des ensembles. Les ensembles sont clos, et tout ce qui est clos est artificiellement clos. Les ensembles sont toujours des ensembles de parties. Mais un tout n'est pas clos, il est ouvert ; et il n'a pas de parties, sauf en un sens très spécial, puisqu'il ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division. [...] Le tout réel pourrait bien être une continuité indivisible. Le tout n'est pas un ensemble clos, mais au contraire ce par quoi l'ensemble n'est jamais absolument clos, jamais complètement à l'abri, ce qui le maintient ouvert quelque part, comme par un fil ténu qui le rattache au reste de l'univers. Le tout se crée, et ne cesse de se créer dans une autre dimension sans parties, comme ce qui entraîne l'ensemble d'un état qualitatif à un autre, comme le pur devenir sans arrêt qui passe par ces états[277].

Comment ouvrir l'archive, comment la faire passer d'un ensemble à un tout ? Comment le travail de l'archive peut-il devenir une « mise en œuvre » ? Bernard Edelman écrit, en évoquant le cas des archives courantes : « on peut douter que des archives constituent des "œuvres". Documents historiques, sans aucun doute, mais "œuvre" sûrement pas, car il manque l'expression d'une personnalité[278] ! » Cette affirmation, qui paraît tomber sous le sens quand il s'agit d'archives relevant d'un usage exclusivement utilitaire, est à nuancer dès lors que son contenu est hybride, ou que son producteur l'a assemblé suivant une fin dépassant le profit immédiat, ou la collecte des résultats de ses activités.

Graziano Arici, dans l'usage de son archive, en déclinant les diverses modalités possibles de l'appropriation, semble mettre en crise sa définition – c'est-à-dire ses contours, ses frontières. En annexant d'autres archives à la sienne, en récupérant des images éparses, il réalise, pourrait-on dire, d'un côté une œuvre de type anthologique : récolter des photographies, les mettre ensemble s'apparente à un procédé purement rhapsodique, dans lequel le nom de l'auteur sert de caution à l'acte de prélèvement effectué. Ce travail de couture, d'ajointement et de sélection, peut être considéré dans le champ littéraire comme une création, ainsi que le relève Hélène Maurel-Indart : « L'anthologie constitue donc une œuvre originale dans la mesure où, par le choix d'extraits et leur ordre de présentation, elle porte la marque personnelle de son auteur. [...] La sélection serait en elle-même un critère d'originalité suffisant[279] ». D'un autre côté, le travail « personnel » – selon la division catégorielle adoptée par Graziano Arici pour définir l'un des versants de sa production – du photographe procède, de plus en plus

[276] Georges Didi-Huberman, *Atlas, op. cit.,* p. 71.
[277] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1983, p. 21.
[278] Bernard Edelman, cité par Thomas de Lattre, « Les archives photographiques et le droit d'auteur », *op. cit.,* p. 2.
[279] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat, op. cit.,* p. 268.

fréquemment, par récupération, détournement, re-présentation, remploi. Le travail ou la procédure d'acquisition des images, de part et d'autre, qu'il s'agisse du travail « alimentaire » comme du travail « personnel », est sensiblement le même. Mais si le souci d'une continuité – historique, thématique, stylistique – a guidé la constitution de l'archive « historique » et « professionnelle », c'est, inversement, la recherche d'une variation des styles, d'une rupture de tons et de méthodes, d'une amplitude extrême qui anime et motive la production des travaux personnels. L'hypothèse d'une unité de l'ensemble « historique » est défaite, dans ses marges, par la variété des productions « singulières ».

L'entreprise de récupération menée par le photographe paraît aller en deux directions opposées : d'une part, il choisit d'acquérir des images « en fonction de son propre style », et de manière à couvrir une chronologie la plus étendue possible ; de l'autre, il affirme ne cultiver aucun style propre, revendiquant le droit d'en pouvoir changer à chaque série nouvelle abordée. Peut-être ne sont-ce finalement là que deux échappatoires élaborées par un photographe en mal d'universalité ?... Dans un article sur les rapports entre l'archive et ses parties, à la recherche d'un sens commun et d'une cohésion, Emanuela Sesti pose cette question : « mais comment reconnaître l'unité d'un langage photographique[280]? » Graziano Arici répond, de son côté, par le choix assumé du changement et de la diversité, en faisant, mi-ironique, sa devise de cette affirmation, en anglais : *I absolutely revendicate the right of cultural wonder, style adventure and visual romanticism.* Tandis que la cohérence est visée dans l'archive historique, le travail personnel prend le risque de l'incohérence et de la déroute, de l'expérimentation et de l'approximation – comme s'il se chargeait de traduire ou d'exprimer le travail d'assemblage, parfois invisible, mené par ailleurs dans l'archive. Ainsi, ce n'est plus l'archive qui est un centon de pièces jointes, c'est le travail personnel qui se fait composite, changeant (« l'aventure du style »), tissu de citations laissées telles quelles et de récupérations manifestes. La pratique de la photographie vue par Graziano Arici paraît se concevoir et s'ordonner elle-même comme une archive, qui reprendrait à son profit tout élément versé. Georges Didi-Huberman établit une distinction majeure entre l'archive et l'atlas : « l'atlas choisit à un moment là où l'archive refuse de choisir pendant longtemps. Il vise un argument et procède par coupes violentes là où l'archive renonce à l'argument et impose l'inembrassable de sa masse[281] » ; cependant, l'archive semble être prise, dans le travail personnel de Graziano Arici, comme un modèle de vision et comme une modalité d'arpentage du monde. Tout se passe comme si la fabrique de l'archive historique (son augmentation, sa poursuite, sa continuation) contribuait à alimenter

[280] Emanuela Sesti, « L'archivio, la fotografia, le immagini », *in* Gloria Bianchini dir., *Di chi sono le immagini nel mondo degli immagini ?* Milan, Skira Editore, 2013, p. 124-125.
[281] Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*, *op. cit.,* p. 289.

une fiction biographique – que, par ailleurs, le travail personnel œuvrerait à déconstruire. Ces deux aspects forment un même tout, constamment soumis à l'épreuve d'un disparate achevé, ou « achevant » ; l'œuvre personnelle serait, à l'image de l'archive, un étrange continuum, fait de reprises et de productions. C'est alors l'archive dans son ensemble qui est l'occasion, pour le photographe en premier lieu, d'une expérience esthétique ; en y puisant à volonté, il retire des photographies destinées à devenir la matière d'un nouveau travail d'élaboration. La circulation interne des motifs amplifie le phénomène de reprise et d'appropriation à l'œuvre dans l'ensemble de l'archive, et l'autocitation ne vient que confirmer un principe de greffe présidant à sa constitution générale. Si « la citation est une chirurgie esthétique où je suis à la fois l'esthète, le chirurgien et le patient[282] », l'autocitation (comprise comme la pratique d'un prélèvement interne) ne fait qu'amplifier le travail d'un ensemble (re)devenu corpus, et modifier d'autant sa morphologie et sa structure. Philippe Artières[283] pointe le changement de paradigme en cours, qui voit succéder à l'archive-lieu celui de l'archive-corps[284], comme si la question du « corpus » avait soudainement prêté consistance organique et donné vie à la forme des documents assemblés. La définition de Jean-Luc Nancy, par contre, le situe en deçà de l'organisme : ensemble vague, en cours de constitution, encore délié, entre l'archive et la série :

> [...] un corpus : un catalogue au lieu d'un logos, l'énumération d'un logos empirique, sans raison transcendantale, une liste glanée, aléatoire dans son ordre et dans sa complétude, un ânonnement successif de pièces et de morceaux, *partes extra partes,* une juxtaposition sans articulation, une variété, un mélange ni explosé, ni implosé, à l'ordonnance vague, toujours extensible... [...] Le modèle du corpus est le Corpus Juris, collection ou compilation des Institutiones, Digestes et autres Codices de tous les articles du droit romain. Ce n'est ni un chaos, ni un organisme : le corpus se tient, non pas exactement entre les deux, mais plutôt ailleurs. Il est la prose d'un autre espace, ni abyssal, ni systématique, ni effrondré, ni fondé. [...] Le corpus obéit à la règle qui va de cas en cas, continuité discrète du principe et de l'exception ; de l'exigence et de la dérogation[285].

[282] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation, op. cit.,* p. 31-32.

[283] « Avec la publication du *Goût de l'archive*, en 1995, d'Arlette Farge, puis une série d'événements sur lesquels nous reviendrons, dont certains dans l'art contemporain, les archives sont devenues l'archive : un objet singulier que l'on manipule, que l'on dépouille. D'objet-lieu, les archives sont devenues corps. On s'interrogera sur ce devenir-corps des archives et sur les effets que cela produit notamment dans l'écriture de l'histoire. » Argument d'une conférence de Philippe Artières donnée en 2015 et présentée sur le site : <http://blog.apahau.org/conference-les-archives-sont-elles-des-objets-par-philippe-artieres-paris-18-novembre-2015/> (consulté le 16 avril 2018).

[284] Voir Allan Sekula, « The Body and the Archive » (*October,* n° 39, hiver 1986, p. 3-64), qui démontre notamment comment la photographie, couplée et coulée dans une méthode archivistique, a pu donner lieu à un dispositif de contrôle politique des individus en passant par l'image réglementée des composantes singulières du « corps » de la société, détaillant le physique de ses éléments.

[285] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 47-48.

JOHN CARPENTER

NDC

FARSY

BF
STOP
MACRON

- Extraits de la série « Lo Stato delle cose », commencée en 2017.

La série « Lo Stato delle cose » (commencée en 2017, et toujours d'élaboration en 2018) est l'occasion pour le photographe de faire l'expérience simultanée du monde et de son archive. Cette dernière n'est plus qu'un corpus de formes et de thématiques permettant au photographe de créer des jeux d'échos entre ses prises de vues les plus récentes et les plus anciennes, de faire des liens, et, peut-être, de compléter par des recherches dans le passé ce qu'il ne peut pas directement vivre ou voir ailleurs ; la série est un voyage dans l'espace – les images sont prises en Europe, en Russie, au Kazakhstan – et dans le temps – dans la mesure où la réalisation de certaines des photographies qui la composent remonte parfois à plusieurs années. L'« état des choses » (Graziano Arici a d'abord nommé cette série « East and West », puis, un temps, « The Town and the City », d'après un roman de Jack Kerouac, avant de se décider à adopter une ultime version du titre : « L'État des choses », citation, entre autres, d'un film de Wim Wenders) est ainsi à comprendre en plusieurs sens : c'est à la fois une observation du monde, de son état présent, qu'entend mener le photographe – un compte-rendu visuel, après enquête menée dans diverses capitales et villes de province – et une vue rétrospective qui est jetée sur le contenu de l'archive (car c'est elle, sans nul doute, qui est le véritable, le seul et définitif « État » des choses) : ce qu'il en est, ce qu'il en reste, ce que sa propre réserve d'images est capable de pouvoir mettre au service d'une expression et d'un regard contemporains : à ce compte, la série consiste aussi en un jeu d'épreuves mutuelles, qui mettrait le monde et l'archive constituée face à face, vérifiant, dans un droit d'inventaire, ce que chacun d'eux peut proposer... Mais l'état « des choses » résonne aussi comme le constat amer d'une chosification du monde, d'un éparpillement des motifs et de la raréfaction de leur variété. Elias Canetti écrit, à propos des écrivains et du « métier d'écrire », dans les années 1980 : « On ne pouvait plus représenter le monde de la même manière que dans les romans de jadis ; le monde se décomposait et il n'était plus possible d'en donner une représentation véritable que lorsqu'on avait le courage de

le montrer dans sa décomposition[286]. » C'est cette même idée d'une unité antérieure – et aussi d'un sens – perdus, d'un regard qui s'adapte aux changements d'une époque, à son atomisation, qui se retrouve dans « L'État des choses » : un émiettement, une suite de détails.

Singulière motivation, en apparence – car c'est un défi de taille qui semble s'opposer, d'emblée, à la réalisation d'une série photographique – que celle de Graziano Arici, affirmant vouloir prouver par l'image que le monde, dans n'importe laquelle de ses parties, est devenu uniforme. Voyager et puiser dans l'archive[287] pour en illustrer le nivellement, poursuivre une série en tirant parti du moins ? Dans cette perspective, ce ne sont plus tant les images d'archives qui seraient la matière première venue compléter une série – et peu importe la proportion d'images réalisées ou reprises –, c'est le monde qui devient une archive en peau de chagrin, où les possibilités d'exploration sont de plus en plus minces ; l'interchangeabilité des images de l'archive le prouve. Roberta Agnese relève que

> [...] les pratiques photographiques qui s'appuient sur l'archive comme paradigme ou modèle, à reproduire ou à dépasser, travaillent justement sur cette limite, entre une concrétion et une dilution du sens ; elles questionnent en même temps la valeur et l'importance de la sédimentation, de « l'ensemble quantitatif », aussi bien que l'ambivalence de la photographie comme document et comme expression artistique[288].

Dans « L'État des choses », les images, mêlées, travaillent à l'illustration d'une déperdition du sens (et une fuite des formes : le plus souvent, le cadrage vise un vide, une fêlure, creuse l'absence) ; sans légende, elles n'ont pas vocation à devenir les indices ponctuels d'une situation de crise ; elles sont l'expression de la crise elle-même – et c'est en ce sens que l'on peut, peut-être, interpréter la vorace indifférence avec laquelle sont (re)visités et l'archive et le monde, telles deux origines dissemblables ravalées en un tout sans début ni fin –, l'histoire d'un sens non advenu, d'une sublimation ratée, d'un corpus qui n'aura donné lieu à aucune possibilité d'opus. C'est en partant de ce manque que l'œuvre d'inventaire, alors, commence. Comme le relève Gilles Deleuze, « le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles[289] » – ce à quoi la série donne, malgré tout, lieu. Contrairement à une grande majorité de pratiques archivantes de la photographie, dans lesquelles l'apparence « d'interchangeabilité entre les images, systématisées et réduites à des rapports d'équivalence, peut être transformée en instrument de création, utilisée en tant qu'outil qui brouille l'ordre de l'archive[290] », dans

---

[286] Elias Canetti cité par Marcel Cohen, *Détails : faits,* Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2017, p. 212.

[287] Cette traversée des archives peut faire penser à celle qu'a réalisée le photographe Lucien Hervé (de la fin des années soixante à sa mort, en 2007), puisant dans ses négatifs, découpant et réinterprétant ses tirages, renouvelant sa vision et sa production sans plus jamais réaliser d'autres prises de vues.

[288] Roberta Agnese, « Éparpiller l'archive, thématiser l'archive : deux études de cas photographiques », *Marges,* n° 25 : « Archives », octobre 2017, p. 105.

[289] Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990, op. cit.,* p. 168.

[290] Roberta Agnese, « Éparpiller l'archive, thématiser l'archive : deux études de cas photographiques », art. cité, p. 105.

cette série, l'archive est convoquée pour accuser le brouillage du monde – dans une réduction à l'absurde qui le présente démuni, privé de lui-même : pour réaliser son portrait contemporain, doublement déficitaire, il est nécessaire d'en passer par le retour d'images lointaines qui le recontextualisent – littéralement, qui lui donnent lieu –, et par le recours à un archivage au présent qui lui offre la contenance d'une sérialité. L'apparence du monde est jouée dans une compulsion rétrospective. L'on voit alors que dans ce mouvement amorcé, qui part de l'observation d'une réalité extérieure pour la rabattre partiellement sur des images « déjà-là », dans une torsion des temps et une réévaluation critique des propriétés du contemporain, ce n'est plus la possibilité d'un « mode d'existence artistique de l'archive[291] » qui est explorée, mais les possibilités d'une survivance du monde à travers ses états archivés. Le repli et le dépli, le ressac des images se devinent dès l'apparition, dans plusieurs photographies, d'écrans de télévision, de panneaux publicitaires, de journaux ouverts : à quoi bon prendre des images, quand il suffit de les recueillir ?

La série compte en juillet 2018 près de cent quatre-vingts photographies – elle n'appelle peut-être pas de fin, ni de nombre fixe d'images ; elle est moins une forme concurrente de l'archive que sa jumelle, un chutier de premier choix[292], ou une compilation partielle d'anciens travaux « personnels ». Le format carré des Polaroids est retrouvé dans les images produites à l'Iphone, la photographie numérique permet d'expérimenter une nouvelle forme de modularité, plus souple que celle des assemblages antérieurs ; la numérisation des vues argentiques autorise leur réinterprétation, favorise leur circulation et leur réapparition, récurrente par-delà les séries. « Lo Stato delle cose » se situe dans la continuité d'« Irgendwo » (N'importe où), de « Lost Objects » et des séries Polaroids réalisées dans les années 1980 et 1990 – mais elle paraît être, en elle-même, une réflexion sur le prolongement : Graziano Arici semble en effet, d'une série à l'autre, ne poursuivre qu'un seul et même projet commun. Tout en changeant d'instrument, il puise dans chacun les moyens d'une expression identique à elle-même ; par-delà une réflexion poursuivie sur la solitude ontologique de l'homme, c'est, en contraste flagrant, une jubilation à l'œuvre qui s'y donne à voir, manifeste : celle du plaisir de photographier, peu important le lieu – « irgendwo »... – , et de pouvoir faire apparaître un motif, de lui donner vie.

[291] Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, 2010, n° 759-760, p. 707-718.

[292] Jonas Mekas, avec ses « Rillettes », fait, depuis plus de trente ans, sur un modèle culinaire hérité de sa mère, de la récupération systématique de ses bouts de films le principe d'une série photographique : rien de créé qui ne puisse être transformé et réarrangé.

- Polaroids, New York, 1986 (GA11053189, GA11053191, GA11053192, GA11053198, GA11053201) ; Sarajevo, 1991 (GA051149) ; Venise, 15 juillet 1989 (VE009753) ; Marée haute, Venise, 21 novembre 2000 (VE007960).

- Extraits de la série « Irgendwo », 2014.

Développement par scissiparité, par reprises et par assemblages, là encore : sans compter les reprises des séries « Irgendwo » (2014-2018), ou « Hôtel » (2017-2018), l'on reconnaît dans la série « Lo Stato delle cose » des images extraites de précédents travaux : Polaroids américains de 1986, vues des séries « Venetians » et « Veneland » (touristes place Saint-Marc à l'occasion du concert des Pink Floyd, salle de réception d'un hôtel inondé), photographie tirée du reportage réalisé à Sarajevo en 1991. Les séries se succédant alimentent une vaste expérience de transposition et d'interprétation – ce qu'est peut-être déjà par elle-même toute photographie. La technique utilisée, et notamment l'usage d'un filtre (la majeure partie de ces photographies réalisée avec un Iphone, avec l'application « Hipstamatic » ; certaines, plus anciennes, sont retravaillées sur un logiciel de retouche – conversion en noir en blanc, recadrage, masque – pour les rendre semblables aux premières), assure une tonalité d'ensemble à la série. Format carré, noir et blanc contrasté, noirs bouchés, vignettage : autant de choix formels, mais aussi d'effets, qui assurent, d'emblée, une identité visuelle (une uniformité, un invariant) à la série – peut-être même au détriment d'une mise en valeur plus fine de l'intérêt de chacun des éléments qui la composent.

Tout paraît se résoudre et trouver lien par l'homogénéité artificiellement créée à travers l'utilisation exclusive (ou, le cas échéant, son imitation) d'une solution photographique prête-à-l'emploi (qui est le résultat de la combinaison du choix d'un filtre et d'un « objectif » sur une application pour téléphone portable) ; non pas que, par ailleurs, toute photographie ne soit pas la résultante de choix déterminés, expression d'un dispositif préformé et traduction, dans une certaine mesure, d'un programme de vision, et affirmation d'une posture (« l'éthique du Leica », « la philosophie du 50 mm », « la rigueur de la vision à la chambre »... sont souvent évoqués, comme si l'appareil utilisé venait par avance définir et prévenir, pré-former la vision qu'il permettra d'exprimer, comme étant matériel garant d'un quelconque justesse), d'un choix qui doit se décider entre tel et tel outil, voire avoir recours à tel ou tel effet – l'on sait que Vilém Flusser incitait à « déjouer le programme[293] » de l'appareil photographique, devenu métaphore d'un dispositif coercitif d'autant moins évident à repérer qu'il façonne la vision et le regard porté sur le monde tout en en autorisant l'exercice ; et que Gilbert Simondon appelait à défaire les automatismes, privilégier les « marges d'indétermination[294] », et à « inventer les machines ». Graziano Arici, cependant, semble moins sacrifier à une mode (une nouvelle *foto povera*, rappelant tantôt le courant du pictorialisme, tantôt ses avatars contemporains – Holga,

[293] Voir Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*
[294] Voir Gilbert Simondon, « Les deux modes fondamentaux des relations de l'homme au donné technique », *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 11-12.

Belair, Lomo… –, qui invitent, dans leurs versions actualisées, à un retour vers le passé[295]) que reprendre à son compte – s'approprier, encore une fois – les règles d'un jeu qu'il fait sien. Il use, indifféremment, d'un appareil photographique ou d'un autre, retrouvant dans l'un les qualités de l'autre (il affirme ainsi que « le téléphone portable est le Leica du XXIe siècle »), détournant au besoin certaines propriétés des uns pour les retrouver dans d'autres, comme le vignettage autrefois pratiqué à l'agrandisseur, redécouvert dans des filtres proposés par des applications grand public à la mode, et dont il force l'intensité et généralise l'utilisation : la pratique de la photographie au téléphone portable condensant certaines qualités jusque-là réparties entre plusieurs techniques et plusieurs appareils (silence et maniabilité d'un appareil compact, format et rapidité d'un Polaroid, taille des fichiers permettant un agrandissement...), il décide d'en adopter – voire d'en systématiser – l'usage.

Ce recours exclusif au système intégré d'un appareil qui semble avoir pour particularité, mais aussi pour avantage, de produire des photographies immédiatement reconnaissables (noir et blanc, fort contraste, vignettage : une spectacularisation automatique – calibrée pour être prête-à-*poster* sur les réseaux sociaux, et notamment Instagram : cas intéressant où la retouche anticipe et motive l'image à faire), et presque toujours « sauvées » par l'effet qui les distingue (Ben Vautier affirme qu'« il n'y a pas de photos ratées » : les filtres numériques prêts-à-l'emploi ont donné une nouvelle réalité à cette assertion), peut faire commodément réussir à faire passer pour « vision » ce qui n'est qu'un simple maniérisme, une astucieuse addition d'effets. En adoptant cet instrument, Graziano Arici relève ce risque, et tente de le dépasser en systématisant son utilisation. Le téléphone portable devient une prothèse pratique, discrète, prolongement de l'œil ; l'optique et le filtre choisis, rappels d'appareils photographiques précédemment utilisés. Détourné par Graziano Arici en un moyen professionnel retrouvé, le téléphone portable pris comme appareil photographique, comme outil de travail, lui permet d'approfondir certains aspects de ses recherches. Le numérique l'autorise à réaliser des vues sans compter, à les multiplier sans plus devoir nécessairement les comparer et les sélectionner ; le filtre choisi – en présentant cet autre avantage de pouvoir réaliser des vues numériques sans devoir ensuite réaliser un important travail de post-production –, avec l'intensité dramatique qu'il confère à toute chose (par un halo obsédant, encadrant systématiquement toute prise de vue, qui se trouve comme protégée dans une gangue ouatée), semble accuser plus encore

[295] Et faire des « images d'archives » sur le vif, dans le temps présent : on peut ainsi songer à l'entreprise « Impossible Project », proposant des cartouches de films Polaroid, mais à l'aspect pré-vieilli (craquelures, bords légèrement irréguliers, imperfections de la gélatine, couleurs désaturées), comme si le recours à cette technique permettant de faire l'expérience d'une photographie instantanée devait se nimber d'une aura supplémentaire, celle d'un temps passé qui serait constamment « à » l'image ; s'authentifiant par un effet de réel calculé, prévisible, les nouveaux Polaroids, mimant l'aléatoire du processus de dégradation des premiers Polaroids, deviennent des caricatures de souvenirs.

l'atmosphère désolée recherchée par le photographe quelques années auparavant, dans d'autres séries (« Caarnival » en 1979, par exemple).

Tout se passe comme si l'expression d'un style avait retrouvé sa pleine liberté en se coulant dans le programme d'un appareil, en exploitant un formatage et, en retour, en s'en inspirant, à sa façon. En effet, il n'y a plus, comme dans la série « Venitians », le fil d'une narration qui relierait entre elles les images, ni même la clôture d'un nombre fixe de composantes, qui permettait de se saisir en esprit d'un ensemble ; comme si la pratique numérique avait réussi à accuser certains traits, à développer certaines tendances jusque-là encore contenues : les images se multiplient, la série devient exponentielle, changeante, la possibilité d'une narration s'évanouit au profit d'un inventaire des êtres et des choses, les lieux disparaissent, l'unité se désagrège, les scènes architecturales deviennent décors. La série, dans son expansion, semble paradoxalement résister au disparate en s'en nourrissant (« Il y a cette idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois. On peut tout recenser[296][...] », note Georges Perec), elle devient une liste ouverte d'où émergent des échos, des thèmes, des variations. Mais, par-delà la litanie des petits « sujets » des photographies (un personnage, un objet, une construction, un endroit...), « L'État des choses » rend manifeste le fait que le sujet des photographies n'est rien d'autre, en définitive, que leur propre prise : qu'elles sont à elles-mêmes leur propre sujet (Denis Roche écrit : « Ce qu'on photographie c'est le fait qu'on prend une photo[297] »), et que les individualités éparses qu'elles représentent ne sont rien d'autre que des formes-miroirs, des prétextes à composer – à composer avec l'état des choses.

b. L'archiviste et l'encyclopédiste

Ce sont des rapports au temps différents qui se jouent dans les deux personnages conceptuels formés par l'archiviste et l'encyclopédiste[298]. De part et d'autre, aussi, deux ambitions à l'œuvre : un désir d'exhaustivité (faire la liste de tout ce qui est, le réunir : cataloguer l'étant), et la recherche d'une emprise sur un état présent, en alerte constante. L'archiviste se tourne vers le passé, vers des objets « finis », qu'il invente, à la manière d'un archéologue, tandis que l'encyclopédiste avance vers le futur, découvre, défriche, tel un

[296] Georges Perec, *Penser/classer, op. cit.,* p. 164.
[297] Denis Roche, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrits sur l'image », 1982, p. 73.
[298] Je remercie Pierre Parlant de m'avoir suggéré et présenté ce couple de personnages.

conquistador. Ce dernier, « maniaque de la plénitude[299] », dresse une carte de l'inconnu, tandis que le premier revient sur le connu, creuse, investigue à rebours, assemble, décrypte, recoupe. Deux listes dressées : l'une finie, mais infiniment reliée et relue ; l'autre en cours d'écriture, perpétuellement inachevée mais visant, par cercles concentriques, au dévoilement d'une totalité infinie ; rassembler l'éparpillé, étaler le présent. Reconstruction d'un monde et découverte d'un autre, procédure faite de fragments et ambition totalisante. Georges Perec observe qu'il y a dans toute énumération

> [...] deux tentations contradictoires ; la première est de tout recenser, la seconde est d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble aussi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères[300] [...].

L'archiviste, comme l'encyclopédiste, est lancé dans une quête, et pris dans une manie gnoséologique ; si l'un active le souvenir (en l'actualisant), l'autre se souvient du futur, et rapporte l'empirique à une perspective de totalisation ; l'archiviste n'est pas le sujet de ce qu'il accomplit, tandis que l'encyclopédiste l'est. La peur d'oublier, la peur de perdre se rejoignent dans un même acte de thésaurisation. Umberto Eco écrit cependant : « Les encyclopédies construisent le savoir précisément parce qu'elles savent, comme les bons archivistes, quoi abandonner à l'ombre de l'oubli[301] ». Les visées des deux personnages se retrouvent peut-être également dans l'usage photographique ou l'éventualité d'une appropriation artiste de l'archive. Prise entre l'exhaustif et l'inachevé, contenant à la fois « le morcellement des monstra et la constellation des astra[302] », l'archive forme le virtuel de l'œuvre ; conçue comme une fabrique de cosmos (qui donne lieu, forme, raison et sens, même provisoires), elle contient la fuite. Qui archive l'archive ? Graziano Arici, à la fois producteur et relecteur de l'archive, l'observe selon plusieurs points de vue ; il serait l'auteur paradoxal d'un catalogue[303] visant l'exhaustivité et ménageant une place à l'inconnu, favorisant l'apparition de ce qui est inédit.

---

[299] Voir Roland Barthes, « Nautilus et Bateau ivre », *Mythologies, op. cit.,* p. 80.

[300] Georges Perec, *Penser/classer, op. cit.,* p. 164.

[301] Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto* (2007), cité par Michele Smargiassi, « Il complesso di Temistocle. Come vivere con "troppe foto" », 15 juin 2018, blog « Fotocrazia ». En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2018/06/15/umberto-eco-fotografdiua-eccesso-vertigine/> (consulté le 16 juin 2018) : « Le enciclopedie costruiscono il sapere proprio perché sanno, come i buoni archivisti, che cosa abbandonare al buio dell'oblio. »

[302] Georges Didi-Huberman, *Atlas, op. cit.,* p. 57.

[303] Voir, sur les rapports entre le catalogage (et le système Dewey) des bibliothèques et celle des archives, Elio Lodolini, « The War of independence of Archivists », *Archivaria,* n° 28, été 1989, p. 39. Voir également Krzysztof Pijarski, *The Archive as project*, *op. cit.,* p. 56.

Vient un troisième personnage conceptuel, celui de l'écrivain-bibliothécaire, à la fois défricheur et inventeur, lecteur et auteur : Italo Calvino assure que :

> La littérature n'est pas seulement faite d'œuvres singulières, mais de bibliothèques, de systèmes dans lesquels les diverses époques et traditions organisent les textes « canoniques » et « apocryphes ». À l'intérieur de ces systèmes, chaque œuvre est différente de ce qu'elle serait si elle était isolée ou insérée dans une autre bibliothèque. Une bibliothèque peut posséder un catalogue clos ou bien tendre à devenir la bibliothèque universelle, mais toujours en se développant autour d'un noyau de livres « canoniques ». Et ce qui différencie deux bibliothèques, c'est davantage leur centre de gravité que leur catalogue. La bibliothèque idéale vers laquelle je tends, pour ma part, est celle qui gravite vers le « dehors », vers les livres « apocryphes », au sens étymologique du mot, c'est-à-dire les livres « cachés ». La littérature est la recherche du livre caché au loin, qui modifiera la valeur des livres connus ; elle est tension vers le nouveau texte apocryphe à découvrir ou à inventer[304].

Par un jeu de découvertes et de déplacement des centres de gravité, les recherches menées dans l'archive – mais aussi sa constitution – évoluent dans une tension semblable ; la pratique de Graziano Arici, reprenant, « reprisant » des photographies, lui fait connaître un développement par scissiparité. Le tout se multiplie par divisions internes, l'unité, défaite, réinterrogée, est remise en jeu dans la distribution des parties qui la composent (dans leurs réutilisations, les photographies deviennent des exemples de nombres transfinis : la quantité des parties est supérieure au tout dont elles proviennent). Ce faisant, c'est le principe même de constitution de l'archive – le geste de sélection, de tri, de filtrage – qui est repris et réfléchi : l'archive elle-même n'est-elle pas par nature partagée entre une expansion et un repli, un gain et une perte, une matière brute et un contenu travaillé, une représentation et une séparation, une extraction et une création, un reflet gardé et une quintessence retenue ? La question du fragment, opposé au tout, et le rappelant néanmoins, apparaît essentielle. C'est un état oxymorique, celui d'un ordinaire préservé, mis à part, celui d'un dispositif qui crée, au nom de la représentativité, sinon de la rareté, du moins de l'unicité – ce que Joseph Mouton, dans un article intitulé « La transmission fétiche[305] », souligne : « l'archive apparaît [...] ambivalente, au moins, en ce qu'elle consonne avec le *making off*, ce bonus qui efface l'événement au prétexte d'en enregistrer le *plus*. » Quel est ce comble créé par l'archive ?

[304] Italo Calvino, *La machine littérature* [1984] (trad. Michel Orcel et François Wahl), Paris, Seuil, 1993, p. 46-47. Voir également la nouvelle de Jorge Luis Borges, « Funes el memorioso » (parue dans le recueil *Fictions* en 1944).
[305] Joseph Mouton, « La transmission fétiche », *Multitudes,* Hors Série n° 1, 2007, p. 207.

c. Le « Panthéon Arici »

Pénétrer dans une archive photographique, ou se livrer à son exploration, c'est se retrouver confronté à une masse de données qui apparaît, le plus souvent, sans forme et sans fin. Que se passe-t-il quand l'archive, et quand l'archivage en cours, se donnent à voir ? En s'exposant, qu'exposent-ils réellement ? La mise en espace est pour le photographe une vérification, une nouvelle révélation – ou la confirmation, toute provisoire, d'une entreprise au long cours : une étape dans la progression, mais aussi un essai et une épreuve. Ainsi qu'une paradoxale poursuite : à la fois prolongation d'un lent cheminement, d'un patient récolement, et interruption décisive – un arrêt sur images –, laquelle donne naissance à une vue panoramique, découvrant l'état des lieux d'une production donnée, qui œuvre à l'archive. L'idée d'une archive hors les murs, éclatée, ouverte, ne serait-ce pas la promesse d'un début de scénographie, laquelle permettrait, justement, de révéler une des images latentes du visage de l'archive ? On pourrait ainsi comprendre l'étape de l'exposition comme un nouveau « moule[306] » nécessaire pour la production d'un photographe ; moment décisif de visibilité, ce dans quoi ses créations se trouvent ou se révèlent, voire se forment. Graziano Arici, dans l'exposition « Alla faccia dell'arte », en avril 2000, propose aux spectateurs une traversée de son archive, et un aperçu de sa méthode. Le parcours de l'exposition suit le labyrinthe des salles d'un palais du XVIIe siècle, que le photographe investit par une scénographie jouant des ruptures de tons et de l'esprit des lieux : l'accrochage est une vue en « éclaté » de l'archive qui fait spectacle. Si l'on peut voir l'exposition et l'archive comme des formes rivales, l'une et l'autre sont réconciliées dans l'invention par le photographe d'une facétieuse mise en scène.

> Arici rassemble [les personnages] dans un pêle-mêle intelligent, en dépassant une dimension purement documentaire et en créant, dans les pièces « domestiques » monumentales de San Barnaba, un gigantesque, et souvent ironique Atlas des visages, des regards, des gestes de ces protagonistes, de Kiefer à Kounellis et à Balthus, en passant par Viola, Rauschenberg, Jasper Johns, mais aussi Clemente, Kaprow, Paul McCarthy, Bob Wilson, pour n'en citer que quelques-uns. Aux visiteurs donc de retrouver, et de se retrouver dans cette mémoire active qui donne à Venise non pas seulement le portrait d'un artiste mais des centaines de références à plusieurs, et à leur œuvre, à leur travail devenu une joyeuse cartographie où même le jeune public pourra naviguer en ayant pour points d'orientation les étoiles d'un firmament « fait avec art[307] ».

---

[306] Voir Gilles Deleuze, « Préface : une nouvelle stylistique », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 346 : le philosophe décrit la théorie de l'organisme chez Buffon, dans laquelle « le moule jouit d'une propriété paradoxale : il ne se contente pas de former la surface ou la superficie, mais agit dans toute l'épaisseur de ce qu'il forme ("moule intérieur"). C'est plus qu'un moule, c'est une modulation, c'est-à-dire un moulage à action interne et transformation temporelle ».

[307] Luca Massimo Barbero, « La Fondazione Bevilacqua La Masa oggi », catalogue de l'exposition « Graziano Arici alla faccia dell'arte », Comune di Venezia/Fondazione Bevilacqua La Masa, avril 2000, n. p. : « Arici riunisce [i personaggi] affastella intelligentemente, superando il documento e creando, nelle stanze monumentalmente "domestiche" di S. Barnaba un gigantesco e talvolta ironico Atlante dei visi, degli sguardi, dei gesti di questi protagonisti da Kiefer a Kounellis a Balthus, passando attraverso Viola, Rauschenberg, Jasper Johns, Beuys, ed

- Vues de l’exposition « Graziano Arici : Alla faccia dell’arte », Venise, avril 2000.

ancora Clemente, Kaprow, Paul McCarthy, Bob Wilson per citarne solo alcuni. Ai visitatori quindi il ritrovare ed il ritrovarsi in questa memoria attiva che consegna a Venezia non solo il ritratto di un artista ma centinaia di riferimenti al loro operato, al loro lavoro divenuto ora una mappatura felice in cui anche il giovane pubblico potrà navigare scegliendo come riferimento le stelle di un firmamento "fatto ad arte". »

Le visiteur, dans l'une des pièces de la fondation Bevilacqua La Masa, découvre une moderne chambre des merveilles : les portraits d'artistes y sont présentés tels des trophées, placés à touche-touche et parfois imbriqués, illustration des « joies ineffables de l'énumération[308] » de l'archiviste, tandis qu'une autre pièce renverse ce premier dispositif, et convertit le gigantisme des formats en une petite frise de vignettes décoratives, mince bandeau disposé sur le chambranle mouluré d'une cheminée. L'espace de l'exposition se transforme en musée personnel, en panthéon d'images. Allan Sekula décrit l'archive photographique (mais aussi le livre de photographies) comme la « chambre de compensation[309] » du sens, un lieu où les photographies peuvent « être redistribuées dans l'imaginaire » : « Alla faccia dell'arte » met en scène cette remise en jeu, qui est aussi chambre de « condensation » : on retrouve les portraits d'artistes tels que Graziano Arici pouvait peut-être se les représenter avant même de les mettre en œuvre : chambre mentale[310]. Par le dispositif qu'elle évoque, cette chambre revient au stade du projet de l'archive. Pierre Assouline commente la mission réalisée par d'autres portraitistes du siècle, en reliant les œuvres de Gisèle Freund à l'entreprise accomplie par Nadar au XIXe siècle (le « Panthéon Nadar » – d'abord nommé « Musée des gloires contemporaines » – est son œuvre dessiné, quelque trois cents caricatures d'écrivains et de journalistes) : il voit dans ses photographies

> [...] un certain regard, pas de studio ni de retouche, [...] une approche sensible, Nadar pour référence, une manière d'empoigner l'Histoire et quelque chose comme une morale de l'image. Son ambition était clairement affichée : constituer une galerie de portraits d'écrivains en couleur, qui nous apparaissent aujourd'hui comme des lueurs pastellisées et datées d'autrefois, l'écrivain comme sujet primant sur l'aspect technique du projet. Chacun de ces visages raconte une histoire. On ne se lassera pas de répéter que l'histoire littéraire de ce siècle doit payer sa dette à ses portraits car ce qu'elle a capté et restitué là, nul autre n'a su le faire, et surtout pas des essayistes, des interviewers ou des critiques[311].

L'ambition à l'œuvre – rendre compte d'un temps, façonner des figures pour en créer une forme-panthéon – donne à l'archive photographique plusieurs sens et plusieurs utilisations possibles : elle est le monument d'une célébration ambivalente, mais aussi la réserve d'un

---

[308] Georges Perec, *Penser/classer*, *op. cit.,* p. 164.

[309] Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », *op. cit.,* p. 444-445 : « [...] the archive serving as a kind of "clearing house" of meaning ».

[310] L'inquiétant personnage-narrateur du *Roi des Aulnes,* Abel Tiffauges, poursuit son entreprise dévorante par la prise de vue photographique, à propos de laquelle il note : « Pour moi, l'aboutissement de l'acte photographique sans renoncer aux prestiges de l'envoûtement va plus loin et plus haut. Il consiste à élever l'objet réel à une puissance nouvelle, la puissance imaginaire. L'image photographique, cette émanation indiscutable du réel, est en même temps consubstantielle à mes fantasmes, elle est de plain-pied avec mon univers imaginaire. La photographie promeut le réel au niveau du rêve, elle métamorphose un objet réel en son propre mythe. [...] L'objectif est ma porte étroite par laquelle les élus appelés à devenir des dieux et des héros possédés font leur entrée secrète dans mon panthéon intérieur. » Voir Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes,* Paris, Gallimard, 1971, p. 115.

[311] Pierre Assouline, « Freund, Gisèle (1908-2000) », *Dictionnaire amoureux des écrivains et de la littérature*, Paris, Plon, 2016, p. 166.

capital qu'il s'agit de conserver et de faire fructifier. L'Archivio Graziano Arici se présente à ces deux titres comme un édifice d'images hors normes, conçu pour atteindre les dimensions d'un siècle et le transcender – dans cette perspective, ce ne sont pas uniquement les personnages de la culture « destinés à rester » qui sont visés par le photographe, mais l'ensemble que leur réunion permettra de former. Gisèle Freund, interrogée sur la valeur et l'intérêt de sa propre archive photographique, explique : « Mes photos (en tout cas, certaines) resteront dans l'histoire grâce aux gens qui ont posé et non grâce à Gisèle Freund[312]. » Ce jugement sans complaisance, sans pitié aucune pour son œuvre, et qui correspond à une forme d'exercice de lucidité qui transparaît dans ses propres réalisations, lui fait ajouter : « Je sais que ce que je dis rend furieux les photographes. » L'heureuse coïncidence entre un personnage et l'auteur de son portrait n'est que factuelle, qu'accidentelle, selon Gisèle Freund, et la réussite de l'image ne saurait être entièrement portée au crédit de son auteur. On s'aperçoit que l'auteur est double, ou, même, que les rôles s'inversent, dans cette rencontre faite à la tangente : le passeur devient le modèle, qui permet tout juste au photographe de partager sa gloire posthume. Ainsi, l'Archivio Graziano Arici reçoit la garantie d'une forme de pérennité à travers les personnages qu'il « illustre ». L'archive se rapproche de la définition de l'œuvre-monument, telle que la donne Krzysztof Pomian :

> Les œuvres produites pour être reconnues monuments ont [...] des dimensions qui les mettent à part. [...] tout aussi frappant est le fait que ces œuvres, si elles ne sont pas intentionnellement dépourvues de toute utilité, la subordonnent à leur destination première qui est de renvoyer à l'invisible : au passé qu'elles ont pour but de glorifier, à l'au-delà auquel elles rendent grâce ou dont elles appellent les faveurs, à l'avenir dans lequel elles doivent susciter l'admiration pour les hauts faits accomplis par leurs promoteurs[313].

L'historien précise que « d'abord, tous les documents d'archives sont des monuments dans la mesure où ils renvoient à des faits qui ne sont plus visibles. Certains sont aussi des monuments parce qu'ils ont été produits comme tels[314] » ; le panthéon-archive photographique, dans ce cas, paraît devenir une entreprise qui, à chaque production, pierre après pierre, construit sa propre légitimité. L'accumulation des « têtes connues » sert l'archive, qui se fait, au présent, porteuse d'une mémoire prévisible : dans cette spéculation sur le travail du temps long, et dans cette mise en œuvre d'une prospection rétrospective, le « capital » retrouve ainsi son étymologie[315] :

---

[312] Martine Ravache, « Interview de Gisèle Freund (13 octobre 1990) », *Fotologia,* n° 13, printemps-été 1991, Florence, Fratelli Alinari Editrice, p. 81 pour cette citation et la suivante.

[313] Krzysztof Pomian, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *op. cit.,* p. 166.

[314] *Ibid.,* p. 170.

[315] Voir Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, *op. cit.,* p. 15 : « Au sens économique – qui est bien le plus visible aujourd'hui, le plus *spectaculaire* bien qu'indissociable du précédent –, la valeur du chef-d'œuvre est ce qui le transforme en capital. Tout le monde sait que le *capital* désigne d'abord le montant initial, le « principal » d'un prêt d'argent : sa tête, son *caput*, son chef. Cela dit par opposition aux intérêts qui s'y ajoutent à titre de rémunération pour celui qui a pu avancer de l'argent. Tout le monde sait aussi que, dans un sens plus étendu, le capital désigne une *accumulation de valeur* destinée à produire des « revenus » éventuellement capitalisables à

une fortune qui est comptée sur la possession de têtes, d'un cheptel de figures. C'est ce que donne à voir Eugène Disdéri dans des albums qui regroupent son invention – en 1866, il a accumulé près de soixante-cinq mille portraits de célébrités, entreprise effrénée que Denis Roche décrit ainsi :

> Précipitation et fourmillement, voilà les maîtres mots de l'industrie naissante, dont Disdéri allait être l'un des champions. En 1863, il dépose un brevet qui lui garantit ses droits sur ce qu'il appelle la « carte mosaïque ». Ayant accumulé un nombre considérable de portraits, il a l'idée de les regrouper par catégorie, profession, famille, corporation, etc., en les multipliant sur des cartes au format d'une carte de visite. Ainsi il fait d'une pierre deux coups : en leur faisant leur publicité, il se fait la sienne et, en les vantant, il s'affiche. Danseuses, comédiens, avocats d'un même barreau, cabinets ministériels, sommités des arts ou des sciences, dynasties royales, régiments, tout y passe[316].

Le photographe, émérite chasseur de têtes, réalise une fresque d'une époque tout en s'y réservant la possibilité de sa propre gloire. Ce panthéon est une entreprise dont la rentabilité est fluctuante pour le photographe (il ne peut réellement tirer profit des portraits qu'à très court ou à très long terme, horizon parfois inatteignable), mais profitable pour les agences, qui gèrent un flux d'images de provenances variées et en constant renouvellement : Grazia Neri, directrice éponyme de l'agence photographique fameuse (à laquelle Graziano Arici a participé durant une trentaine d'années), se rappelle qu'

> [...] en Italie [...] il était rare, à l'époque, de publier un sujet qui ne soit pas en lien direct avec l'actualité. Et c'est alors, aussi, que je réalisai que sans les photographies des célébrités, mon agence n'aurait pas eu d'avenir, comme elle n'en aurait pas eu non plus sans les photographies d'archive. Les reportages d'actualités étaient ceux qui coûtaient le plus cher à produire, ils se vendaient à des prix plus bas, ils nécessitaient plus d'attention, mais c'étaient ceux qui donnaient le plus de satisfaction[317].

Cependant, l'on pourrait se demander si, redimensionnée à l'échelle d'un seul photographe, bâtisseur de l'équivalent d'une agence, cette fabrique anticipatrice de commémorations, de vies converties, ne se rapproche pas aussi d'un atelier invisible – celui que matérialisait la chambre des merveilles de l'exposition « Alla faccia dell'arte ». Le projet d'archive ne vise-t-il pas plus loin qu'un profit immédiat ou même que la gloire posthume de son producteur ?

---

leur tour, et ainsi de suite dans un circuit que Marx envisageait sous l'angle d'un processus d'*autovalorisation*. » Au sujet d'un capital photographique (et du cas du rachat d'archives par Bill Gates), voir Jorinde Seijdel, « Cold Storage », art. cité, p. 6.

316 Denis Roche, *Le Boîtier de mélancolie, la photographie en cent photographies*, Paris, Hazan, 1999, p. 52.

317 Grazia Neri, *La mia fotografia, op. cit.,* p. 56 : « [...] in Italia [...] raramente, all'epoca, si pubblicava un servizio su un avvenimento che non fosse di stretta attualità. E realizzai anche che senza le fotografie delle celebrità la mia agenzia non avrebbe avuto futuro, così come non lo avrebbe avuto senza le fotografie d'archivio. I servizi di attualità erano i più costosi nella produzione, si vendevano a prezzi più bassi, necessitavano di più cure, ma erano quelli che davano più soddisfazioni ».

L'Archivio Graziano Arici, dans la mesure où il donne vie à une communauté imaginée et imagée, contribue à

> Défaire le sujet de ce qu'il a d'anecdotique et le placer sous une lumière d'éternité. Reconnu par aujourd'hui, par demain, mais aussi par les morts. Une œuvre offerte aux vivants d'aujourd'hui et de demain mais pas aux morts de tous les âges, serait quoi[318] ?

L'auteur de l'archive met en œuvre une forme de pro-création, une « maïeutique ascendante[319]» puisant dans le passé pour en extraire ses modèles. En reliant personnages et productions photographiques, il construit une « unité architectonique qui assure à ce vaste assemblage par-dessus les siècles son caractère programmatique[320] ».

3. VENISE, PERSONNAGE PRINCIPAL ?

La ville de Venise a constitué durant plusieurs dizaines d'années un des principaux sujets de travail et d'investigation de Graziano Arici ; à ce titre, elle est un personnage au centre de l'archive. Présente de manière récurrente à l'image, elle apparaît comme un fond de scène, un décor devant lequel passent et posent les modèles : « c'est tout un espace cloué au sujet[321] », mais ce sont les sujets qui restent, aussi, cloués sur place, et dépendants d'un espace. Venise est aussi, en ce sens, le vrai lieu de l'incarnation de l'œuvre, favorisant un effet de continuité : comme un *set* qui serait toujours disponible, inchangé, intemporel, ses apparitions ou sa présence devinée participent à la construction d'une stabilité, d'une permanence que rien ne saurait venir perturber, d'un temps paradoxal, sans autre écoulement que l'eau des canaux. Le « temps de l'archive » paraît avoir trouvé en cette « forme achronique[322] » un sujet de choix. Pierre Bourdieu évoque le « rendement symbolique[323]» fourni par certains décors : Venise est assurément de ceux-là. Erri De Luca dénonce la trop grande facilité dans le recours à son utilisation : « Elle n'appartient ni aux poètes, ni aux écrivains : Joseph Brodsky, Thomas Mann ne l'ont même pas touchée, ils l'ont exploitée comme décor[324]. »

---

[318] Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* [1968], Paris, Les Éditions du Chemin de fer, « Collection Micheline », 2013, p. 16-17.
[319] Voir Bruno Jay, « Généalogie et descendance. Une certaine quête de l'identité », *in* Jean Gayon et Jean-Jacques Wunenburger dir., *Le paradigme de la filiation,* Paris, L'Harmattan, « Convergences », 1995, p. 280.
[320] Jean-Pierre Criqui, « L'image déjà là, un préambule », *L'Image déjà là. Usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique*, Carnets du BAL # 2, Paris, Images en Manœuvre Éditions, 2011, p. 9.
[321] Jean-Louis Schefer, *Figures peintes,* Paris, POL, 1998, p. 313.
[322] Gian Piero Brunetta, *L'Acqua e la luce, la fotografia a Venezia all'alba dell'Unita d'Italia*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011, p. 8.
[323] Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie,* Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 60.
[324] Erri De Luca, « Introduzione », *in* Lucia Fanicchi, *UNVENICED*, Venise, studio LT2, 2010, p. 6.

L'entrée des personnages au répertoire de l'Archivio Graziano Arici est en grande partie tributaire de la venue des artistes dans la ville ; les Biennales, les expositions, les événements, les résidences, les voyages amènent une population, toujours renouvelée, qui peut augmenter ou venir compléter le travail en cours du photographe. Graziano Arici note avec réalisme et humour à ce propos : « Je ne dis pas que je me rendais chez les artistes. C'est eux qui se déplaçaient pour aller chez moi ! » L'atelier du photographe, son « chez-lui » comme il le déclare, paraît se confondre avec la ville. Mais c'est en tant que sujet photographique qu'il ne cesse, pourtant, de l'aborder, en enquêtant à la fois sur l'invention de Venise par la photographie, l'évolution de son iconographie à travers les siècles, sur la fabrique d'un décor, et sur son envers. Les recherches qu'il mène sur les représentations photographiques lui permettent d'aller à rebours de certains... clichés, selon lesquels il n'y aurait de Venise que des vues stéréotypées. Une tradition picturale et littéraire a peu à peu préparé le terrain et le terreau d'une ville figée, bientôt languissante, mortifère.

Federico Zeri, analysant le « mythe visuel de l'Italie », observe que la représentation picturale des villes connaît une rupture au XVIIIe siècle, présidant à la formation de deux courants, deux écoles distinctes : d'une part, « le naturalisme anti-rhétorique, démystificateur, exempt des freins que constituent les superfétations et les ornements culturels qui ont perdu leur raison d'être[325] », et qui est « la branche vive » de cette rupture. D'autre part, la branche morte, ou l'impasse, qui « s'adresse aux clients locaux ou aux étrangers, continue de voiler la vérité en revêtant l'image de l'Italie et de ses habitants du fard classico-touristique, en faisant appel aux ingrédients propres à l'Arcadie de la littérature[326] ». Analysant la vue du Campo San Vidal, peinte par Canaletto vers 1730, il note :

> [...] la ville est rendue avec une sensibilité subtile et personnelle qui n'apparaîtra en littérature qu'à la fin du XIXe siècle : une ville qui se décompose en silence, un peu moisie, décrépite, où les odeurs se mêlent aux cris du peuple – la ville, somme toute, des *Papiers de Jeffrey Aspern* d'Henry James. On retrouve le goût du XIXe siècle *ante litteram* dans les œuvres du peintre qui décrivent avec minutie d'autres aspects moins célèbres du paysage vénitien, telle la tour de Marghera, ou la limite entre la lagune et la mer, animée par le léger clapotis du ressac[327].

Alberto Prandi, historien d'art, spécialiste de photographie, remarque combien les idées préconçues d'un formatage visuel de la ville nuisent à la possibilité même de redécouvrir, dans des fonds photographiques anciens, des exemples contraires – ce qui étant « prévu » n'est même plus vu ou considéré.

---

[325] Federico Zeri, *Le mythe visuel de l'Italie* [1976] (trad. C. Paoloni), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 96-97.
[326] *Ibid.,* p. 97.
[327] *Ibid.,* p. 98-99.

Il raconte ainsi :

> [...] je dois dire que j'ai très souvent remarqué combien la conviction que les photographies de Venise étaient, au fond, toutes les mêmes, parce qu'entachées d'un vice originel qui les reliait aux circuits touristiques, était brandie pour justifier l'absence d'implication vis-à-vis des projets de valorisation des représentations photographiques de la ville. Il m'est souvent arrivé de constater, dans le cadre d'évaluations sur des projets d'initiatives photographiques, que dès que l'argumentaire abandonnait les aspects économiques pour aborder l'estimation des œuvres en question, les doutes émis tournaient tous autour de la perception des photographies vénitiennes comme ensemble d'images stéréotypées[328].

Paradoxe vénitien : la redoutable visibilité de la ville (et la place importante prise par le védutisme au fil des siècles dans les imaginaires, les musées, au point que la photographie même a dû essayer, tant bien que mal, de s'en affranchir), à travers ses innombrables représentations picturales ou carte-postalisées, conduit à une forme de cécité. La production de la ville « en » images paraît entraver toute possibilité d'une découverte de visions non concordantes avec le modèle mis en place. La photographie, tout particulièrement, semble être traitée comme un médium exclusivement tourné vers la recherche de profit, dirigée vers une demande touristique : fabricante de clichés, de vues qui mettent la ville en pièces – peut-être y aurait-il même une sorte de ressentiment inconscient vis-à-vis de la photographie, vue comme une pourvoyeuse d'images typiques, vendue aux clients, favorisant l'essor d'un tourisme de masse, qui aura contribué à faire de la ville ce qu'elle est à présent, drainant sur place des apprentis photographes au lieu de contribuer à exporter[329] et faire rayonner au loin son image : plus personne ou presque n'achète de photographies de la ville, mais chacun ambitionne de pouvoir en faire les siennes[330], *in situ*. Autre conséquence, et autre explication de l'aveuglement partiel sur la nécessité de conserver des fonds photographiques : la ville, devenue image (de moins en moins) vivante, pourrait faire l'économie de ses représentations, en devenant elle-même sa propre archive, morte (par auto-représentation).

---

[328] Alberto Prandi, « Venezia : le fotografie e le loro storie », *in* Gian Piero Brunetta et Carlo Alberto Zotti Minici dir., *La Fotografia come fonte di storia*, *op. cit.,* p. 399 : « [...] devo dire che ho spesso notato come la convinzione che le fotografie di Venezia fossero in fondo tutte uguali, perché tutte connotate da un vizio originario dovuto alla loro sussidiaretà ai circuiti turistici, sia stata adottata per giustificare il disimpegno nei confronti dei progretti di valorizzazione delle rappresentazioni fotografiche che riguardano la città. Mi è spesso accaduto di osservare nel corso delle valutazioni circa le opportunità di progettare iniziative fotografiche, come non appena il discorso abbandonava gli aspetti economici per affrontare la valutazione della natura delle opere interessate, le perplessità che affioravano ruotavano tutte attorno alla percezione delle fotografie veneziane come insieme di immagini stereotipate ».

[329] Voir Antonio Alberto Semi, *Venezia in fumo,* 1797-1997, Cortina, Éditions Raffaello, 1996.

[330] Comme le relève avec justesse François Brunet, « si la photographie "démocratise" quelque chose, à toutes les époques, et de manière évidente à l'ère du numérique, c'est la *pratique* de l'image, de l'art, de l'histoire, et pas seulement sa consommation [...] ». Voir Jonathan David, « Entretien avec François Brunet », 3 juin 2017. En ligne : <https://archivistesqc.wordpress.com/2017/03/06/francois_brunet/> (consulté le 12 juillet 2017).

Graziano Arici évoque l'absence, révélatrice, d'un musée qui serait consacré à la ville :

> Nous sommes une des rares villes au monde qui n'ait pas un musée sur son histoire, on dirait que tout s'est arrêté au XVIIIe siècle. Probablement, la Venise des époques qui ont suivi la domination autrichienne puis la guerre était une Venise difficile. J'adore un livre intitulé *Journal d'un Vénitien*[331] dans lequel le tout premier consul américain de la ville décrit la vie quotidienne d'une Venise post-domination, sa population, ses marchés, et, surtout, sa pauvreté. Peut-être est-ce cela qui a toujours fait peur, la pauvreté, et alors on préfère effacer ces souvenirs[332].

En collectionnant des vues photographiques de la ville, Graziano Arici tente de pallier ce manque ; les tirages réunis, du milieu du XIXe siècle au début de la Première Guerre mondiale, puis du XXe au XXIe avec les apports successifs des fonds Olivi, Smith, Marella et Cameraphoto, donnent à voir l'envers du décor : c'est-à-dire non seulement sa fabrique, mais aussi la vie d'une ville populaire, observée par des artisans de la photographie. Il s'est agi de comprendre, pour lui, la naissance d'une pluralité de regards sur la ville, au moment où celle-ci commence à devenir sujet photographique ; ces documents ne sont pas seulement ceux des « transformations d'un paysage » mais portent davantage encore sur « le regard qui a su sélectionner un ensemble de sujets et les faire devenir photographies[333] ». Sa collection se change en collecte documentaire, défi lancé au « lieu commun » que représenterait la ville, point d'achoppement de la représentation. Cette question d'une usure de la ville est abordée par Xavier Tabet au fil de ses diverses études sur le mythe de Venise et l'évolution de ses représentations littéraires :

> [Il faudrait revenir sur le] caractère de « lieu commun » de Venise. La ville est devenue un objet si passionnément regardé au cours du temps, si rempli de fantômes et d'histoires, si écrasé par les visions qu'on en a données et les rêves qu'il a inspirés, qu'est très fort le sentiment que rien ici ne peut être dit qui n'ait déjà été dit. Venise est certes souvent comparée à un tableau, comme si la peinture était la substance, l'essence interne de la ville. Mais revient également le thème de la ville-texte, faite non seulement d'une architecture de briques et de marbres, mais également d'une « architecture de textes ». Un lieu si écrit, si usé par les mots, qu'il semble désormais difficile, en dépit de la volonté d'en finir avec les mythologies du passé, de revendiquer une virginité du regard, une immédiateté de la sensation. De sorte que ce lieu si rêvé, si phantasmé par les

[331] William Dean Howells, *Vita veneziana. Diario di un giovane diplomatico americano nella Venezia di metà Ottocento* [*Venetian Life,* 1867] (trad. R. Pestriniero), Trévise, Elzeviro, « Altra storia », 2005.

[332] « Elementi di memoria », entretien de Chiara Grandesso avec Graziano Arici, art. cité, p. 49 : « Noi siamo una delle poche città al mondo che non ha un museo sulla sua storia, sembra che tutto si sia fermato al 1700. Probabilmente la Venezia dei periodi successivi alla dominazione austriaca e alla guerra era una Venezia difficile. Adoro un libro intitolato *Diario di un Veneziano* in cui il primo console americano in città, descrive la vita quotidiana in una Venezia post dominazione, la sua gente, i suoi mercati, e, sopratutto, la sua povertà. Forse è questo che ha sempre spaventato, la povertà e così preferiamo cancellare i ricordi. »

[333] Pour reprendre une expression de Tiziana Serena, dans « Tabula rasa. Alcuni appunti sulla descrizione fotografica e geografica come "amene frottole" », *in* Margherita Azzani dir., *Italia in movimento. Direttrici e paesaggi dall'Unità a oggi*, Pise, Pacini Editore, « Geografia », 2011, p. 24 : « [...] che ci piacerebbe considerare non solo come documenti delle trasformazioni del paesaggio italiano, di quel "com'era", quanto piuttosto come documenti di uno sguardo che ha saputo selezionare una rosa di sogetti e farli diventare fotografie ».

> écrivains, représente en même temps, selon l'expression employée déjà au XIXe siècle par Henry James, un « cauchemar de la littérature », là où il n'y a « plus rien à découvrir ou à décrire[334] ».

Xavier Tabet ajoute que le sentiment d'impuissance éprouvé face à la ville a pour effet de provoquer un phénomène de résignation collective et d'abandon au déjà-vu, les écrivains ayant tôt fait d'« invoquer une auto-absolution de la banalité, face à cette ville de la redite, où il s'avère si difficile d'affirmer une originalité. La saturation du dit devient constitutive de son caractère d'énigme[335] ». La saturation des vues devient, également, extinction du visible, face à une ville de la vision et de la *veduta* : Daniele Resini, photographe vénitien, remarque qu'une vue concordante s'instaure, celle d'une ville figée dans le souvenir de sa splendeur passée, annulant d'avance toute possibilité d'innovation :

> Et une telle vision, qui se prolonge inconsciemment jusqu'à aujourd'hui, a engendré, ces dernières années, une volumineuse production éditoriale de large consommation – cartes postales, livres illustrés, et maintenant images en ligne – qui, avec des techniques et des moyens différents, la repropose sans être jamais contrariée par une prise de conscience, même tardive[336].

Illusion collective ? On irait à Venise sachant ce que l'on veut y trouver et y voir, et l'on ne verrait, en dépit même d'une réalité parfois passablement décevante (ou précisément à cause d'elle), que ce que l'on avait espéré, ce que l'on avait d'avance projeté ; Daniele Resini souligne les effets de cette hallucination performative, qui convertit la pauvreté d'un imaginaire en vision « informée » et définitivement réductrice de la ville :

> Mais ce qui reste dans les attentes et dans la mémoire conditionnée de l'écrasante majorité des innombrables visiteurs – ou plus simplement des spectateurs indirects – de Venise, c'est la vision insipide d'une ville faite de couchers de soleil, vols de pigeons, masques et reflets sur l'eau, et, pour de simples raisons démographiques, toujours moins de vie sociale intense et immuable[337].

Les représentations collectives finissent par ne livrer de la ville qu'une image convenue ; en retour, la ville elle-même semble, devenue attraction touristique, ne plus cultiver que cette même image de marque. Comme le relève Salvatore Settis dans son livre-pamphlet *Se Venezia muore* (« Si Venise meurt »), la ville risque de ne plus devenir que le quartier d'une quelconque « Veneto City[338] », prise dans « le vertige de la duplication[339] » et dans la furie de la « standardisation et de la stérilisation du passé[340] » ; Daniele Resini, analyse, en photographe, ce qu'il nomme une « dérive maniériste » des représentations contemporaines qui sont données

---

[334] Xavier Tabet, « Venise dans la littérature française du XXe siècle », *Laboratoire italien,* n° 15 : « Tourisme, littérature et stéréotypes », 2014, p. 248.
[335] *Ibid.*
[336] Daniele Resini, « Images d'une ville ou d'un simulacre hors du temps ? », *in* Marco Fincardi et Xavier Tabet dir., *Venise XXe siècle*, Laboratoire italien « Politique et société », Lyon, ENS éditions, 2015, p. 202-203.
[337] *Ibid.,* p. 204.
[338] Salvatore Settis, *Se Venezia muore*, Milan, Einaudi, 2014, p. 92 : « Vediamo discussa seriamente l'ipotesi di fare di Venezia un quartiere fra i tanti di una qualche *Veneto City* [...] ».
[339] *Ibid.,* p. 82 : « Anziché rivendicare il privilegio dell'unicità, rischia di precipitare nella vertigine della duplicazione. »
[340] *Ibid.,* p. 80 : « [...] l'imposizione di una versione standardizzata e sterilizzata del passato e del diverso ».

de la ville, alors même que d'autres sujets seraient à explorer (mais qui, précisément, dévoilent une partie des conséquences du conformisme de la ville : le centre historique dépeuplé, le tourisme, l'industrie proche ; et encore, ces sujets même deviennent, pour les photographes en mal de reportages « engagés », des serpents de mer). Il pointe, enfin, un mécanisme pervers : qui pour vouloir commander la documentation de ces évolutions, de ces vues divergentes ? Qui pour pouvoir, pour savoir les regarder ? Sa conclusion est édifiante : « les destinataires font défaut, et pas seulement dans le centre historique. La fin de la ville réelle a vidé le regard des "survivants[341]" ».

Graziano Arici, dès la fin des années 1970, et même dès avant ses débuts de photojournaliste, porte son regard sur l'évolution de la ville, sur les effets d'un « mythe invalidant[342] » (la Venise posthume[343]), sur les transformations sociales, environnementales de Venise et sa lagune : ses premiers essais photographiques en la matière portent sur un quartier pauvre de la ville, Sacca Fisola, et ses enfants. Il développe ses recherches au long cours depuis un point de vue privilégié – il habite le centre de Venise, et a pu, dès son enfance, faire le constat de sa visible transformation –, et, de plus, peut mener enquête depuis l'intérieur d'un système (industriel, politique, médiatique) qui se donne pour vocation de restaurer, d'aménager et de faire évoluer la ville : le *Consorzio Venezia Nuova,* vaste complexe organisateur de chantiers de réparation et de construction dans la lagune. La documentation que le photographe produit à l'occasion de ses services pour l'entreprise lui permet de dresser le constat, sur près d'un quart de siècle, des changements survenus. En près de cent soixante mille photographies de chantiers de fouilles, de restauration et de construction, qui sont autant de vues aériennes, il constitue une archive unique sur les métamorphoses contemporaines de la ville. Parallèlement à ces commandes, qui lui permettent de superviser avec régularité les transformations urbaines, il se livre à des recherches sur la pollution de la lagune (et ses répercussions directes sur la qualité de la production alimentaire), et notamment sur les industries de Porto Marghera. Ces divers reportages font partie au sein de son archive de « l'Archivio Venezia, taillé sur mesure pour les aspects problématiques de Venise[344] », comme l'indique le photographe. Son travail est complété par ses recherches d'images représentant la ville au XIXe siècle : découvrant, au fil de ses investigations, des tirages de Carlo Naya, de Carlo Ponti, il met peu à peu sur pied une précieuse documentation historique, composée d'images inédites, sur l'évolution de la ville et

[341] Daniele Resini, « Images d'une ville ou d'un simulacre hors du temps ? », art. cité, p. 209.
[342] Mario Isnenghi, « Fine della storia ? », *in* Stefano Gasparri, Giovanni Levi et Pierandrea Moro dir., *Venezia, itinerari per la storia della città*, Bologne, Società editrice il Mulino/Consorzio Venezia Nuova, 1997, p. 408.
[343] Voir Massimo Cacciari, « Venezia postuma », *in* Giandomenico Romanelli et Giuseppe Pavanello dir., *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, Milan, Electa, 1983, p. 264-278.
[344] Graziano Arici, « Lui è di là », art. cité, p. 33 : « L'"Archivio Venezia", tagliato soprattutto per una lettura problematica della città [...] ».

de sa représentation, et sur le regard des photographes à l'œuvre. Son projet archivistique est guidé par un constat simple :

> Souvent, des projets se font sur des Venise possibles, des projets qui viennent parfois de l'étranger, mais le plus souvent c'est des choses qui ignorent tout de la Venise passée, ils ne prennent pas appui sur l'histoire, je ne parle pas de celle qu'on enseigne, mais de la vie quotidienne[345].

La représentation de la vie quotidienne – celle de la population, comme celle, bien plus difficile à deviner au travers des prises de vue, des photographes – est l'un des fils rouges que suit Graziano Arici. Le travail de recherche de tirages anciens (mené en fonction d'un double critère, documentaire et esthétique : que les images découvertes apportent des informations et qu'elles soient bien réalisées, selon un certain point de vue) l'amène à rassembler deux mille tirages à l'albumine et au sel, des vues stéréoscopiques, des photographies sur plaques de verre, des albums complets, etc. Ce portrait d'une ville forme le socle historique d'une archive qu'il complète par ses propres travaux, tandis que Venise est le sujet d'une série qu'il réalise au milieu des années 1990 : « Venitians » (ou « Gente di Venezia ») poursuit, dans le cadre de ses recherches personnelles, le thème d'une ville en train de disparaître – la mort à Venise se métamorphosant en mort de Venise, la représentation de la solitude de ses rares habitants devenant l'image d'une ville saisie à l'extrême phase de son déclin. Dans les années 2000-2010, Graziano s'empare à nouveau de ce thème, pour, cette fois, vérifier l'évolution du lieu commun – comme le note Giorgio Agamben : « à y bien regarder, [...] Venise n'est plus un cadavre, et [...] si d'une façon ou d'une autre elle existe encore, elle ne peut, nécessairement, qu'être passée au stade consécutif à la mort et à la décomposition du cadavre. Ce stade, c'est celui du spectre[346] » – et traiter du consumérisme touristique qui dévore la ville. Enfin, en 2017, Graziano Arici reprend dans ses archives certaines des vues réalisées les années passées à Venise pour en tirer une série nommée « Veneland ».

[345] « Elementi di memoria », entretien de Chiara Grandesso avec Graziano Arici, art. cité, p. 50 : « Spesso si fanno progetti sulle Venezia possibili, magari progretti che vengono dall'estero, ma spesso si tratta di cose che non hanno il *background* della conoscenza della Venezia precedente, non partono dalla storia, non parlo di quella aulica, ma quella quotidiana. »

[346] Giorgio Agamben, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Corte del Fontego Editore, Venise, 2009, p. 9 : « [...] a ben guardare, [...] Venezia non è più un cadavere, che, se essa in qualche modo ancora esiste, non può che essere necessariamente passata allo stadio che segue alla morte e alla decomposizione del cadavere. Questo stadio è lo spettro ».

a. Venise, XIXe siècle : portraits d'une ville

Retrouver des tirages présentant Venise au XIXe siècle permet à Graziano Arici de réaliser une forme de palingénésie, un retour à des origines qu'il découvre. L'observation attentive des tirages qu'il sélectionne un à un favorise le développement d'un regard historique, anthropologique et sociologique sur la réalité documentée – tant sur les conditions de réalisation des photographies, sur ce qu'elles représentent, que sur la manière dont elles le donnent à voir : comme le rappelle Gilles Deleuze, « la vérité est inséparable d'une procédure qui l'établit[347] ». La vision de la ville est-elle vraiment réinventée, ou renouvelée, par la photographie ?

Le fonds « Venezia Ottocento » de l'archive présente un ensemble complet des différents genres de productions photographiques – daguerréotypes exceptés – dans la ville à la seconde moitié du XIXe siècle ; à un moment charnière des « procédures » de représentation, l'on voit comment la photographie récupère des codes hérités des *vedute* peintes, adopte des points de vue, des cadrages, adapte des techniques mises en œuvre dans une reconduction plastique ; mais si la transition est presque insensible dans un premier temps, le public destinataire de ces images est, lui, en train de changer. Graziano Arici a privilégié la première période de la seconde moitié du XIXe, qui suit de près l'annonce de l'invention de la photographie et l'installation des premiers grands opérateurs – venus du monde entier – à Venise (Carlo Ponti, Carlo Naya, Antonio Perini, Antonio Sorgato, Beniamino Giuseppe Coen, Paolo Salviati...), recherchant les premières productions des studios, les tirages albumine et papier salé. L'archive présente des vues classiques (place Saint-Marc, pont du Rialto, lagune, etc.) et des points de vue typiques, mais en montre aussi les variantes possibles ; des centaines de ces clichés sont réalisées par les photographes des studios ; à côté de vues architecturales et paysagères, d'autres images donnent à voir une Venise pittoresque (la vie populaire, celle des cours et des petites rues, de la vie quotidienne, des petits métiers, des restaurants et des auberges) : toutes sont essentiellement destinées à alimenter un marché touristique en plein essor.

[347] Gilles Deleuze, *Foucault,* Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 70.

- *Fresco* sur le Grand Canal, sans indication d'auteur, tirage provenant de l'album « H. F. M. H. from T. H. H. in remembrance of a pleasant Tour, september 22nd-november 15th 1888, Dublin ». Tirage sur papier albuminé colorié à la main avec « effet clair de lune », 24 × 19 cm (GA1062848).
- Piazzetta San Marco, sans indication d'auteur ni date. Tirage sur papier albuminé colorié à la main avec « effet clair de lune », 26 × 19 cm (GA1062682).

- Gondole sur la lagune, sans indication d'auteur ni date, tirage sur papier albuminé colorié à la main et monté sur carton, 25,4 × 19 cm (GA1062424).

L'image photographique de Venise au XIXe siècle poursuit une représentation qui était pré-photographique, dans la mesure où les peintres (les deux Canaletto : Giovanni Antonio Canale, et son neveu Bernardo Bellotto, et Francesco Guardi, au XVIIIe) usaient de la chambre obscure pour tracer la *sinopia* de leurs tableaux. Les premiers studios ouvrent dès le début des années 1850, en proposant des vues d'architecture, des reproductions de tableaux et de sculptures, et font forte concurrence aux échoppes des peintres et des graveurs ; nombre de ces derniers deviennent photographes ou retoucheurs de tirages, apportant leur art au service de celui qui est venu en prendre la succession : au sein même du conflit des représentations, une habile transition est ainsi ménagée entre les deux médiums (dans un phénomène d'acculturation réciproque, ou d'accommodation) ; la révolution du regard est, d'abord, invisible.

Comme le relève Italo Zannier dans son étude de la production photographique vénitienne,

> Le succès commercial du genre d'images offertes par les graveurs « conseille de ne pas trahir avec la photographie les habitudes optiques du public » et garantit aussi le développement d'un commerce en pleine expansion, lié à l'essor du tourisme international, qui affronte le « grand tour », en commençant à Venise son voyage mythique le long de la péninsule [...] Une nouvelle clientèle, moins choisie et prête à devenir par la suite une clientèle « de masse » se présente donc au photographe ; c'est un personnage singulier que ce photographe, un peu artiste et un peu artisan, un peu savant et un peu alchimiste, toujours flatteur, et quelquefois servile dans son métier, de toute façon disposé à orienter sa production selon les désirs du public, qui en fait doit encore donner à son œuvre une consécration la mettant « au niveau des autres arts[348] ».

L'Archivio Graziano Arici dénombre plusieurs photomontages qui témoignent de cette hybridation des arts (des images, dans tous les sens du terme, d'une transition négociée), propre à documenter ou, plutôt, à faire imaginer des événements tels qu'ils auraient dû être représentés ou tels qu'ils auraient pu se dérouler. On retrouve plusieurs vues nocturnes de Venise, représentations « classiques » de la ville, d'une facture qui puise directement son inspiration romantique dans les décors de théâtre, les dioramas et les gravures ; des vues de nuit – des nuits artificielles, que l'on pourrait dire « américaines » ... – très proches de certaines toiles d'Ippolitto Caffi voient se compléter, dans la réalisation d'œuvres uniques, photographie et retouche peinte. L'imagination et la science du peintre complètent à la main ce que la photographie ne peut pas encore représenter au tout début des années 1850 – saisir les barques défilant sur les canaux, capter l'entièreté d'une scène sous un faible éclairage nocturne –, et viennent ainsi, elles aussi, écrire avec la lumière (sur) des scènes pittoresques, dans lesquelles la ville paraît ne plus être qu'un décor fantastique. La photographie n'est parfois qu'une base entièrement recouverte d'une fine couche de peinture – le long temps de pose des premières vues, qui donne à l'eau immobile l'apparence d'un miroir, semble se prêter à merveille, en leur préparant le terrain, aux aplats de peinture, eux-mêmes ensuite agrémentés de quelques motifs (nuages, vaguelettes), venant apporter un semblant de mouvement à une image qui n'en devient, paradoxalement, que plus figée –, ajout de peinture qui vient corriger, embellir l'image, lui ôter une partie de son réalisme trop cru, enlever ou ajouter des détails, l'augmenter de quelques personnages, au besoin.

---

[348] Italo Zannier, *Venise, collection Naya* (trad. C. Dollo Gaggiato), Venise, O. Böhm éditeur, 1982, p. 17. Voir également, du même auteur, « La massificazione della fotografia », *in* Helmut Gernsheim dir., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Florence, Electa Editrice / Edizioni Alinari, 1979, p. 85-92, et notamment, sur la question de la retouche, de la technique et de l'atelier, les pages 87 et 88. Voir aussi, du même, « Fotografia nel Veneto : una breve storia », *in* Italo Zannier dir., *Sublime fotografia. Il Veneto, una breve storia*, Venise, Corbo e Fiore, 1992, p. 5-25.

- L'impératrice Élisabeth d'Autriche, épouse de l'empereur François-Joseph, et ses deux enfants, par Josef Berman, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, format carte de visite 6,3 × 9,6 cm (GA1062884).
- Régate sur le Grand Canal en l'honneur de l'empereur François-Joseph d'Autriche le 5 avril 1875, par Carlo Naya & Schoefft. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 27 × 21 cm (GA1062725).

L'utilisation de la photographie permet de rendre, dans un cadre perspectif bien connu, des scènes presque plus vraies que nature, de remonter le cours du temps, de le reconstituer ou de le fantasmer, de l'inventer de toutes pièces[349] : l'impératrice Sissi s'est déplacée à Venise en 1857 et y a séjourné six mois en 1861-62, et n'y retourne après qu'en images : dans une photographie qui vise avant toute chose à réaffirmer la domination politique et territoriale des Habsbourg, elle est représentée dans une gondole de carton, entourée de ses enfants occupés à lancer leurs jouets flottants dans une mer peinte, tandis qu'une vue du Grand Canal, après un travail peint et dessiné, retrace l'événement d'une régate donnée en l'honneur et en la présence de l'empereur François-Joseph Ier, empereur d'Autriche (et ex-roi de Lombardie-Vénétie, de 1848 à 1866), dans une ville faisant désormais partie du Royaume d'Italie.

La photographie, dans la fabrication des vues destinées aux touristes, l'emporte bientôt sur la réalisation des gravures ; la pratique du daguerréotype, mais aussi celle du calotype, est réservée à une clientèle d'élite, fortunée. Tiziana Serena remarque qu'au début des années 1850,

[349] Alberto Prandi remarque que, dans un premier temps, les prises de vue instantanées au milieu des années 1860 ne connaissent que très peu de succès à Venise (rapportées à l'iconographie du Risorgimento de l'ensemble de l'Italie), fait qui ne tient pas aux limites techniques de la photographie, mais à sa réception même, car les « nouvelles » images creusaient une distance trop grande entre les habitudes visuelles et l'imaginaire épique associé à la ville. Voir Alberto Prandi, « Chi può sperare di esprimere degnamente le impressioni di questo giorno memorando ? », *in* Gian Piero Brunetta dir., *L'Acqua e la luce, la fotografia a Venezia all'alba dell'Unita d'Italia*, *op. cit.,* p. 23-27, et notamment les pages 24-25.

alors que la pratique calotypiste se répand en Italie et à Venise, des études se développent sur l'architecture de la ville :

> Un trait distinctif de la production vénitienne, au tournant de 1851 et 1852, semble être l'expérimentation d'une codification différente de l'image de la ville. Il faut souligner que cette ferveur est à mettre en relation avec une saison particulière d'études et d'explorations architectoniques vénitiennes, réalisée par des personnages de renom – il suffit de songer à l'apparition, en quelques années seulement, des œuvres de [Pietro] Selvatico et John Ruskin, lesquels, par le contact et l'étude directe des œuvres d'art, jetèrent de nouvelles bases sur lesquelles se développera une vision différente de Venise[350].

Dans les années 1860, une autre forme de mise en vision de la ville a lieu ; les studios photographiques organisent une production des vues en coupes réglées : à chaque lieu, et à chaque aspect de celui-ci, correspond un point de vue répertorié et qui doit être respecté par l'opérateur. Comme le rapporte Oliver Wendell Holmes, la ville est déjà, en imagination, arpentée, et balisée par des vues connues qu'il faut pouvoir posséder ; l'expérience photographique (encore renforcée par les vues stéréoscopiques, qui donnent l'impression de plonger dans le paysage, et d'en avoir une vue en trois dimensions) permet de se projeter à distance dans les rues, de jouir des meilleurs points de vue, sans avoir à se déplacer :

> Presque tout ce qui vient d'Italie est intéressant [...] ces merveilles que le monde entier accourt pour voir, le Dieu de la lumière les a multipliées pour vous, et vous n'avez qu'à payer une somme modique à son serviteur pour devenir l'héritier de plein droit des plus beaux spectacles que la terre ait à montrer. [...] Nous attarderons-nous à Venise, sur le pont des Soupirs, pour prendre ensuite cette gondole stéréoscopique et à travers elle nous rendre de Saint-Marc à l'Arsenal ? Pas maintenant. Nous nous contenterons de regarder la cathédrale [...], les Chevaux de bronze, le Campanile, le Rialto, et la fameuse statue de Bartholomé Colleoni[351] [...]

Ce voyage de papier, qui égrène les étapes obligées du visiteur, impose à la photographie de fournir des vues variées de ces mêmes endoits, pour livrer aux touristes des images, ou pour diffuser ces *topoi* au loin, et pouvoir, dans les albums-souvenirs, donner l'occasion au lecteur de réaliser des voyages par procuration. L'œil du visiteur, nourri par les *vedute* peintes des siècles passés, impose à l'offre commerçante de la photographie ses scansions de la ville ; en retour, ces images donneront à Venise la fixation définitive de ses lieux communs, mais la photographie permettra à l'œil et à l'esprit de pénétrer autrement dans la ville, d'y porter un

---

[350] Tiziana Serena, « A proposito di una carta salata », *Bollettino dei Musei Civici*, Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, vol. 11, III serie, p. 108 : « Tratto distintivo di questa produzione veneziana, a cavallo fra il 1851 e il 1852, sembra essere stata la sperimentazione di una diversa messa in codice dell'immagine della città. Va sottolineato che questo fervore è da mettersi in relazione a una stagione particolare di studi e esplorazioni della storia architettonica veneziana, operata da personaggi di spicco, basti pensare nel giro di pochi anni all'opera di Selvatico e Ruskin, i quali nello studio diretto a contatto con l'opera d'arte gettarono nuove basi sulle quali maturerà una diversa visione di Venezia. »

[351] Oliver Wendell Holmes, « The Stereoscope and the Stereograph », *op. cit.* (trad. F. Brunet), « Le soleil peintre et sculpteur avec un voyage stéréoscopique de l'autre côté de l'Atlantique », *Études photographiques,* n° 9, mai 2001. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/245> (consulté le 13 mars 2015) et *Études photographiques,* n° 10, novembre 2001. En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/266> (consulté le 13 mars 2015).

regard tout autre. Italo Zannier évoque le quadrillage de la ville et des endroits historiques les plus visités, où les photographes (dont Carlo Naya, qui s'établit à Venise en 1857 et y meurt en 1882), reprennent le parcours d'un Petit Tour, et réalisent un catalogue raisonné des lieux et de monuments à voir :

> Naya, grand metteur en scène, ne laisse pas de vides dans son recensement visuel, qu'il projette selon des séquences rationnelles et un scénario intelligent ; la Place Saint-Marc, par exemple, est ainsi visualisée : 1) Vue du Môle et Palais des Doges avec gondole ; 2) Basilique de Saint-Marc ; 3) Portail principal de Saint-Marc ; 4) Tour de l'Horloge ; 5) Porte « della Carta » ; 6) Escalier des Géants ; 7) Les deux colonnes et l'église della Salute ; 8) Rive des Jardins Royaux ; 9) Pont des Soupirs ; et ainsi de suite, dans un crescendo de perspectives et de détails[352].

- Venise, vues-souvenirs, sans indication d'auteur et sans date, fin du XIXe siècle. Tirages sur papier albuminé montés sur carton, 15 × 21 cm (GA11013024).

[352] Italo Zannier, *Venise, collection Naya, op. cit.*, p. 22. Voir également Paolo Costantini et Italo Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento,* Venise, Arsenale editrice, 1986, p. 36-37.

- Grand Canal, sans indication d'auteur, 1859. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 37 × 27 cm (GA1062402).
- Cour du Palais des Doges : l'Escalier des Géants par Carlo Ponti, vers 1860. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 35,2 × 27,5 cm (GA1062297).

- Piazzetta San Marco et Riva degli Schiavoni par Giorgio Sommer, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 23,7 × 18,7 cm (GA1062600).
- Le Môle et le Palais des Doges, sans indication d'auteur, avant 1866. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 33,5 × 25,5 cm (GA1062596).

- Pont du Rialto, sans indication d'auteur, vers 1855. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 21,7 × 19,1 cm (GA1062750).
- Pont du Rialto et Palais Camerlenghi par Paolo Salviati, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 24,6 × 19 cm (GA1062752).

- Campo San Giovanni e San Paolo, statue de Bartolomeo Colleoni, sans indication d'auteur, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 17,3 × 8,4 cm (GA1062348).
- Le Môle par Carlo Naya, sans date, vue stéréoscopique. Tirages sur papier albuminé montés sur carton, 17,4 × 8,4 cm (GA1062189).

- Palais Vendramin-Calergi vu depuis le Fontego dei Turchi, par Carlo Naya (?), vers 1870. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 34,4 × 26,5 cm (GA1062923).
- Palais Vendramin-Calergi vu depuis le Fontego dei Turchi avec « effet clair de lune », sans indication d'auteur ni date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 16,4 × 11,6 cm (GA1062924).
- Palais Vendramin-Calergi vu depuis le Fontego dei Turchi par Antonio Perini, sans date (avant 1879). Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 10,6 × 16,6 cm (GA1062920).
- Palais Vendramin-Calergi vu depuis le Fontego dei Turchi, sans indication d'auteur ni date, photographie sur plaque de verre coloriée à la main, pour lanterne magique, 8,2 × 8,2 cm (GA1062448).

Il est à noter que la photographie fait son apparition à Venise alors que la ville (qui comptait près de deux cent mille habitants moins d'un siècle auparavant) connaît une période de grande précarité et pauvreté : la domination – puis l'occupation, après la révolution réprimée de 1848-1849 – autrichienne prendra fin en 1866. Durant l'occupation, l'arsenal est fermé, l'importance du port de Venise décline fortement, au profit de l'essor de celui de Trieste. Le « décor » qui se présente aux objectifs est celui d'une ville passablement miséreuse, aux *palazzi* aux façades ruinées, ou partiellement effondrées. Théophile Gautier, au cours d'un voyage dans la ville en 1850, décrit sa brève échappée hors des lignes tracées du circuit touristique :

> Un jour, nous errions à l'aventure dans les coins de Venise, car nous aimons connaître des villes autre chose que la physionomie officielle, dessinée, décrite, racontée partout, et que nous sommes curieux, le légitime tribut d'admiration payé, de soulever ce masque monumental que chaque cité se pose sur le visage pour dissimuler ses laideurs et ses misères. De ruelle en ruelle, à force de passer des ponts et de nous tromper de chemin, nous étions arrivés au-delà de Cannaregio dans une Venise qui ne ressemble guère à la Venise coquette des aquarelles[353].

Ses impressions d'une ville qui est devenue « cadavre » sont catégoriques quant à l'état d'irrémédiable délabrement dans laquelle il la trouve : « Venise, maintenant, n'est plus qu'une admirable décoration, un beau sujet de diorama ; tout y est sacrifié à l'intérieur[354]. » L'écrivain termine son récit de voyage par une adresse faite aux amateurs désireux de visiter la ville : dans une exhortation bouffonne, aux accents comiques et pathétiques, il leur enjoint de s'y rendre au plus vite :

> Artistes ! pendant qu'elle est encore debout, – et, dans quelque temps d'ici, ce ne sera plus qu'une ruine immense au milieu d'un marais méphitique, praticable tout au plus pour les poissons –, allez, copiez toutes ces façades, dessinez ces statues, faites des croquis d'après ces tableaux ; puis, quand votre mémoire sera pleine, et votre album couvert d'un bout à l'autre, si vous voulez garder votre illusion, suivez mon avis, partez vite, et ne revenez plus, et vous croirez avoir fait un beau rêve[355] !

Cette conjoncture contribue à renforcer le recours à une iconographie pittoresque[356], prenant les petits métiers et la population, la vie des rues comme motifs convenus et représentatifs d'une couleur locale (mais dans cette même visée, l'instrument de communication politique qu'est la photographie permet une reconquête symbolique de la ville, et sa réhabilitation imaginaire, en diffusant des vues qui permettent de donner d'elle une image consensuelle, dans la continuité

---

[353] Théophile Gautier, *Venise,* Paris, Les Éditions de l'amateur, « Collection Sépia », 2008, p. 125-126.

[354] Théophile Gautier, « Venise », *Quand on voyage,* Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 161-176. En ligne : <https://fr.wikisource.org/wiki/Quand_on_voyage/Venise> (consulté le 26 mai 2018).

[355] *Ibid.*

[356] L'aspect ruiné de Venise ne fait qu'encourager un tourisme des ruines, qui méconnaît les causes réelles de l'apparence de la ville – le contresens vient en partie de ce que les attentes de pittoresque sont comblées par ce spectacle, qui correspond en tout point aux désirs d'une ville romantique, d'une splendeur moribonde : comme le remarque Maurizio Rippa Bonati, « les touristes de l'époque romantique étaient à la recherche d'une cité déchue, et, hormis quelques observateurs attentifs, ils ne se rendaient pas compte qu'ils se trouvaient dans une ville en pleine décadence ». Voir Maurizio Rippa Bonati, « Acque senza onde e cieli senza nuvole », *in* Gian Piero Brunetta dir., *L'Acqua e la luce, la fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*, *op. cit.,* p. 20.

de la splendeur des siècles passés, à partir des ressources des temps présents). Graziano Arici collecte nombre de vues stéréoscopiques, qu'il retaille numériquement, pour agrandir l'une des deux images : par ce passage, il revient à un original que les photographies par lui choisies, dans leur commerce d'époque, n'auront peut-être pas connu, celui d'un tirage agrandi, dépareillé, et isolé.

- Angle du Palais des Doges, sans date (avant 1866), par Carlo Naya, vue stéréoscopique. Tirages sur papier albuminé montés sur carton, 17,3 × 8,2 cm (GA1062295).
- Angle du Palais des Doges, détail (GA1062296).

D'autres vues, en revanche, documentent des aspects d'un quotidien impossible à sublimer : l'angle du Palais des Doges représenté (avant 1866) par Carlo Naya est grillagé, les canons autrichiens prêts à tirer en cas d'assaut ; face à eux, un personnage[357] de dos, figure dérisoire et solitaire, ne bronchant pas plus qu'Adam et Ève situés à son aplomb, semble les défier à son tour, le temps d'une image. C'est, paradoxalement, ces images d'une ville assiégée, ces « faits

[357] Alberto Manodori Sagredo remarque, à propos de la présence à l'image – en alternance avec des personnages vénitiens « typiques » – de touristes (plus particulièrement dans les vues stéréoscopiques, très populaires, des années 1860 jusqu'à leur déclin final, en 1920), que ces derniers appréciaient de se retrouver figurés au cœur du décor. Les vues habitées permettaient une projection (déjà favorisée par les vues stéréoscopiques !) et une identification renforcées pour ceux qui en faisaient l'achat. Voir *Venezia e la fotografia stereoscopica*, Venise, Biblioteca nazionale Marciana/Edizioni della Laguna, 2003, p. 17-18 : « [...] e perché al pubblico non dispiaceva una connotazione umana dell'immagine quando essa fosse eco della propria presenza [...] o fosse segno caratteristico di forme e modi di vivere tipici del luogo ». On pourrait reprendre à ce propos l'observation formulée par Michel Tournier : « Qu'un touriste aille à Venise pour voir des touristes, c'est-à-dire pour se regarder lui-même sous mille avatars internationaux, voilà qui est parfaitement conforme à l'essence *spéculaire* de cette ville. » (« Venise ou la tête coupée », *in* Fulvio Roiter, *Venise hier et demain*, Paris, Éditions du Chêne, 1973, p. 9). Le personnage devant l'angle du Palais des Doges n'est peut-être alors là, placé à cet endroit, que comme un simple élément plastique nécessaire à la technique spécifique de ce genre photographique : non seulement il donne une échelle de grandeur, mais sa présence crée, matérialise un premier plan qui renforce, au stéréoscope, l'illusion d'un relief : il permet de creuser l'image. On comprend mieux, dès lors, pourquoi les vues stéréoscopiques étaient des représentations conventionnelles, ne renouvelant en rien le regard sur la ville : Venise ne constituait pour elles, à la lettre, qu'un pur décor, condition absolue pour que leur illusion de profondeur puisse fonctionner...

vrais » rendus présents à l'image, qui tirent de force, par la photographie – qui favorise l'irruption, voire l'invention du quotidien –, la ville vers sa représentation contemporaine (ou, c'est tout un : qui, en représentant la ville, l'amènent à sa contemporanéité). Leur observation attentive permet de

> [...] nous libérer de l'idée de Venise comme forme fermée, fixée une fois pour toutes. Nous cherchons à recueillir les tensions et les forces même minimes qui en modifient l'apparente immutabilité : voici les signes de l'histoire qui se manifestent et qui se répandent jusqu'aux vues les plus traditionnelles, sous forme de grilles, de canons, de fortifications, de guérites, de bannières, de ponts jetés sur la lagune, mais aussi de soldats et d'officiers en uniforme qui se promènent entre le Ponte della Paglia et le Palais des Doges ou sur la Place Saint-Marc, entre le café Florian et le café Quadri. Et la photographie, et notamment les vues stéréoscopiques, plus liées à un plaisir voyeuriste, deviennent témoignages aux regards nombreux de ceux qui savent cueillir les éléments qui relèvent du présent[358].

- Vendeur de vins et de liqueurs, pont du Rialto, par Samuel J. Beckett, « Producer & publisher of lantern slides », sans date. Photographie sur plaque de verre pour lanterne magique, 8,2 × 8,2 cm (GA1062430).
- Vendeur de poissons, ponte degli Scalzi, sans indication d'auteur, sans date. Photographie sur plaque de verre pour lanterne magique, 10 × 8,2 cm (GA1062491).

[358] Gian Piero Brunetta, « La fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia », *in* Gian Piero Brunetta dir., *L'Acqua e la luce, la fotografia a Venezia all'alba dell'Unita d'Italia*, *op. cit.,* p. 8 : « [...] di liberarci dell'idea di Venezia come forma chiusa, fissata una volta per sempre e cerchiamo di cogliere le tensioni e le forze anche minime che ne modificano l'immutabilità permanente, ecco che i segni della storia si manifestano e dilagano anche nelle vedute più tradizionali, sotto forma di grate, di cannoni, di fortificazioni, di garitte, di vessilli, di ponti ferroviari translagunari, ma anche di soldati e ufficiali in divisa che passegiano tra il Ponte della Paglia e il Palazzo Ducale o nella Piazza, tra i Caffè Quadri e Florian e la fotografia e soprattutto la stereoscopia, più legata al piacere voyeuristico, diventano testimoni dai molti occhi capaci di cogliere elementi specifici del presente ».

- Vendeur de poissons par Carlo Ponti, sans date. Tirage sur papier albuminé colorié à la main et monté sur carton format carte de visite 11 × 16,5 cm (GA1062585).
- Petits mendiants par Carlo Ponti, sans date. Tirage sur papier albuminé colorié à la main et monté sur carton format carte de visite 10,6 × 6,4 cm (GA1062590).
- Porteuse d'eau, sans indication d'auteur, sans date. Tirage sur papier albuminé colorié à la main et monté sur carton format carte de visite 10 × 6,4 cm (GA1075231).
- Rempailleur de chaises par Carlo Ponti, sans date. Tirage sur papier albuminé colorié à la main et monté sur carton format carte de visite 10,5 × 6,4 cm (GA1062713).
- *Impiraressa* (enfileuse de perles), sans indication d'auteur, sans date. Tirage sur papier albuminé colorié à la main et monté sur carton format carte de visite 10,6 × 6,4 cm (non encore répertorié).

D'autres vues : celles, cette fois, d'un présent romancé, d'une réalité qui se donne en spectacle. Carlo Ponti, en studio, sur un fond neutre, détache de leur contexte les figures pittoresques des petits métiers de rue : en faisant défiler dans son intérieur ces vendeurs ambulants, il leur fait prendre la pose, les fige d'avance dans une attitude de convention ; réduits au format carte de visite, ils sont tout à la fois des types et des personnages singuliers, les sujets d'un petit tableau et les objets d'une anthropométrie (non moins que d'une collection qui trouvera sa place dans un album) : tête relevée, tous fixent du regard la machine. Il s'agit alors de faire (ou d'être) son propre spectacle : le vendeur de poissons en dispose d'un, tout prêt, sur l'étal de sa marchandise, qu'il désigne d'un geste, l'autre main tenant sa pipe : il partage avec sa panoplie la vedette (il y a loin de cette représentation à celle d'un autre vendeur de poisson, photographié cette fois *in situ,* dans la rue), tandis que les petits mendiants, figures attendrissantes et pathétiques, de guingois, s'épaulent face au regard de l'objectif ; seule la vendeuse d'eau n'est pas représentée en pied : le photographe aurait-il préféré faire d'elle une étude de caractère, tant son air farouche donne l'impression d'un personnage sorti d'un tableau du Caravage ? Le petit rempailleur de chaises est méthodiquement disposé face à l'appareil, ses instruments de travail faisant corps avec lui ; l'enfileuse de perles est replacée comme elle l'est dans la rue, assise, gestes arrêtés – les mains tiennent les bords du plateau pour que les bras ne soient pas ballants : il faut donner l'illusion charmante d'un travail à peine interrompu – et un regard mélancolique dévisageant l'opérateur. Italo Zannier remarque, à propos de Carlo Naya, qui produit des vues similaires, que :

> Pour les scènes de la vie populaire, Naya est également très attentif à proposer des images qui sont le lieu commun d'une triste (mais effective) réalité sociale, qu'il ne semble toutefois pas vouloir explorer au-delà du stéréotype populiste, suivant en cela la tradition de nombreux dessinateurs du XIXe à Venise [...] les modèles de Naya, étant donné qu'il ne s'agit pas de scènes prises sur le vif [...] mais de reconstructions presque théâtrales, sont toutefois des personnages réels, rencontrés sur place et disposés, pour quelques centimes, tout en s'amusant, à jouer la scène, souvent avec une conviction émouvante, puisque c'est un rôle qui leur convient et pour lequel ils possèdent un « physique du rôle » inné[359] [...].

D'autres images, moins travaillées, et tirées de la vie même, sont prises dans les rues de la ville ; aux vues architecturales vient s'adjoindre la vie populaire, celle des cours, des impasses, des ruelles ; les petits faits jouxtent l'histoire « atemporelle » de la ville, et apportent aux touristes un surcroît d'exotisme ; c'est l'aspect documentaire, ajouté à la qualité de nombre de ces photographies, qui a prévalu lors du choix réalisé par Graziano Arici.

[359] Italo Zannier, *Venise, collection Naya, op. cit.*, p. 23.

- « N° 151 Corte dei Preti Venezia », sans indication d'auteur, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 24,2 × 19,4 cm (GA1062198).

Les photographies des cours donnent un aperçu – parfois édulcoré ou égayé par la mise en scène, par le cadrage, par la retouche en couleurs – de la vie populaire ; la « cour des prêtres » (il en existe plusieurs dizaines du même nom à Venise) est devenue, avec l'apparition du photographe, une petite scène de théâtre, dans laquelle les habitants jouent, sur demande de l'opérateur, à être les figurants de leur propre vie, dans ce qui devient un décor à investir. Disposés en V, chaises en quinconce pour que les têtes des uns ne cachent pas celle des autres, les personnages, en étagements successifs, du premier plan au dernier, tournent presque tous la tête vers le photographe : un regard caméra collectif qui rend cette scène vivante – des expressions ouvertes, des regards de curiosité ; certains ont bougé durant les quelques secondes qu'a duré la pose –, une scène bien plus animée que si elle s'était uniquement focalisée sur le « tableau vivant » que forment les trois personnages au centre, appuyés sur le rebord de la margelle, occupés à reproduire l'antique geste de puiser de l'eau. Une très jeune fille, l'air grave (observant avec sérieux et intensité celui qui est en face d'elle), assise sur un tabouret trop petit pour elle, est placée à gauche du puits ; sa présence rompt la symétrie de la composition et, peut-être à cause de cette place arbitrairement choisie par le photographe (destinée faire à gagner en dynamisme ce que l'ordre interne de l'image perdra, automatiquement, en vraisemblable), quelque chose, à l'intérieur de la mise en scène même – est-ce encore, ici, un schéma-type plaqué sur du vivant ? – semble soulever le voile sur un pan du réel.

- Calle dell’Oca par Paolo Salviati, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 24,5 × 19,4 cm (GA1062145).

D’autres aperçus de la vie populaire documentent des aspects quotidiens ; auberges ouvertes dans d’étroites ruelles, une pancarte affichant le prix des vins proposés par la maison ; cette fois, les personnages sont disposés en file le long des maisons, en vives lignes de fuite : gosses au soleil, et adultes, comme de juste, à l’ombre : en vénitien, *bere un’ombra* ne veut-il pas dire boire (à l’ombre des échoppes postées à la base du campanile de la place Saint-Marc) un verre ? Peut-être l’animation de cet endroit est-elle soudainement un peu trop rangée, un peu trop disciplinée pour être tout à fait réaliste ; ce que le photographe devine peut-être, une fois le tirage réalisé, c’est qu’il a malgré tout saisi une scène qui semble s’être presque composée d’elle-même, autour de l'événement de sa venue.

- Campo di San Pietro di Castello, sans indication d'auteur (Tomaso Filippi ?), vers 1900. Tirage sur papier albuminé coloré à la main et monté sur carton, 25,2 × 19,8 cm (GA1062715).
- Venise, sans indication d'auteur, sans date. Photographie sur plaque de verre pour lanterne magique, 10,1 × 8,2 cm (GA1062500).

Les groupes de femmes au puits sont un autre topos des vues populaires de Venise, avec les porteurs d'eau et les petits métiers de rue. Un tirage coloré à la main (les étoffes et quelques détails du décor sont légèrement rehaussés) présente un groupe de femmes posant autour d'un puits ; chacune d'entre elles a le geste figé ou arrêté, le regard obstinément plongé dans un lointain (léger sourire d'ironie pour quelques-unes, qui s'amusent sans doute à ce jeu des conventions : elles deviennent, le temps d'une pose, l'équivalent, en discrètes héroïnes, de *nobile donne* qui interpréteraient un rôle : celui d'une porteuse d'eau, par exemple) ; la composition, touchante et un peu maladroite, présente plusieurs gestes, qui paraissent jurer dans

leur réunion : pêle-mêle, on trouve des ébauches d'idées confiées à l'interprétation de chacune des femmes : de la posture réflexive, pensive, mélancolique, au geste arrêté en pleine action. Le thème ancien de la femme au puits donne lieu ici, au sein d'une même composition, à des variations discordantes, mais qui, pour cette raison même, livrent un étrange groupe composé de figures indépendantes, saisies dans un décor minéral et architectural pittoresque dans son dépouillement (murs à l'enduit décollé par lambeaux, herbes folles poussées entre les dalles). À l'arrière-plan, une autre femme, qui n'est pas encore, à ce moment, une figurante, attend patiemment que cesse le jeu de la représentation. Une dizaine d'années après peut-être (les tirages et les plaques n'ont pas d'indication pouvant renseigner sur leur date), le motif du groupe au puits continue d'intéresser : scène typique, qui gagne ici en vitalité et en vitesse : les deux femmes (qui ne puisent plus l'eau, mais la prennent d'un robinet relié à la citerne ; le sol est encore luisant d'humidité) s'arrêtent pour quelques instants face au photographe, et une rangée d'observateurs (femme *per bene,* nourrice chargée d'un enfant, gamin des rues absorbé par son jeu, vendeur ambulant de primeurs, panier à terre) arrêtés, complète parfaitement, et presque incidemment, le cadre choisi.

- Place Saint-Marc, sans indication d'auteur, sans date. Photographie sur plaque de verre pour lanterne magique, 8,2 × 8,2 cm (GA1062427).

À la toute fin du XIXe siècle, les habitantes semblent rester les seules survivantes d'un pittoresque populaire en voie de disparition : la Vénitienne, avec *lo scialle e le cocon* (le châle et le chignon), sa jupe longue, les *furlane* aux pieds, est le type que cherche à saisir le photographe dans une série sur la ville, pour en réaliser des projections grâce à la lanterne magique.

- Campo San Paolo par Alexander Lamont Henderson, sans date. Photographie sur plaque de verre pour lanterne magique, 15,9 × 8,2 cm (GA1062529).

Graziano Arici acquiert un ensemble de vues inédites réalisées par Alexander Lamont Henderson, photographe anglais dépêché par la reine Victoria d'Angleterre dans divers pays pour en rapporter des séries d'images. Une grande partie des archives Henderson[360] a disparu lors de l'incendie du château de Balmoral en 1902, et seules deux versions de ses photographies sur plaque de verre subsistent. Fonds inédit, petite archive dans l'archive, la trentaine de photographies (l'une d'elles est peut-être son autoportrait) de format panoramique et carré donne l'idée d'un album réalisé du point de vue d'un seul opérateur. La prise de vue panoramique – est-ce parce qu'elle embrasse un pan plus large de réel, qu'elle épouse sa fuite, et parce qu'elle ne peut pas, à la différence du carré, réussir à composer et à verrouiller une forme en la surveillant de tous côtés, et parce que les passants ne savent pas se trouver, contre toute apparence, dans le champ couvert par l'objectif – semble parfois restituer des aperçus d'une vie vénitienne plus déliée, plus chaotique, moins apprêtée que d'autres représentations qui ont pu en être données.

[360] Alexander Lamont Henderson (1838-1907) a fondé la « London and Provincial Photographic Association » en Angleterre, et a été photographe au service de la reine Victoria entre 1880 et 1905. La trentaine de plaques photographiques de l'Archivio Graziano Arici proviendrait directement de la collection personnelle du photographe anglais constituée de quatre mille vues – un autre fonds rassemblant des séries lui appartenant, des travaux commerciaux, qui avait été reçu en don après sa mort par le London Guidhall Museum, a été détruit pendant les bombardements allemands lors de la Seconde Guerre mondiale.

- Place Saint-Marc, sans indication d'auteur, 14 juillet 1902, 9 h 55. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 26 × 19,7 cm (GA1062165).

- Place Saint-Marc, « The Square of St Marks. The only instance of its being flooded », tirage provenant de l'album « H. F. M. H. from T. H. H. in remembrance of a pleasant Tour, september 22nd- november 15th 1888, Dublin ». Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 23,7 × 19 cm (GA1062254).

Des photographies permettent, en se saisissant des événements dans l'instant (privilège de l'irruption) – ou dans leur suite immédiate – de se défaire des canons traditionnels de la représentation pittoresque au profit d'instantanés parfois sensationnels : l'écroulement du campanile, le 14 juillet 1902, donne lieu à des séries d'images qui ressemblent à des photomontages réalisés sur nature (la chute, elle, sera l'objet de bien des reconstitutions gravées et donnera lieu à des prouesses de montages photographiques) : les frères Bisson paraissent avoir fait escale dans la lagune. À côté des vues issues du reportage, d'autres formes, nouvelles,

apparaissent, et réinventent le cliché vénitien : la première photographie connue de la marée haute jusqu'à présent – selon l'historien Italo Zannier – remonte à 1888, conservée dans l'Archivio Graziano Arici : l'on assiste, là encore, à la création d'un topos, prélude à un flot ininterrompu de chroniques et de « récréations photographiques » mettant en scène la marée haute place Saint-Marc.

- Bassin de Saint-Marc, par A. Genova, sans date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 35 × 27 cm (GA11013009).

Après la baisse du coût de réalisation des photographies, la standardisation des vues, la multiplication des studios et leur concurrence effrénée (et en parallèle du développement d'un circuit d'édition d'ouvrages d'art, reproduisant des vues architecturales et des œuvres : les *Calli e Canali* de Ferdinando Ongania paraît au début des années 1890), un nouveau marché photographique, vraie industrie artistique, s'ouvre au plus grand nombre (tandis que se diffuse dans l'édition et la presse la reproduction photographique) : l'apparition de nouvelles techniques (le gélatinobromure d'argent se substituant, dans les années 1880, aux plaques de négatifs sur verre au collodion humide) et de nouveaux appareils permet bientôt aux touristes de réaliser eux-mêmes leurs souvenirs de Venise. Les vues ne sont plus achetées auprès des studios ou des photographes ambulants (des images-souvenirs faites en différents lieux de la ville, telle cette gondole battant pavillon américain, transportant une famille de touristes fortunés), mais elles sont produites sur place par les usagers mêmes, devenus doublement sujets de leurs images. Autre conséquence : faire l'acquisition de tirages photographiques ne suffit plus pour porter à soi le motif, c'est l'auteur des images, en se rendant sur place, par son geste et sa propre prise de vue, qui se charge d'en faire la vérification et l'épreuve.

Un espace nouveau s'ouvre, celui du récit d'un regard, qui lit et relit la ville : Paolo Costantini et Italo Zannier relèvent que

> Comme le touriste et le voyageur, qui vont et viennent sans cesse d'un endroit à l'autre de la mise en scène de la ville, le photographe appartient à la civilisation de la narration. La répétition des schèmes de représentation, dans les photographies du XIXe siècle de Venise, est la promesse d'une narration ininterrompue : une narration indéfinie de l'espace urbain continuellement re-dit [...] La nouvelle perception urbaine de Venise, la manière différente de lire la ville et son passé, de sauver sa mémoire, définies par la photographie, deviennent un élément fondamental de la constitution d'une sorte d'inconscient collectif qui reste aujourd'hui encore aisément repérable[361].

- « View from Gondola – Venice », sans indication d'auteur, 1908 environ. Tirage au gélatinobromure monté sur carton, 8,2 × 9,5 cm (GA1062932).
- « Venice – Street Scene », sans indication d'auteur, 1908 environ. Tirage au gélatinobromure monté sur carton, Venise, 7,8 × 9,5 cm (GA1062931).
- « Venice – Grand Canal », sans indication d'auteur, 1908 environ. Tirage au gélatinobromure monté sur carton, 13,5 × 8 cm (GA1062935).

[361] Paolo Costantini et Italo Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento, op. cit.,* p. 43 : « Come il *touriste*, il viaggiatore che migra di continuo tra i luoghi della *messa in scena* della città, il fotografo appartiene alla civiltà della narrazione. L'iterazione degli schemi rappresentativi, nelle fotografie ottocentesche di Venezia, prospetta una *narrabilità ininterrotta* : una narrazione non definita dello spazio urbano continuamente ri-narrato [...]. La nuova percezione urbana di Venezia, il diverso modo di *leggere* la città e il suo passato, di salvare la sua *memoria*, definita dalla fotografia, diviene un elemento fondamentale alla costituzione di una sorta di inconscio ottico colletivo ancora oggi largamente riconoscibile. »

- « Steps Hotel Venice », (aujourd'hui Hôtel Monaco), sans indication d'auteur, 1908 environ. Tirage au gélatinobromure monté sur carton, 10 × 7,7 cm (GA1062936).
- « Gondola on the Grand Canal », sans indication d'auteur, 1908 environ. Tirage au gélatinobromure monté sur carton, 13,5 × 8 cm (GA1062934).
- « A Venetian Sunset », sans indication d'auteur, 1908 environ. Tirage au gélatinobromure monté sur carton, 8 × 13,6 cm (GA1062941).

Anecdotique au regard du reste du contenu du fonds Venezia Ottocento (mais fournissant cependant une série d'informations, ce pour quoi Graziano Arici les a sélectionnées : la vue du Grand Canal laisse deviner, à droite, les travaux de reconstruction du Campanile de la place Saint-Marc), une série de vues du début du XXe siècle, détachées d'un album de voyage. En 1908 un touriste américain s'empare de la narration visuelle, et réalise ses propres clichés de la ville ; les étapes imposées sont certes toutes là (le fait d'y être est cependant plus important que de voir, vraiment, ce qu'il y a tout autour – un décor attendu –, c'est la présence dans les lieux qui est d'abord l'objet de la romance), mais l'horizon vacillant et le point de vue inédit (celui d'un voyageur resté assis, sans confort mais tout à son émerveillement, dans la gondole qui l'amène à l'hôtel, valises sur le devant de l'embarcation et à l'avant-plan des photographies), apportent à l'image les essais d'expression d'un point de vue subjectif, tentés lors du travelling d'un *boat trip,* Petit Tour rétréci à la taille de la ville, et dont la légende est en train de se réécrire.

b. L'esprit d'un lieu : photographier (à) Venise ?

« Venise a créé la photographie autant qu'elle a été créée par elle[362] », n'hésite pas à écrire Michele Smargiassi dans un article consacré à un photographe vénitien de renommée (inter)nationale, Fulvio Roiter, qui selon lui, en étant mi-Turner mi-Ruskin, a « imposé, d'une manière trop définitive le canon du *fotovedutismo* vénitien dans toute son ampleur, [...] la Venise-Kodakise en technicolor, de gondoles et de dômes, de brumes et de couchers de soleil, de reflets sur l'eau aux couleurs changeantes comme des perles de verre[363] ». Le critique d'art entend que Venise est un piège, dans lequel il est facile de tomber : que chercher à mettre en images qui ne l'ait déjà été, quoi prendre pour sujet d'une vision, quand « Venise n'est pas une ville mais la représentation d'une ville[364] » ? L'Archivio Graziano Arici semble se donner pour défi une déconstruction du *fotovedutismo,* quitte à prendre parfois le risque de retrouver d'autres vues « clichés » de la ville – mais c'est le systématisme de cette prise d'un point de vue opposé (à toute romantisation de la ville, à toute exploitation facile d'un décor). En effet, il donne à voir, de génération en génération de photograph(i)es, une ville où le regard arrive à saturation, dans le temps même où la ville paraît achever de se vider de tout contenu. La montée de l'industrie touristique, du commerce des images, va de pair avec la promotion d'une autoreprésentation de la ville de plus en plus pauvre. Si Gilles Bertrand, enquêtant sur les avatars contemporains du carnaval de Venise, fait le constat selon lequel

> Le carnaval perdure par la photographie, par l'exhibition des masques aux vitrines des magasins, par l'image de la ville diffusée dans les publicités d'agence. Derrière les étals ambulants chargés de masques à paillettes dépourvus de l'intention philologique qu'ils avaient au début des années quatre-vingt, les Vénitiens ne retrouvent qu'à grand-peine ce que fut et ce que pourrait être encore « leur » carnaval. Aussi un paradoxe émerge-t-il : d'un côté la fête carnavalesque est devenue omniprésente, les masques étaient visibles en toutes saisons à Venise comme dans les encarts destinés à attirer les touristes ; de l'autre côté, elle est introuvable, dans la mesure où ce que chacun veut voir et recherche désespérément à travers les ruelles en temps de carnaval semble être autre chose que ce carnaval vidé de sa substance, un point aveugle devenu invisible à force d'avoir été trop raconté et trop montré[365].

Et l'on pourrait étendre cette conclusion à la ville entière : l'inflation de la représentation de Venise à des fins d'autopromotion rend sa réalité et ses images d'une médiocre qualité.

---

[362] Michele Smargiassi, « Venezia come destino. La parabola di Roiter », blog « Fotocrazia », 4 avril 2017. En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2018/04/04/fulvio-roiter-tre-oci-venezia-john-ruskin/> (consulté le 16 juin 2017) : « Venezia ha creato la fotografia almeno quanto è stata creata da lei. »

[363] *Ibid.* : « [Roiter] ha imposto in modo perfino troppo definitivo il cannone del fotovedutismo veneziano in tutta la sua estension [...], la Venezia-Kodezia technicolorata di gondole e cupole, brume e tramonti, riflessi acquatici cangianti come perline di vetro [...]. »

[364] Régis Debray, *Contre Venise,* Paris, Gallimard, 1995, p. 24.

[365] Gilles Bertrand, « Y a-t-il encore eu un carnaval de Venise au XXe siècle ? », art. cité, p. 187.

- Publicité pour *Coca-Cola*, place Saint-Marc, 1962, Marco Lion, Walter Venturi et Giorgio Meneghetti (GA11013039).

Graziano Arici, dans ses vues de la ville, garde scrupuleusement trace des étapes d'un « devenir-publicité » de Venise : au fil de ces reportages, menés sur plusieurs décennies, on voit aussi la photographie réfléchie, à travers la ville-médium, par ses propres moyens. Un tirage publicitaire, retrouvé et scanné, donne le ton de sa récolte d'images, et forme l'emblème d'une ville jouant avec ses symboles : une photographie-publicité, réalisée par trois photographes vénitiens[366] pour le compte de l'entreprise Coca-Cola, d'aspect réjouissant au demeurant, est le résultat d'un photomontage de huit prises de vue – chacune des huit lettres ayant nécessité un épandage localisé de graines afin de réunir à chaque fois tous les pigeons de la place en un point précis. La visibilité se construit, et, à l'image, les écrits restent... Les gigantographies publicitaires, les bâches recouvrant des travaux de restauration ou les fausses fresques agrémentant les salles des *trattorie* fournissent au photographe d'idéaux sujets d'arrière-plan. La carte de l'Empire se rabat sur ce dernier. Michel Tournier a beau évoquer la ville-miroir qui « s'abîme dans son double[367] » et qui défie tout reflet supplémentaire, qui interdit l'image, toujours de trop :

> Spéculaire – du latin *speculum*, miroir –, Venise l'est à plus d'un titre. Elle l'est parce qu'elle se reflète tout entière dans ses eaux et que ses maisons n'ont que leur propre reflet pour fondation. [...] il faut rappeler l'aspect singulièrement théâtral de cette ville, de telle sorte que Venise et l'image de Venise nous sont toujours données simultanément, tellement qu'il y a là de quoi décourager le peintre et le photographe. On ne peint pas Venise, parce que Venise est déjà une peinture. On ne la photographie pas, parce qu'elle est déjà une photographie[368].

[366] Marco Lion, Walter Venturi et Giorgio Meneghetti. Voir Italo Zannier, *Sembianze, la fotografia tra realtà e apparenza*, Castel Maggiore, Editrice Quinlan, 2011, p. 31.
[367] Michel Tournier, « Venise ou la tête coupée », *op. cit.,* p. 7.
[368] *Ibid.,* p. 9.

- Ponte della Paglia, 2001 (DSC_8494).
- Marée haute place Saint-Marc, 21 novembre 2000 (VE007961).

- Extrait de la série « Veneland », 2017.

... la cité n'est plus, dans ces cas de recouvrements, qu'une griffe, une simple marque qu'il s'agit d'afficher sur des supports oblitérant les façades des édifices : sa propre image dégradée, à l'échelle un, portée tel un ultime masque. Graziano Arici se contente de recueillir ces décors prêts-à-l'emploi, qui paraissent afficher avec une obscène ostentation l'image de ce qu'ils contribuent à effacer ; le photographe (avec malice, on le devine) placé face à ces vues de plastique ou d'acrylique, en réalise, imperturbable, un relevé, comme il le ferait pour n'importe quelle architecture : des vues frontales, qui donnent une image claire, non faussée, d'un ensemble. Mais ces bâches-images, mises en boîtes, sont replacées dans l'ensemble auquel elles appartiennent : l'irruption d'un avant-plan (une foule, prise au téléobjectif, se pressant sur le haut du Ponte della Paglia, un homme marchant sur des planches disposées pendant la marée haute, une table mise) au bas de la représentation photographiée vient cependant perturber l'effet de trompe-l'œil, et désenchanter la scène. La recontextualisation de ces vues plates dans un ensemble chaotique vient ajouter à chaque décor kitsch un détail – l'irruption d'une réalité à son tour dissonante – qui l'empêche de faire pleinement illusion quant à sa fonction, si cela, du moins, avait jamais été possible.

- Palais des Doges, sans indication d'auteur, avant 1866. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 8,6 × 8,6 cm (GA1062678).
- Anna Maria Pierangeli, place Saint-Marc, 1960 (GA021406).

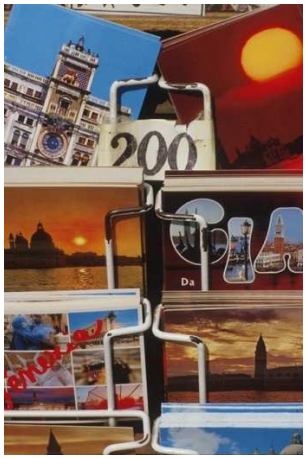
- Vendeuse ambulante de souvenirs place Saint-Marc, 1980 (GA10999210).
- Vendeur de souvenirs place Saint-Marc, 1990 (VE001725).

- Tourisme place Saint-Marc, 2010 (VE04099472).
- Extrait de la série « Veneland », 2015.

L'évolution de la vente et de la circulation des photographies, de la diffusion des vues remarquables, est l'un des premiers symptômes d'une ville en paradoxal mal d'icônes que Graziano Arici observe : place Saint-Marc, de la fin du XIXe siècle aux années 1990, les quelques vendeurs ambulants de souvenirs (tel celui qui propose à l'actrice Anna Maria Pierangeli un collier de perles sorti de sa boîte, ou celle qui a un étal rempli comme une barque, déployant des trésors de bibelots et d'appareils en plastique) font place à un marché de plus en plus dense, accaparant bientôt l'espace, recouvert d'échoppes. De *banchetti* en stands, l'occupation du sol pour la vente des souvenirs s'accroît dans une mesure inversement proportionnelle à la quantité et à la qualité des images proposées. Un vendeur tire avec effort son stand monté sur roulettes : Graziano Arici, face à lui, saisit ce déplacement ; un décor coulissant, amas incertain d'objets, paraît se substituer à l'autre, à peine plus vénéré peut-être, fait de briques et de pierres. Une architecture dérobée vendant ses répliques en carton. Cette évolution – cette dégradation du visible – forme la matière d'une réflexion que le photographe développe peu à peu ; l'enquête menée sur le tourisme, la vente des images de Venise, donne lieu à une progression parallèle, dans la mesure où il aborde également dans son travail personnel ce thème. La série « Veneland » (2017) trouve, littéralement, à puiser dans cette réserve documentaire.

Le rassemblement autour d'un même thème – lui-même saisi à travers ses évolutions – de photographies d'époques ou de périodes différentes nous donne aussi à voir, prise avec le sujet, la manière de le regarder. À tout prendre, il semble que les codes de la représentation aient plus changé que ce que ces images documentent ; ou, pour le moins, qu'une évolution ait eu lieu de concert, et que sujet et objet (un thème, et la photographie elle-même, le rapportant à elle), emportés par leurs époques, témoignent, dans une parfaite coïncidence, et à égalité, du passage du temps. Le sujet documenté devient le nouvel invariant qui permet de porter un regard sur les variations de ses médiations. À les comparer, on peut observer des résurgences, des croisements, des retours de modes ; le format carré, caractéristique des vues stéréoscopiques, photographies destinées à un tourisme populaire, trouve un écho dans les vues numériques réalisées au téléphone portable qui, elles, rappellent la prise de vue au moyen format des années 1960 – le filtre choisi retient aussi des modes précédentes un noir et blanc contrasté, celui qui était encore à la mode au début des années 1980 (cependant, le grand-angle est abandonné dans la dernière image, dans un retour à une focale proche de la vision de l'œil humain) : petite vie des formes qu'une coupe transversale découvre.

- Studio des Frères Alinari, Procuratie Nuove, place Saint-Marc, sans indication de date. Tirage sur papier albuminé monté sur carton, 25,7 × 19,5 cm (GA1062320).
- Détail de la même photographie (GA1062321).



- Venise, 1990 (VE001731).
- Venise, 1990 (VE001726).

- Planche-contact 2A 23 : « Foto Venezia », années 1990.

Graziano Arici file la fabrique du cliché : comment la ville se vend-elle, qu'est-il donné à voir d'elle ? Il tire le portrait d'une Venise épuisée par ses représentations ; ses constats, formant l'archive dérisoire des représentations contemporaines d'un imaginaire globalisé, sont aussi des vues préparatoires pour ses séries « Gente di Venezia » et « Veneland ». Reproduire ces images « prêtes-à-l'emploi » semble en effet constituer pour lui à la fois une catharsis – comment « imager » et imaginer Venise autrement qu'en repassant par ses lieux obligés, autrement qu'en vues escomptées ? –, une réflexion sur l'état de sa ville et une mise en abyme de ses propres préoccupations : que faire qui ne soit pas déjà par avance vu, su, usé ? C'est peut-être en passant par le relevé des lieux communs, quitte à former un dictionnaire des visions convenues, que le photographe tente de trouver une issue, une voie originale. L'acquisition d'un tirage du XIXe siècle réalisé par les frères Alinari lui donne l'occasion de retrouver, après agrandissement, l'image d'un studio photographique proposant, sur le devant de la boutique, des tirages à la vente. Première occurrence des images exposées, au sein de l'Archivio Graziano Arici. Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'énumération des clichés sur papier proposés à la vente serait infinie, le photographe ne s'y attarde pas longuement : quelques rares vues de cartes postales et de bibelots suffisent pour constater les réductions iconiques de la ville (mêmes images, même vulgarité, même mélange des genres) en pauvres supports ; comme le remarque Antonio Alberto Semi,

> Du point de vue de la compréhension de l'*ethnos* et de l'*éthos* vénitiens, l'exemple du tourisme est important parce qu'il nous révèle une tendance progressive dans l'histoire vénitienne – et par conséquent dans celle de l'humanité – consistant en un passage du concret à l'abstrait, de l'activité maritime et portuaire à celle du tourisme, de la vente de produits matériels à la vente de produits à fort contenu symbolique[369].

En revanche, la multiplication des stands offrant à la vue des rideaux de diapositives paraît fournir à Graziano Arici un sujet de choix, qu'il poursuit durant une pellicule – le noir et blanc indique que le photographe mène là une recherche en marge de ses travaux habituels de reportage : c'est bien délié de toute obligation de publication qu'il réalise ces vues – pour lui, pour *voir*, donc. La baraque se transforme en petit spectacle, la lumière filtre à travers les images (l'espace ambiant devient presque solide, il n'est plus qu'une vaste table lumineuse qui sert à révéler les petites vignettes, et à aplatir une partie du décor) et s'abat en violent clair-obscur sur le reste de la scène (le format rectangulaire 24 × 36 mm, retaillé par les ombres, semble devenir un carré, de format homothétique à celui des diapositives) : comme une archive échouée trouvée

[369] Antonio Alberto Semi, *Venezia in fumo 1797-1997, op. cit.,* p. 47 : « Dal punto di vista della comprensione dell'*etnos* e dell'*ethos* veneziani, dunque, l'esempio del turismo è importante perchè ci dimostra une tendenza progressiva nella storia dei veneziani – e quindi nella storia dell'umanità – che consiste in un passaggio dal concretto all'astratto, dall'attività matinara e portuale a quella turistica, dalla vendita di prodotti materiali alla vendita di prodotti ad alto contenuto simbolico. »

en ville, et qui, image même de la répétition, est à son tour amplifiée, développée en grille, en trente-six fenêtres : comment reprendre en photographie ou récupérer à son compte cette trouvaille d'une forme matricielle sensible ? Comment réussir à se frayer un chemin dans un flot d'images ?... La recherche va se faisant ; Graziano Arici détaille, observe, utilise ce rideau comme un cadre qui recoupe la scène, qui rédime le flux des clichés, et où des passants défilent, comme dans un manège. Le répertoire de formes proposé par le magasin ambulant, en tous sens transformé en un rite de passage, devient le sien.

- Venise, 1994 (VE007423, VE007420 et VE007422).

La progressive perte de substance (par cause de surabondance de repères déroutants !) de la ville la fait se transformer en sa propre légende, dévorante, placardée en toutes lettres, dans les rues, faisant la réclame des hôtels et des bars. Ainsi réduite à l'état de criarde fiche signalétique, elle est captée tel un photogramme lumineux, ou un photomontage lettriste. Photo-graphies : la ville décline un luminisme de pacotille. Graziano Arici rassemble les signes de cet appauvrissement en cours, monte sur le vif de la rue les clichés en des compositions dynamiques, teintées d'une amère ironie. Par un jeu de reflets captés, les écritures des enseignes – formant un portrait-robot en style international-volapük de la ville (« gondola », « Lux Hotel », « (l)over bar », « menu turist(ico)», « (ris)torante », « Kodak »...) s'entrechoquent ; le jeu des surimpressions achève d'augmenter l'insignifiance de ce surplus, et redouble la sensation d'un chaos ambiant.

- « Il problema abitazione. Cercasi casa, offresi sfratto » (photographies de Graziano Arici, texte d'Antonio De Marchi), *Comune di Venezia - Bimestrale d'informazione,* Venise, 1979, pages 4 à 13.

- *Impiraressa* (enfileuse de perles), Castello, Venise, 1980 (VE009709).
- Verreries Venini, Venise, Murano, 1992 (VE004841).

Au cours de ses nombreux reportages, Graziano Arici choisit de s'intéresser à une « Venise problématique » : insalubrité des logements dans les quartiers de Sacca Fisola et Sacca San Biagio, bâtiments à l'abandon sur l'île San Clemente, disparition de l'artisanat et des petits métiers vénitiens (Sacca Fisola, Castello, îles de Burano, Murano), conditions de travail des ouvriers du verre à Murano, situation critique de la restauration et de l'hôtellerie, gestion du tourisme, manifestations contre les *grandi navi,* paquebots naviguant librement dans le bassin

de Saint-Marc, échec de la construction des digues, pêche abusive, pollution de la lagune et contamination de la faune, effets du ravage industriel à Porto Marghera et Mestre : rejets toxiques dans l'eau, irradiation des sols... Plusieurs centaines de publications, dans des journaux, des revues, des ouvrages, se font les relais ponctuels de ces enquêtes photographiques. Xavier Tabet relève que

> Dans l'après-guerre, le modèle de développement industriel et d'équilibre entre l'« ancienne » Venise et la « moderne » a commencé à s'effriter, et le mythe nationaliste de la « *grande Venezia* » a laissé place au « problème de Venise ». Après la très grave *acqua alta* de 1966, il est apparu de façon toujours plus évidente que la « nouvelle Venise » – celle de Porto Marghera –, loin de protéger l'« ancienne », représentait pour elle une menace, du fait en particulier des modifications que le port industriel avait fait subir à l'écosystème lagunaire. De nos jours, l'appel à « sauver Venise » représente peut-être l'une des dernières métamorphoses du mythe, devenu celui de la « sauvegarde » d'une ville devenue le symbole de nos responsabilités. Dans un contexte mondial qui est, comme nous le savons, celui de la montée du niveau des mers, la ville fait figure de « métaphore planétaire », symbolisant les risques que fait courir la modernité industrielle au patrimoine naturel et artistique de la planète. Si Venise est une ville symbole pour notre époque, elle l'est justement à cause de toutes les incertitudes qui forment la trame de son identité[370].

L'état de la ville tel que le montre Graziano Arici est bien au-delà (ou en deçà) de cette description d'une cité menacée par la montée des eaux de la mer, peut-être l'un des derniers problèmes en date (les récents échecs du MOSE[371] – le projet, en cours de réalisation, de digues mobiles – sur fond de corruption généralisée ont même provisoirement éclipsé le débat premier sur la menace de la montée des eaux : le profit généré par l'instrumentalisation des questions environnementales est devenu, depuis des dizaines d'années, un solide marché, et une ressource première pour nombre d'entreprises et de dirigeants). Les effets du tourisme et d'une fréquentation hors normes ont, à court et à long terme, de bien plus graves conséquences sur une ville déjà fragile.

[370] Xavier Tabet, « Venise dans la littérature française du XXe siècle », *op. cit.,* p. 251.

[371] Le MOSE est un chantier mené sous la responsabilité du Consorzio Nuova Venezia – entreprise privée, qui a reçu la charge de plusieurs travaux dans la ville de Venise et la lagune : des fouilles archéologiques, des aménagements d'infrastructures et la construction des digues. Le MOSE, « MOdulo Sperimentale Elettromeccanico », lancé en 2003 (et dont la mise en fonctionnement, repoussée d'année en année, est prévue à l'horizon 2020), vise à réguler l'*acqua alta* qui envahit périodiquement la ville.

- Venise, place Saint-Marc, 15 juillet 1989 : concert des Pink Floyd (VE001575).
- Venise, môle Saint-Marc, 16 juillet 1989 : lendemain du concert des Pink Floyd (VE001630).

L'espace, la ville défaite : du reportage de 1979 réalisé à Sacca Fisola, où des vues en noir et blanc, extrêmement contrastées, montrent et accusent l'ambiance d'un lieu et la décadence d'un quartier (alternant vues d'architectures et *ritratti ambientati,* portraits en contexte, dans lesquels le contraste entre la vie et ses conditions devient flagrant), au reportage[372] sur « l'après-Pink Floyd » (le lendemain du concert du groupe le 15 juillet 1989, où l'on découvre une ville ravagée par le public ; l'objectif *fish eye* ne suffit pas à capturer entièrement l'affluence sur la place Saint-Marc, mais accuse « l'aberration optique » qui est le sujet même de cette photographie – le lendemain, le retour à un 50 mm suffit à dresser le constat d'une réalité où la distorsion s'offre d'elle-même à la vision), le photographe mène, inlassablement, une étude de terrain, documentant des états de fait ou des événements ponctuels, révélateurs des dérèglements de la gestion de la ville. L'état de la cité est une question politique : ce qu'elle est donne à voir directement la façon dont elle est régie, et c'est en tant que telle (*polis*) que le photographe la prend pour sujet principal de ses reportages, rassemblant les témoignages de sa lente dégradation, à la fois symptôme d'une incurie municipale et portrait d'une époque. Graziano Arici réalise sur près de quarante années un ensemble portant sur les évolutions conjointes des différents aspects de la ville (qualité de vie, travail, environnement, fréquentation touristique) ; l'archive documentant les travaux du *Consorzio Venezia Nuova* classée à part, rassemble plus d'une centaine de milliers de photographies (vues aériennes, photographies de chantiers, de fouilles, etc.) de Venise et de la lagune.

[372] Une de ces images « historiques » figure dans la très courte anthologie qu'Italo Zannier consacre à la photographie vénitienne au XXe siècle : voir « La fotografia a Venezia nel '900 », in Nicò Stringa dir., *Venezia 900 da Boccioni a Vedova, op. cit.,* p. 307.

- Lagune, Venise, 2006 (VE036226) ; Invasion de chironomidés, lagune, Venise, 1985 (VE001119).

- Lagune, Venise, 2006 (VE036332) ; Lagune, Venise, 1990 (VE001062).

- Porto Marghera, 1990 (VE005041) ; Porto Marghera, 2008 (VE04081402).

- Porto Marghera, 1990 (VE007188) ; Porto Marghera, 1990 (VE007186).

- Porto Marghera, rejets toxiques des usines, 1998 (VE005247) ; Porto Marghera, mesures de contrôle de la pollution, 1998 (VE005318).

Les reportages de Graziano Arici tracent le portrait d'une ville non plus languissante, mais toxique ; certaines vues pourraient, au premier abord, prêter à confusion – le photographe se joue à dessein des *topoi* romantiques : le fin voile qui enveloppe la ville et donne un *sfumato* aux couleurs changeantes est en réalité la couche de pollution tenace (due notamment à l'industrie verrière, et aux fumées des usines de Mestre et de Marghera, responsables d'un taux record de cancer du poumon chez les habitants) qui ne quitte jamais la lagune ; un panorama estompé, en camaïeu de bleus, est ponctué, parasité par une nuée de moustiques ; les lacis se développant sur le fond marin n'agrémentent pas quelque exemplaire illustré d'une *Venise vue du ciel,* mais sont les traces des bateaux raclant la lagune, pratiquant une pêche abusive, ravageant l'écosystème lagunaire ; le ciel mauve au couchant n'est pas qu'une allusion à la douceur des atmosphères des toiles de Monet ou de Turner, mais est fait d'une fumée rejetée par le port industriel proche ; dans une vue en contrechamp, la ville est barrée par l'avant-plan des cheminées d'usines, nouveaux campaniles ; les ramasseurs de *cozze* et les barques qui se détachent en ombres chinoises sur fond de soleil couchant ne sont plus que d'anecdotiques motifs placés dans des vues où la chimie industrielle paraît contaminer le *colorismo* (hérité de la tradition picturale, et devenu nouveau topos) de la photographie ; les eaux sont rouges d'une pollution due aux rejets toxiques, etc. Au fil des reportages documentaires, la mort « à » Venise puis la mort « de » Venise ne sont plus des thèmes favorisant une vision onirique, recréée, s'échappant du présent de la ville, pris comme une base-prétexte : Graziano Arici y donne à voir une dystopie concrète, contemporaine, qui s'immisce lentement dans une image atemporelle.

- Carnaval, 1990 (000005.tif) ; Gondoles sous la pluie, 2008 (VE04088300).

- Pont des Soupirs, 2008 (VE04090271) ; Place Saint-Marc, 2010 (VE04099463).

- Touristes place Saint-Marc, 1989 (VE001767) ; Touristes place Saint-Marc, 2007 (VE0478483).

- Vaporetto, 2008 (VE04090295) ; Bijouterie Nardi, place Saint-Marc, 1990 (VE004863).

- Marée haute, Venise, 21 novembre 2000 et 1er novembre 2012 (VE007960 et VE04104109).

- Femme assise, Grand Canal, arrêt S. Angelo, 1995 (VE002492) ; Inauguration, 2006 (VE040057).

- Carnaval, 1993 (GA004126) ; Pavillon Italie, Biennale d'art 2005 (GA067606).

- Lendemain de carnaval, place Saint-Marc, 1990 (VEOO3758) ; *Festa del redentore,* Giudecca, 1996 (VE003204).

- Jeunes gens, Grand Canal, 2010 (VE04099481) ; Souvenirs, 2000 (VE007414).

- Plage de Treporti Cavallino, 2009 (VE04095118) ; Touristes place Saint-Marc, 1990 (VE001739).

- Littoral, Jesolo Eraclea, 2010 (VE04102048) ; Carnaval, 1996 (VE003167).

- Cannaregio, entrée du *Nuovo ghetto ebraico,* 1994 (GA110003965).

Graziano Arici, au sein de ses reportages, poursuit le fil d'une lecture qui donne à comprendre la ville comme étant sous l'emprise d'une résilience perverse, abîmée dans son propre mythe. C'est presque dans un décor défait que le photographe semble faire évoluer les personnages qu'il saisit sur le vif, et en contexte « naturel » ; dans ces chroniques du quotidien, il réunit des éclats de vies mais surtout des moments d'attente, de vide(s), d'une solitude – même collective – gagnant du terrain. Ces reportages, ces vues en couleurs, réalisés sur une vingtaine d'années, paraissent être le laboratoire contemporain de ses séries personnelles – qui viennent réfléchir et révéler ce qu'il contient en puissance.

c. Figures de la décadence ? De « Gente di Venezia » au « Veneland »

Le travail personnel du photographe suit une voie parallèle, dans laquelle il explore, selon une méthode qui cherche ses propres règles, la ville et la manière dont elle est habitée, vécue, vue, rêvée – et désertée. De 1988 à 1992, Graziano Arici réalise une série qu'il intitule « Gente di Venezia » » (gens de Venise) ou « Venetians ». Trente-six photographies (puis quatre autres, retrouvées une vingtaine d'années plus tard, afin de compléter l'ensemble, de le clore, finalement) en noir et blanc font apparaître la ville, vue à travers ses habitants, absentée, comme prise par l'étrange nostalgie de son propre présent. Tout paraît se passer comme si, par la photographie, un état de crise latente se révélait peu à peu, comme si l'imagerie, diffuse, envahissant les êtres, les architectures et les paysages et les décors, en passant à nouveau par sa représentation, se ruinait en se découvrant. « De l'image, par l'image[373] » : subite mélancolie d'un inconscient optique.

- De la série « Gente di Venezia » : photographie n° 1.

[373] Pour reprendre la devise artiste de la photographe Catherine Poncin, s'appropriant et remontant des images d'archives, cherchant à retirer des images mêmes, de leur choc, leur propre commentaire.

Les « gens de Venise » (le titre est une allusion à James Joyce, dont l'œuvre inspire le photographe) sont saisis dans le quotidien de leurs activités, de leurs divertissements ; plongés dans le contexte qu'ils habitent, beaucoup lui semblent pourtant momentanément devenus étrangers. L'horizon vacille, dans l'image qui ouvre la série : parallaxe, où la réalité, vue en fonction des seuls désirs et des projections, ne coïncide soudain plus avec le monde extérieur ? Guy de Maupassant décrit l'aveuglement volontaire et nécessaire du voyageur (re)découvrant la ville, lorsqu'il la voit pour la première fois :

> Et quand nous arrivons dans cette ville singulière, nous la contemplons infailliblement avec des yeux prévenus et ravis. [...] Car il est presque impossible à l'homme qui va par le monde de ne pas mêler son imagination à la vision des réalités[374].

Contre un regard déjà informé, un esprit prévenu de ce qu'il sera amené à trouver, Graziano Arici tente d'opposer une autre vision, celle de la vie quotidienne d'une ville : par cette série, *Gente di Venezia,* il tente de s'échapper d'une vision formatée, c'est-à-dire forcée, forgée, de la ville. Sébastien Le Pajolec et Bertrand Tillier, en examinant les modalités de réinvestissement d'un mythe et d'une ville qui le supporte, explorant le cas des « villes mortes », notent que l'espace vide (imaginaire ou réel) laisse place à toutes les formes de projections possibles :

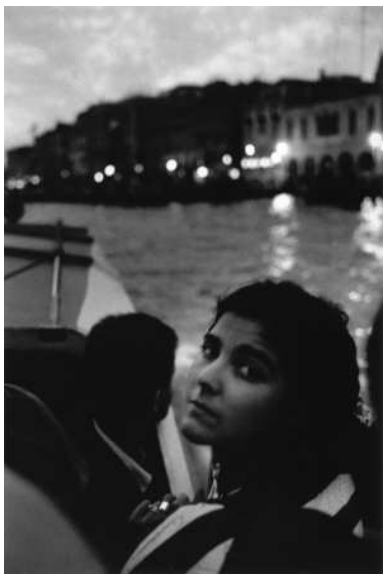
> Réalité matérielle et phénomène historique, la ville morte n'est pas circonscrite par sa seule fonction testimoniale. Elle est façonnée par la pluralité des regards qu'elle suscite et qui la métamorphosent en une construction visuelle, symbolique et culturelle, diffusée et déplacée, parfois même détournée, au gré des usages et des vogues : du savant à l'artiste, de l'archéologue au photographe, de l'écrivain au cinéaste, sans négliger le touriste dont la présence peut s'avérer pesante voire colonisatrice, comme à Venise... La ville morte provoque, chez tous ceux qui s'en emparent avec des mobiles variés, de multiples réappropriations qui viennent bousculer l'ordre des temporalités. [...] Passée au tamis des représentations et des imaginaires, la ville morte se transforme en un écran fantasmatique sur lequel écrivains, cinéastes, photographes et artistes projettent la hantise de la disparition, en ré-agençant dans le présent de la création les signes d'une réalité historique avérée, afin de mettre en question l'identité des personnages mais aussi la fragilité de notre civilisation[375] [...].

C'est dans un étrange présent que les « gens de Venise » vivent ; leurs actions, parfois suspendues, et l'enchaînement même des photographies paraissent tirer cette série, insensiblement, vers des amorces de récits cinématographiques mises bout à bout : de ces films, il ne resterait que des plans arrêtés, des photogrammes – leurs archives lacunaires.

---

[374] Guy de Maupassant, *Gil Blas,* 5 mai 1855. Republié par Tiziano Scarpa dans l'ouvrage *Venezia è un pesce*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 99.

[375] Sébastien Le Pajolec et Bertrand Tillier, « Les "villes mortes" existent-elles ? », *Sociétés & Représentations,* n° 41, 2016, p. 12.



- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 12, n° 34, n° 28, n° 18, n° 20, n° 35, n° 07, n° 27.

Ou bien ces images seraient le story-board, compact, d'une narration désormais enfuie. Gian Piero Brunetta remarque que

> [...] même dans l'après-guerre, lorsqu'explose le phénomène du néoréalisme, Venise continue d'apparaître comme une scène sur laquelle peut se produire n'importe quelle sorte de transfert, et non comme un lieu de vie où l'on peut enregistrer au hasard le flux du présent : la scène vénitienne apparaît comme un terrain réservé aux aventures des touristes et des étrangers, mais impropre à représenter la vie des Vénitiens[376].

« Gente di Venezia » paraît répondre à cette remarque en apportant la solution, en forme d'aporie, à ce problème posé : c'est que les Vénitiens, les premiers, vivent en inadéquation avec cette scène qui est la leur. « Néoréalisme magique » glisse un jour, en commentaire, Italo Zannier à Graziano Arici : en effet, il y aurait un double décalage à l'œuvre dans cette série d'images : non seulement les protagonistes semblent comme surpris dans un état de vacance, étrangers à leur environnement, mais encore le photographe paraît troubler à nouveau le jeu, en bouleversant la logique d'une chronologie.

Il ressuscite au début des années quatre-vingt-dix le néoréalisme de jadis – par la vertu de l'anachronisme, le néoréalisme est désormais « magique » ; il abolit tout repère temporel, et révèle l'état d'une crise contemporaine. Les mutations sociales paraissent captées à l'extrême ralenti – elles ne sont en fait sensibles qu'à mesure que tout commence à disparaître, que les personnages, absorbés, fuient en pensée hors du cadre, comme s'ils étaient résorbés à leur corps défendant dans un contexte contre lequel ils luttent silencieusement.

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 26, n° 14.

[376] Gian Pietro Brunetta et Alessandro Faccioli, *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venise, Marsilio, 2010, p. 15 : « Anche nel dopoguerra, quando esplode il fenomeno del neorealismo, Venezia continua ad apparire come un palcoscenico dove può avvenire qualsiasi sorta di transfert e non un habitat dove registrare a caso il flusso del presente : la scena veneziana appare come riservata alle avventure dei turisti e dei foresti, ma non a rappresentare la vita autentica dei veneziani. »

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 16, n° 10, n° 03, n° 30.

Hommes, femmes et enfants, représentés plongés dans le flux du présent, dans une vie pourtant anti-spectaculaire, font figure de s'en absenter, comme s'ils s'étaient d'eux-mêmes extraits d'un contexte – pourtant affairés, leurs gestes apparaissent sans raison ; pourtant réflexives, leurs pensées semblent privées de tout objet précis, de tout but. Le photographe les saisit dans cette suspension. Ce que Gilles Deleuze note à propos de *I Vitelloni* (1953) de Federico Fellini pourrait tout aussi bien légender cette série de « photogrammes » : ils « ne témoignent pas seulement de l'insignifiance des événements, mais aussi de l'incertitude de leur enchaînement, et de leur non-appartenance à ceux qui les subissent, sous cette nouvelle forme de balade[377] ».

[377] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement* [1983], Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 2010, p. 286.

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 19, n° 22, n° 25, n° 17.

La mise en scène de ces personnages en proie à une nostalgie indécise, incertaine même de l'objet du regret, n'exclut pas un certain comique de situation, une douce ironie du sort. Certaines hésitations peuvent se rapporter à des questions très prosaïques ; l'inadéquation peut être un déguisement parfait, ou une vitrine qui, jurant avec la couleur locale, apporte une touche d'exotisme supplémentaire à un contexte étranger à lui-même ; la lecture collective d'un même journal en des exemplaires différents, dans un transport en commun – expression remotivée : la lecture en est un aussi... – illustre une commune (dés)illusion, conviction solitairement partagée : *Sposarsi...* (« Se marier »).

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 21, n° 23.

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 13, n° 24.

La ville est portée par ses représentations, elle en est parfois même entièrement recouverte : pêle-mêle, les mauvaises reproductions habillent des espaces quelconques, des lieux de passage, simples supports de fantasmes éphémères. Le studio photographique restant – le cadrage et le sujet sont un discret hommage à Walker Evans, à son intérêt pour la fabrique « vernaculaire[378] » d'images – transforme sa devanture en rubrique nécrologique : la vie qui reste appartient aux morts-vivants, éternellement à l'image : « FOTO/COPIE ». La multiplication des clichés, leur collision, leur collusion avec un espace désaffecté rejoint les remarques formulées par Gilles Deleuze, lorsqu'il note encore que :

> Dans la ville en démolition, ou en reconstruction, le néo-réalisme fait proliférer les espaces quelconques, cancer urbain, tissu indifférencié, terrains vagues, qui s'opposent aux espaces déterminés de l'ancien réalisme. Et ce qui monte à l'horizon, ce qui se profile dans ce monde, ce qui va s'imposer dans un troisième moment, ce n'est même pas la réalité crue, mais sa doublure, le règne des clichés, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans la tête et le cœur des gens autant que dans l'espace tout entier[379].

Décor coulissant, la ville se découvre parfois derrière les images affichées (le constat de ces étagements de plans mêle à la surprise théâtrale la technique cinématographique : les vues, à l'occasion, deviennent des *split-screens,* où aucune des deux moitiés ne dispute à l'autre une quelconque suprématie : elles ont toutes deux égale vocation à n'être que des images d'images), surgies de récents décombres ; elle n'en paraît pas plus réelle pour autant.

[378] Michel Poivert en donne une belle définition (fusionnant les deux auteurs de cette forme devenue doublement spécifique, du fait de ses facteurs locaux et ceux qui la reproduisent), lorsqu'il note qu'elle est « une poétique greffée sur un fait social ». Voir « Préface. Les photographies célibataires » *in* Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Arles, Éditions Photosynthèses, « Collection argentique », 2017, p. 13.

[379] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, op. cit.,* p. 286. Voir également *L'image-temps, op. cit.,* p. 7-17.

Comme le note Patrick Huet, « Venise s'offre comme un diptyque dont la charnière rabat l'image d'un éclat passé sur un présent défaillant ou confronte l'illusion du réel à la réalité problématique de son reflet[380][...] ».

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 06, n° 32, n° 33.

Les surimpressions achèvent, précisément, de confondre la réalité avec ses reflets ; le photographe joue du matériel qui est partout mis à volonté à sa disposition, dans la rue, aux devantures des magasins ou des bureaux, dans les canaux : Venise n'est plus qu'une machinerie optique[381], pour qui sait s'en apercevoir. La ville rejoint un état spectral : les plans s'entrechoquent, se croisent, se superposent ; on comprend que le photographe, dans ses

[380] Patrick Huet, « Noli me tangere », *in* Philippe Berthier dir., *Chateaubriand. Paris-Prague-Venise*, *Cahiers romantiques,* n° 7, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal (Clermont-II), Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2001, p. 128.

[381] Voir à ce sujet Italo Calvino, « Les explorations du regard », *Collection de sable* (trad. J.-P. Manganaro), Paris, Seuil, 1986, p. 36-37 : « Le grand centre de la cartographie de la Renaissance est une ville dont le thème spatial dominant est l'incertitude et la variabilité, puisque les limites entre l'eau et la terre y changent continuellement : Venise, où les cartes de la lagune sont toujours à refaire. » Voir également *Le Città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, 1993, p. 53 : « Le città e gli occhi. 1 », la ville de Valdrada.

images, donne sa lecture en acte d'une ville-palimpseste – mais c'est son propre reflet, sur une vitre, qui permet d'épargner le sujet, lequel ne se révèle qu'à la faveur d'un double portrait en négatif-positif. De leurs deux corps, photographe et modèle impromptu, apparaît une « architecture intérieure[382] », chimère faite d'une silhouette délimitant les nouveaux contours d'un personnage de chair.

- De la série « Gente di Venezia » : photographies n° 31, n° 08.

L'apparition de figures féminines, dans cette série, semble devoir prendre une valeur d'allégorie : cette jeune femme, à la robe longue au drapé de sculpture grecque, surgie dans un environnement minéral, et cette femme âgée, richement vêtue et parée, assise, tête tournée de côté, ne seraient-ce pas là les deux portraits de Venise ? L'alternative entre une femme jeune et une femme d'âge mûr pour représenter la ville (et son aspect ambivalent, selon la manière et le côté dont on veut bien l'observer : ville illuminée des splendeurs du passé, ou ville languissante et mourante) est connue : Patrick Huet rappelle la manière dont Chateaubriand a recours aux deux termes de la comparaison pour évoquer la cité : tantôt elle apparaît « comme une belle femme qui s'éteint avec le jour », tantôt elle n'est plus qu'une courtisane « vendue et revendue, [...] restée au plus offrant et dernier enchérisseur[383] ». Cette dernière est un motif de prédilection pour le photographe, qui file la métaphore d'une ville vieillissante, dont il trouve des incarnations variées au cours de ses prises de vue – « Veneland », à ce sujet, pousse le cliché jusqu'à la satire : la vieille dame à la noble mélancolie y est devenue une muse grabataire. D'une série à l'autre, de « Gente di Venezia » à « Veneland », les mythes ne cessent de s'épuiser de plus en plus à travers le vieillissement des sujets qui les personnifient (comme si

[382] Théophile Gautier, *Venise, op. cit.,* p. 14.
[383] Patrick Huet, « Noli me tangere », art. cité, p. 129-130.

la « seconde » série, qui n'est que le prolongement de la première, avait suivi le déclin de la population vénitienne – 68 ans de moyenne d'âge en 2018 contre 50 ans il y a une quinzaine d'années). Le profil de la femme âgée, tourné vers le passé, est situé au-dessous du bandeau des fenêtres (celles d'un arrêt de vaporetto) laissant apercevoir des *vedute* de Venise – inéluctable photogénie, quand bien même captée au hasard de la découpe des ouvertures, qui paraissent (en)cadrer un paysage urbain, défilant vue après vue sur une bande de planche-contact.

- De la série « Gente di Venezia » : photographie n° 36

La série se clôt sur une note ironique : la ville, décor vide, promet ce qu'elle n'a plus en sa possession. La fin de la série coïncide avec la mise en liquidation de son sujet, le spectacle est bien fini. *Stiamo preparando per voi delle favolose occasioni* (« Nous sommes en train de vous préparer des offres fabuleuses ») ; le merveilleux se rabat sur le caractère dérisoire et creux d'une promesse de bateleur de foire. L'illusion n'est même plus ce qu'elle pouvait être : dans un jeu d'occultations partielles, même la vitrine déclare sa faillite provisoire, des cartons blancs forment le fond d'une scène vidée, qui tient mal ensemble, tandis qu'un mannequin « nu », tête penchée, paraît continuer à s'adresser au chaland – le « néoréalisme magique » évoqué par Italo Zannier n'est peut-être rien d'autre que le dévoilement (progressif, plan après plan, couche après couche) d'un monde fondamentalement désenchanté, condamné à se survivre à lui-même, réduit à simuler la vitalité et l'allégresse.

Le sentiment d'une déperdition, d'une dévitalisation et d'une désaffection se renforce (dans la manière de viser le sujet tout d'abord, qui va s'imprécisant : des habitants d'abord, une ville-poison ensuite), lorsque l'on suit l'évolution des « gens de Venise » non plus seulement dans le microcosme d'une série, mais à l'aune de ce que l'on peut voir – par comparaison ! – comme un univers en expansion, c'est-à-dire l'ensemble du travail du photographe. L'on saisit en effet que les « Gente di Venezia » (ou « Venetians ») sont des personnages – ceux d'une allégorie

réelle, inventée par le photographe[384] – avec lesquels le photographe entretient une relative proximité : tous partagent une même condition, qui est d'autant mieux saisie qu'elle est vécue par celui qui est à la recherche des figures qui la lui donneront réfléchie, incarnée.

- Recto et verso du volant d'invitation à l'exposition « Venetians. Immagini tratte dall'Archivio Graziano Arici », Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 4-6 octobre 2012.

« Venetians » est également le titre de la projection d'une partie des photographies de l'Archivio Graziano Arici à Venise, à l'Ateneo Veneto, en 2012. L'on devine que ces « Venetians », habitants ou représentants « de cœur » de la ville, mais aussi peuple de l'archive, ne sont guère différents de ceux de la série de 1988-1994 ; tous semblent, sous le dénominateur commun d'un nom et d'une ville, rallier un même but, traduire une même vision – leurs présences, selon des modalités différentes, ouvrent l'espace d'une mémoire, et rendent possible, tout autant, la mémoire d'un espace : l'archive (photographique) en découle, l'histoire de la ville s'est construite par eux. C'est, par contre, une vision bien moins fédératrice que Graziano Arici livre des usagers de la ville, des années 2012 à 2018, dans une vidéo et une série d'images qui portent le même nom : « Veneland » – comme s'il ne s'agissait plus pour le photographe, dans ce nouveau couplage sériel, de décliner, à travers les habitants, les modes d'être(s) d'une

[384] Graziano Arici note même s'être étonné, après avoir réalisé cette série, de recroiser à nouveau dans la rue les personnes qu'il avait prises en photographie – comme si la parabole d'images à laquelle ils avaient participé les avait fait accéder pour de bon à un tout autre degré d'existence, comme s'ils étaient devenus de purs personnages d'une fiction personnelle : « Que faisaient-ils là ? Ils appartenaient à ma série ! » s'exclame le photographe, amusé.

ville, mais seulement la vision d'une ville défaite. Comme emportées par la redéfinition de leur sujet, et par son flux, les dernières séries consacrées à Venise sont marquées par une production d'images exponentielle (plusieurs milliers de vues pour la vidéo, plusieurs centaines pour la série photographique, encore incomplète en 2018), par un éparpillement des thématiques abordées, par une prolifération des sujets, par une profusion des propositions visuelles.

- Capture d'écran de la vidéo « Veneland », 2012.

Graziano Arici réalise en 2012 une vidéo intitulée « Veneland », constituée de plusieurs milliers de photographies prises dans les rues de la ville. On y voit, pour l'essentiel, des touristes, occupés à leurs activités touristiques : prendre des photographies, acheter des colifichets, déambuler, manger en terrasse, aller et venir encore... les images défilent, par saccades, sur la colonne sonore mêlant sons d'ambiance, pris sur les lieux, et airs d'opéra, ainsi qu'une reprise parodique, stridente, au tempo exagérément accéléré, des *Quatre Saisons* de Vivaldi. Les premières vues, en guise de générique ou d'entrée de scène, sont, plein écran, les images qui défilent dans une moderne « lanterne magique » de bazar : Venise, croit-on comprendre, n'est jamais qu'une image démultipliée et repoussée à l'infini, un théâtre des ridicules ; le photographe puise sa matière à même un objet touristique, détourné. L'exercice photographique, ensuite monté en images accélérées (*stop motion*), est une petite satire qui épingle l'état contemporain de la ville submergée par une fréquentation touristique en constante augmentation[385]. Un des surnoms adoptés par les habitants mêmes pour désigner le lieu qu'ils doivent partager avec le reste du monde venu le visiter est « Veniceland[386] » – Salvatore Settis par exemple note que, « Veneto City » ou « Veniceland », le destin de la ville « risque d'être celui-ci : au centre, un parc à thème, un Disneyland pour touristes ; aux marges, l'indistinct

[385] En 2014, un peu plus de trente millions par an, pour une population de 57 000 habitants (qui étaient encore 175 000 dans les années 1970). Voir Paolo Lanapoppi, *Caro turista,* Venise, Corte del Fontego Editore, « Occhi aperti su Venezia », 2014, p. 21-22.

[386] Voir Bärbel Schmidt, « Tornelli e ritornelli veneziani », 2 mai 2018.
En ligne : <https://ytali.com/2018/05/02/venezia/> (consulté le 15 mai 2018).

non-lieu d'une banale ville nouvelle sur la terre ferme[387] ». L'une des origines du titre de la série de Graziano Arici, « Veneland », est certainement à trouver dans le nom et le destin d'un parc d'attractions (laissé à l'abandon depuis une quinzaine d'années) à Marocco, une localité proche de Venise. Venise, *Veneland* : nouveau nom d'une ville devenue parc de jeux. À propos de Venise, ajoute Salvatore Settis, on ne peut pas ignorer que

> [...] la ville est en train de se vider, qu'elle risque de devenir un parc à thème émaillé de résidences secondaires, qu'elle perd non seulement ses habitants mais son énergie créative, sa vie sociale, sa richesse culturelle, s'humiliant dans un scénario taillé pour les rapides apparitions des touristes pressés[388].

Le photographe paraît documenter, dans ces usages et cette usure de la ville, la coïncidence quasi parfaite avec les clichés auxquels elle est communément associée ; une étroite solidarité avec son « image de marque » scelle et oblitère son destin de ville. Produit d'une politique qui la fait tout entière tenir résumée dans une certaine image d'elle-même, la ville à présent paraît vivre jusqu'au bout ce qui l'avait, des siècles durant, portée : l'imaginaire de la décadence est devenu, plus que jamais, sensible, visible, et vécu. Comme le relève Andrea Zanini, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, dans une ville désertée, s'amplifie « la sensation d'une muséification progressive et inexorable de la ville, sur le point de se transformer en une sorte de Disneyland de son propre passé[389] » ; la fréquentation de Venise a changé au cours des années 1990, en devenant tourisme de masse – le changement de propos, la rupture de ton et de style de Graziano Arici suivent cette évolution, s'adaptant aux mutations elles aussi « spectaculaires » de son terrain d'enquête (comme si la fréquentation d'une foule compacte, pressée, appelait une autre forme de précipitation d'images, une montée des clichés, dans une sorte d'association d'idées, de visions communes) – avec des conséquences visibles : le centre-ville se vide, les boutiques des artisans ferment et renforcent encore un peu plus cet « aspect d'une ville mourante qui, depuis des siècles, fonctionnait comme un puissant slogan touristique[390] ».

---

[387] Salvatore Settis, *Se Venezia muore, op. cit.,* p. 93 : « [...] il destino di Venezia sarà questo : al centro, un *theme park,* una Disneyland per turisti ; al margine, l'indistinto non-luogo di una piatta *new town* di terraferma ».

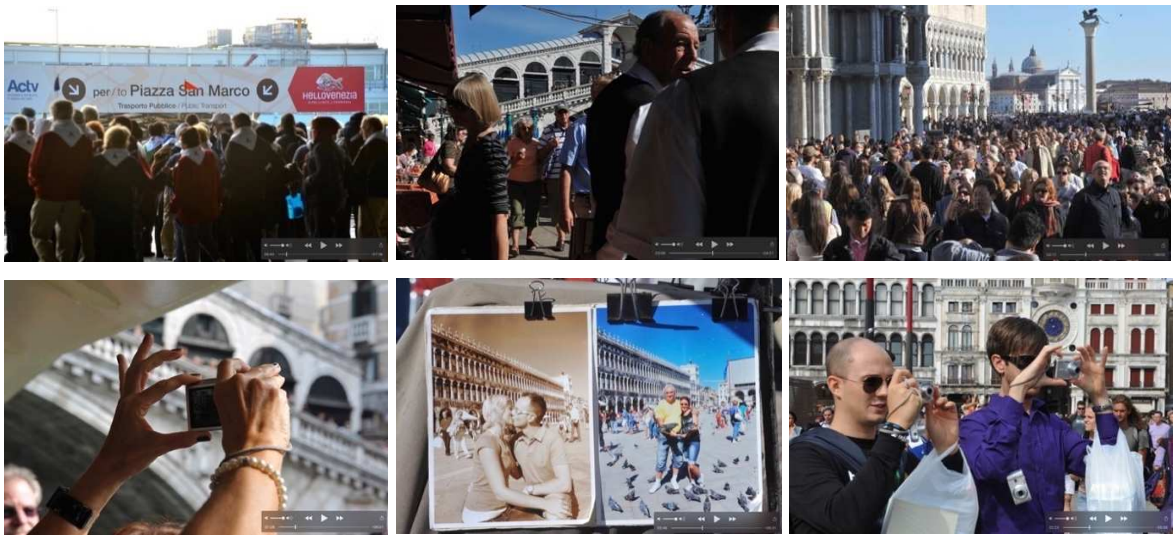
[388] *Ibid.,* p. 142 : « A Venezia [nessuno] può ignorare che la città si sta svuotendo, rischia di diventare un theme park punteggiato di seconde e terze case, perde non solo abitanti ma energie creative, vita sociale, richezza culturale, si umilia a scenario per veloci apparizioni di turisti frettolosi. »

[389] Andrea Zannini, « Il turismo a Venezia dal secondo dopoguerra ad oggi », *in* Marco Fincardi et Xavier Tabet dir., *Venise XXe siècle*, *op. cit.,* p. 195 : « [...] tra anni Sessanta e anni Ottanta [aumenta] la sensazione di una museificazione progressiva e inarrestabile della città, sul punto di trasformarsi in una sorta di Disneyland del proprio passato ».

[390] *Ibid.* : « Lo svuotarsi delle case e la chiusura di negozi e di botteghe artigianali, soprattutto nei sestieri centrali, accentuò quell'aspetto di città morente che funzionava da secoli come potente slogan comunicativo turistico. »

Dans la vidéo « Veneland », sotie qui prend Venise et ses usages pour cible, la Disneyland sur lagune paraît ne croître et ne plus vivre qu'au rythme frénétique de sa fréquentation éphémère mais ininterrompue. Un toujours nouveau « public », qui la fait vivre en tant que scène, et pour lequel elle dirige et ordonne, tant bien que mal, la gestion de sa croissance, loin d'irriguer sa vitalité, tend à la nécroser, à la figer dans des stéréotypes : la fin de Venise, tant jouée, est à présent dépassée – telle serait la conclusion de cet apologue imagé. Les 4 216 photographies en couleurs, non retouchées, prises dans une lumière dure – soleil à pic sur les « modèles » de passage –, par leur aspect cru (les vues défilent, témoignant du flux qui parcourt la ville), augmentent d'autant l'impression d'un témoignage pris sur le vif, mais aussi d'un regard qui joue de cette absence de filtre, de cet aspect « brut de décoffrage » (la vérité est-elle jamais « nue » ?... tout document est construit, instruit par sa présentation, et n'est, par définition, jamais « brut »), stratégie ultime d'un dénuement recherché, d'une construction d'une image pauvre, pour réaliser un portrait le plus grinçant possible d'une ville parcourue, grouillante, bruyante, en tout point défigurée. En un peu plus de huit minutes, la vidéo retrace par le menu le « parcours-type » d'un touriste, en une journée de présence dans la ville. Dans un album animé de voyage parodique, réorganisé en mimant les lois d'un tour-opérateur planifiant les arrêts et les trajets de ses clients, Graziano Arici décide de rendre visible le contrechamp d'un voyage au cœur de Venise. Au XIXe siècle, Carlo Naya organisait le « chemin de fer » de ses albums touristiques en disposant ses vues « comme si elles étaient prises durant un itinéraire le long du Grand Canal [...] la vision des palais vénitiens pouvait ainsi être faite en toute commodité, selon son propre rythme, dans l'album de photographies[391] », en redéployant ainsi sur papier les vues (d'abord fantasmées, puis expérimentées *in situ*) des étapes obligées, pour en conserver le souvenir. Graziano Arici inverse la perspective, pour ne retenir de ce circuit balisé que la composante d'ordinaire éludée de tout souvenir et de toute vue touristique, les voyageurs eux-mêmes.

[391] Dorothea Ritter, *Immagini di Venezia 1841-1920,* Venise, Arsenale Editrice, 1994, p. 29 : « Tipiche di Naya sono una serie di vedute, costruite come se fossero state riprese durante un itinerario lungo il Canale Grande [...] La visione delle dimore veneziane poteva venire così contemplata in tutta comodità, secondo i propri ritmi, dopo il giro in gondola, nell'album delle fotografie. »



○ Captures d'écran de la vidéo « Veneland », 2012.

Dans l'arc d'une journée (le soleil se lève sur le canal degli Ormesini, les voyageurs débarquent par car à Piazzale Roma ou en train à la Stazione Santa Lucia, puis remontent le Grand Canal, pour se rendre au Rialto, prendre en photographie le pont, puis remonter le long du canal pour aller place Saint-Marc, voir le pont des Soupirs, et aller se restaurer... puis la journée touche à sa fin, les voyageurs rentrent, la nuit recouvre la scène), Graziano Arici suit ce parcours en compagnie des touristes – en s'immisçant dans la foule, il réalise, à la lettre, une « observation participative » –, et regarde au cours de ce Petit Tour leur manière d'investir, de voir et de vivre la ville.

○ Captures d'écran de la vidéo « Veneland », 2012.

o Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

La série photographique *Veneland,* commencée en 2015, se situe dans le prolongement de la vidéo du même nom. Le regard de Graziano Arici sur la ville dans son état actuel – ses dérives – paraît plonger ses « anciens » personnages, ceux de la série « Gente di Venezia », dans une dystopie, un Disneyland de cauchemar : au fil des images, des portraits émergent, des figures réchappent du marasme ; l'étude du photographe se fait moins sarcastique – mais le constat dressé, non moins implacable – que dans la précédente vidéo.

o Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

○ Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

Tout paraît se passer comme si cette série, en cours d'élaboration, n'avait comme origine (ou comme motivation première), plus encore que la nécessité éprouvée par le photographe d'un constat renouvelé sur les changements de la ville, que la recherche d'une forme nouvelle à donner à une difficile transition (urbaine, mais aussi formelle) : comme si « Veneland » se donnait pour sujet même l'impossibilité de retrouver (et de retourner à) la ville et la vie de « Gente di Venezia ».

- Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

On assiste en effet, de manière parallèle, à la métamorphose de deux corpus : Venise va se modifiant – Graziano Arici, dans sa nouvelle série, en documente partiellement les causes et les effets –, et l'archive qui l'a observée devient la matière première servant à sa revisitation. Le photographe se mue en artiste-iconographe, puisant dans les réserves précédemment réalisées pour mêler à ses vues contemporaines d'une situation qu'il entend décrire des images anciennes, réutilisées dans une série qui prend, par contrecoup, elle-même l'aspect d'une petite archive. Dans ce croisement des époques, le présent, pour être éclairé et illustré, nécessite un recours à l'archive ; d'une manière qui n'est contradictoire qu'en apparence, l'idée d'un impossible retour n'est rendue manifeste qu'au prix d'un détour par le passé, de reprises et de remplois, et qu'à la condition de faire l'expérience d'un temps suspendu, celui de l'archive. Est-ce qu'il ne se rejoue pas dans ce retour, en miroir, une partie de l'ironique destin de la ville ?

- Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

Mario Isnenghi relève un double paradoxe concernant Venise, lorsqu'il remarque qu'il s'est agi pour la ville, dès la chute de sa République (1797), de trouver une manière de

> [...] survivre en se commémorant ; de maintenir une position centrale qui puise son assise de la sublimation de sa marginalité. Grâce à Ruskin et à Barrès, au Baron Corvo et à Wagner, à Proust et à Thomas Mann, Venise est encouragée à ériger en absolu et à perpétuer – en se substituant à l'Italie qui a trahi son rôle en se transformant en un pays quelconque – l'image d'une ville éloignée et atypique. Ce mythe mortifère et ce poids du passé sont aussi l'effet d'un investissement affectif jaloux, et d'une prise de possession supranationale, dont sont partie prenante, depuis le siècle passé, outre les touristes amateurs d'art, les étrangers qui s'établissent à Venise : une garde zélée et exigeante, qui a pour effet de soustraire un peu plus encore la ville à l'espace et au temps de l'histoire contemporaine[392].

L'historien vénitien cite ensuite au cours de sa démonstration Giandomenico Romanelli, qui écrit, dans le catalogue d'une exposition (« Venezia nell'Ottocento ») en 1983 que

> Cet extraordinaire spectacle d'une mort annoncée et pourtant différée de décennie en décennie a constitué un des socles culturels, et, en même temps, une des plus fortes raisons d'être du XIXe siècle vénitien – c'est-à-dire l'un des siècles parmi les plus vivants, intenses, novateurs de l'histoire récente de la cité[393].

Si cette dernière observation porte à discussion – la « mort à Venise » a été, en effet, l'une des manières de faire l'expérience de la ville, de la représenter, d'assurer une transition historique ; mais la « mort de Venise » semble avoir rattrapé et dépassé ce qui n'était que pour partie le

[392] Mario Isnenghi, « Fine della storia ? », art. cité, p. 408 : « [...] è un modo per sopravvivere commemorandosi ; di mantenere una centralità che trae fondamento dalla sublimazione della marginalità. Grazia ai Ruskine ai Barrès, ai Baron Corvo e ai Wagner, ai Proust e ai Thomas Mann, Venezia viene plebiscitata ad assolutizzare e perpetuare – surrogando l'Italia che ha tradito il suo ruolo trasformandosi in un paese come gli altri – un'immagine di lontananza e anomalia. Questo mito mortuario e questo incombere del passato sul presente configurano anche un geloso investimento affettivo e una presa di possesso a carattere sovranazionale, in cui hanno gran parte, sin dal secolo scorso, oltre ai pellegrini dell'arte, gli stranieri che si stabiliscono a Venezia : una custodia innamorata ed esigente, che spinge anch'essa nel senso di una sottrazione allo spazio e al tempo della storia contemporanea ».

[393] Giandomenico Romanelli cité par Mario Isnenghi, « Fine della storia ? », *op. cit.,* p. 409 : « Questo straordinario spettacolo di una morte annunciata e differita però di decennio in decennio ha costituito uno dei pilastri culturali e, insieme, una delle più pregnanti ragioni d'essere dell'Ottocento veneziano : vale a dire di uno dei secoli più vitali, intensi, innovatori nella storia recente della città. » Voir également Giandomenico Romanelli et Giuseppe Pavanello, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, *op. cit.*

résultat de la projection insistante d'un imaginaire –, elle semble résulter d'une méconnaissance délibérée des avatars contemporains de cette mort. Près de quatre décennies après sa formulation, il semble que l'on assiste désormais au passage d'une fiction opérante (qui avait peut-être su se renouveler, décliner le déclin...) à une réalité inexorable. La question de la représentation de la ville est, plus que jamais, centrale, comme le relève Italo Zannier en conclusion de son bref panorama de la photographie vénitienne au XXe siècle : se posant la question de savoir si la ville réelle est différente de celle que présentent les expositions de photographies (il prend l'exemple de la « courageuse » série de Giorgio Lotti, *Venezia che muore,* de 1966, portant sur la dégradation de la ville[394]), il donne voix et responsabilité aux photographes eux-mêmes – car ce sont eux, en définitive, qui la rendent visible :

> La réponse appartient surtout aux photographes, et, même, elle leur revient essentiellement, à eux, qui, en bien ou en mal, ont suggéré et imprimé, dans les dernières cent soixante années, une idée de la ville, avec laquelle, paradoxalement, nous nous confrontons plus qu'avec sa réalité même[395].

S'agit-il de jouer éternellement la « mort de Venise » et la « fin de l'histoire », ou de porter un regard possiblement critique sur l'état actuel de la ville ? Il y a de l'une à l'autre la distance du cliché à l'image nouvelle – mais l'une doit passer par l'autre : abolition et relève, non de la ville, mais de la vision sur elle portée. Graziano Arici présente Venise comme un motif désormais désœuvré, vide.

- Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

[394] Mais l'on pourrait également citer *Yuppi Du* (1975), film réalisé par Adriano Celentano, qui représente une Venise qui, bien que transposée, fantasmée, caricaturée, n'en est pas moins montrée avec la crudité de ses « problèmes » laissés irrésolus : la pollution à Mestre, les usines, la pauvreté des ouvriers, le tourisme envahissant, la saleté des rues...

[395] Italo Zannier, « La fotografia a Venezia nel '900 », art. cité, p. 309 : « La risposta compete anche ai fotografi, anzi, soprattutto a loro, che in bene e in male hanno suggerito e impresso negli ultimi centosessant'anni, un'idea della città, con la quale paradossalmente ci confrontiamo ancora di più che con la stessa realtà. »

- Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

Dans certaines vues, en effet, le cliché-Venise est repris, effacé, travaillé par une nouvelle image qui paraît mêler aux légendaires brumes littéraires[396] de la ville un ironique flou artistique – l'image paraît vieillie, usée, salie ; le « travail sur la nuance » réalisé par Graziano Arici dans ses séries de Polaroids (des années 1980 aux années 1990) s'abîme dans la variation autour d'une ville devenue quasiment monotone (ce contre quoi pourrait, pourtant, travailler le vignettage, dont la forte emprise sur l'image, en la recouvrant partiellement, contribue cependant moins à la mettre en valeur qu'à faire reculer le motif visé ; aura négative, elle augmente l'impression d'une représentation vieillie, à force d'avoir été travaillée – étrangement aussi, ce rappel du « cercle image », qui n'est qu'une pure simulation dans les capteurs numériques, évoque un acte voyeuriste, la vision que l'on aurait depuis l'œilleton d'un judas) ; l'histoire se résorbe dans une « grisaille d'incidents atomiques[397] », s'éparpille, et se dissout dans des visions troublées.

[396] Après les personnages de Thomas Mann, Joseph Brodsky fait l'expérience de ce phénomène : « [...] surtout en hiver, qui rend cet endroit plus atemporel encore qu'un sanctuaire à l'intérieur d'un palais, en oblitérant non seulement les reflets mais tout ce qui a une forme : les habitations, les colonnades, les ponts, les statues ». *Watermark. An Essay on Venice* [1992], Londres, Penguin Books, « Modern classics », 2013, p. 58-59 : « [...] especially in winter, renders this place more extemporal than any palace's inner sanctum, by obliterating not only reflections but everything that has a shape : buildings, people, colonnades, bridges, statues ».

[397] Pour reprendre à Paul Veyne cette expression. Voir *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p. 50.

o Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

Les vues « évidant » la ville (elles la vident et lui ôtent, ce faisant, son caractère d'évidence iconique, en rendent un portrait passablement désagréable) sont des contrepoints aux représentations de l'affolement de la population, qu'accompagne un semblable fourmillement des détails – comme si la ville ne pouvait plus être vue que morcelée, et ses habitants et ses passants, groupés, indistincts. L'effet d'une masse compacte évoluant dans les rues rejoint la vision fragmentée de la ville, où l'une serait à comprendre comme la conséquence de l'autre. Vues d'ensemble et vues rapprochées se répondent, l'œil circule des unes aux autres : têtes groupées, plats présentés en publicité d'un restaurant, étiquettes collées sur une vitre, tout semble, indifféremment, fournir prétexte à une composition *all-over,* où le sujet importe moins que le plaisir d'avoir à le chercher.

o Extraits de la série « Veneland » (2015-2018).

L'« hyper-lieu[398] » que serait devenue la ville est, vu par Graziano Arici, à rebours, comme une ville fantôme – et qui ne peut plus en tant que telle, déjà, être reçue autrement que sur un mode kitsch, grotesque, exubérant, outrancier, ou faussement élégiaque : restent des personnages de pierre – et même les statues, parfois photographiées en gros plan, sont entraînées dans une atmosphère de *show* burlesque, et traitées sur un pied d'égalité avec la foule compacte des touristes pressés dans les transports en commun, les uns comme les autres ne fournissant plus que l'occasion d'une intéressante « étude de têtes », de « caractères » ou de groupes, pour le preneur de vues – et des ombres grandissantes.

Maurilia est l'une des villes invisibles (qui ont toutes pour « modèle implicite » la ville de Venise, comme le révèle le narrateur, Marco Polo...) inventées par Italo Calvino, qui décrit son difficile mode d'emploi : l'appréciation de cette ville repose sur un étrange équilibre (un pacte tacite) consistant à comparer son état présent avec ce qu'elle était par le passé :

> [...] le voyageur est invité à visiter la ville et à considérer dans le même temps de vieilles cartes postales qui la représentent comme elle était avant [...] Pour ne pas décevoir les habitants, il convient de faire l'éloge de la ville telle qu'elle est sur les cartes postales et de la préférer à celle d'à présent, mais en ayant soin de contenir son regret des changements dans des limites précises[399].

[398] Voir à ce propos l'entretien du géographe Michel Lussault avec Catherine Calvet : « Times Square est l'exemple parfait de l'hyper-lieu : exaspéré, avec de l'humain porté à ébullition » (*Libération*, 24 février 2016). Michel Lussault met en relation des villes, ou des endroits du monde, tels que Venise, Times Square, Calais, etc., points d'ancrage d'affirmations de spécificités locales, venant s'opposer au concept du non-lieu ou à la vision d'une mondialisation homogénéisante ; selon lui « l'uniformisation des styles de vie s'accompagne d'un regain d'importance des processus de localisation ». Il remarque que Venise « illustre la fabrication du monde par le tourisme international, et pas seulement économiquement : c'est une vision et un imaginaire qui s'imposent. Le tourisme produit de la richesse, il permet de "sauver" des territoires qui ont perdu leurs ressources. C'est flagrant dans la ville italienne : chaque jour, des dizaines de milliers de personnes s'y retrouvent pour profiter de ce hot-spot mondial où il y a toujours foule. Mais cette activité économique est aussi soutenue par des soutiers de la mondialisation, comme des vendeurs de rue venus d'Afrique et du sous-continent indien. Ce sont eux qui font vivre l'économie informelle, sans laquelle Venise n'existerait pas ».

[399] Italo Calvino, *Les Villes invisibles* [1973] (trad. J. Thibaudeau), Paris, Gallimard, 2013, p. 35 : « Les villes et la mémoire. 5 ».

Cas extrême de rétrotopie : l'appréciation contemporaine de la ville n'est que le résultat d'un contraste, rendu possible par la tension entre deux états, passé et actuel : le voyageur peut ainsi faire le constat d'« une certaine grâce perdue, qui ne peut se goûter qu'à présent sur les cartes postales » ; ce n'est donc qu'au terme d'un compromis, d'une traversée des images, que son nouvel état est supportable par ses habitants et admirable pour ses touristes : littéralement, cette ville vaut pour le détour qu'elle oblige à faire, l'effort de (re)médiation qu'elle impose :

> [...] en tout état de cause la métropole a cet attrait supplémentaire, qu'au travers de ce qu'elle est devenue on peut repenser avec nostalgie à ce qu'elle était[400].

La ville tient tout entière dans l'inadéquation entre ses deux formes, dans le décalage que le présent impose et surmonte par le recours à son passé – et rejoint le paradoxe suprême d'un effet vertueux de la dégradation, selon lequel l'état présent de la ville est légitimé (et, même, rendu nécessaire) par son rôle de faire-valoir d'une splendeur évanouie : la ville vaut par ce qu'elle n'est plus. En convoquant, en invoquant de cette manière l'image de son passé, elle justifie son état présent, et fabrique le filtre d'une nostalgie qui la rend fréquentable et visible.

Venise comme enseigne criarde, bazar abusif fréquenté de manière ininterrompue, machine à consommer. « Veneland » trace le portrait d'une ville devenue pour elle-même *Venere* vénéneuse, et dans laquelle l'exercice d'un regard est devenu redoutable, dans la mesure où il n'est plus possible de choisir de ne pas prendre position face à un tel contexte, où la nostalgie même n'est plus un comportement anodin. La question du « cliché », de sa production, de sa tentation, de son évitement, n'a jamais quitté la « Venise problématique » telle que l'envisage Graziano Arici ; et c'est à ce titre qu'elle fait figure de paradigme majeur, en liant, de façon indissociable, dans la réalisation de toute son archive, le choix des sujets et la manière de les (ré)aborder. Le recours à des vues archivées, leur réapparition d'une série à l'autre, leur transformation, la réinterprétation dont elles sont l'objet donnent aussi à voir une méthode trouvée en cours de réalisation, par laquelle le photographe découvre les manières de réélaborer son travail.

[400] *Ibid.*

C. (RE)CRÉER

Une « poétique du réemploi[401] », trouvée grâce au « paradoxe de la conservation » : c'est ce qu'appelle de ses vœux Salvatore Settis pour la ville de Venise, espérant qu'elle saura trouver à se renouveler en puisant dans ses ressources propres. Cette méthode semble celle adoptée par Graziano Arici, lorsqu'il tire ressource de ses propres images d'archive – familiales, professionnelles – ou de ses précédents travaux personnels pour susciter la création de nouvelles formes. L'archive devient, en ce sens, la matière première de sa propre réécriture. Si l'acte de reprise est constitutif de l'ensemble du travail de Graziano Arici – dans la mesure où toutes ses photographies peuvent être utilisées à des fins différentes, apparaissant dans le cadre d'une série documentaire pour ensuite réapparaître dans d'autres travaux –, il est aussi à l'origine d'un passage entre les travaux professionnels et les séries personnelles, tel un continuum discret. Le « sens de l'archive » réside en grande partie dans le remploi de ce qu'elle contient.

Ce cheminement à rebours dans l'archive, de la part de son auteur, s'assortit – presque logiquement – d'une réflexion sur sa propre biographie ; il n'est dès lors pas surprenant que le passage en revue d'une production photographique favorise l'apparition d'un sujet, qui, de constituant, devient peu à peu constitué, institué. Le mouvement de reprise d'image est solidaire d'une remontée vers « les » commencements, d'une réinvention d'un récit jusque-là fixé par des séries d'images conventionnelles (l'album de famille est, à ce titre, exemplairement, le premier des corpus déconstruits par le photographe) ; l'on voit que, dans un mouvement qui part doublement à la recherche d'une genèse (celle d'une personne : l'auteur même, celle d'un objet : son archive), l'œuvre en cours de réalisation, dans la révision des temps et de leurs interprétations précédemment proposées, prend pour sujet les incertitudes et les failles découvertes par l'archivage même. Tout se passe comme si le mouvement de reprise – de restauration, d'instauration seconde – n'était fondateur qu'à condition de présenter l'incertitude intrinsèque de toute fondation, de mettre en doute l'autorité de l'archive. La reprise d'images, ou « l'intégration d'un matériau trouvé », comme le relève Christa Blümlinger – notamment concernant les images en mouvement –

> [...] apparaît aujourd'hui plus que jamais comme un trait symptomatique du cinéma contemporain, ainsi que des nouveaux médias. La télévision, la vidéo, le DVD et l'ordinateur ont depuis longtemps sorti les films des salles de cinéma et des archives, pour en faire un matériau largement accessible. Cela entraîne pour le cinéma une crise de la mémoire, qui paradoxalement va de pair avec une migration transmédiale des images. C'est pourquoi le vaste phénomène du remploi des

[401] Salvatore Settis, *Se Venezia muore, op. cit.,* p. 59 : « Venezia potrà, al contrario, resistere alla sua ineguagliabile *forma urbis* se saprà interpretare secondo il proprio codice genetico il *paradosso della conservazione* ; se saprà elaborare una *poetica del riuso* che non si limiti alla monocultura del turismo di massa. »

> films doit être lu moins comme un adieu nostalgique au médium et au soi-disant « septième art » que comme le symptôme d'une transformation dans la culture de la mémoire[402].

Puiser dans des réserves d'images existantes n'est ainsi, évidemment, pas nécessairement une recherche tendant à l'entière résurrection d'un passé et à sa promotion univoque ; c'est au contraire, bien souvent, un acte qui s'inscrit dans une mise en doute généralisée de toute construction, passée, présente ou future, et qui vise à inarchiver plutôt qu'à archiver ; à rétablir un désordre plutôt qu'à établir un ordre. Christa Blümlinger relève encore que :

> Avec des appareils spécifiques et dans des contextes à chaque fois différents, il se constitue de cette manière une mémoire culturelle qui reflète le statut de l'archive dans sa fonction ambivalente entre faire paraître et laisser se décomposer, entre se souvenir et oublier, incorporer et mortifier[403].

On peut alors comprendre le travail de l'archive – à entendre dans tous les sens de l'expression – comme une élucidation de son fonctionnement ; examiner et reprendre ce qu'elle a permis de constituer, c'est aussi percer à jour l'imperfection de ses mécanismes. Jacques Derrida relève que l'archive est avant tout le lieu d'un manque : elle est « hypomnésique »,

> [...] car l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure : bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire[404].

Dès lors, croiser les travaux effectués et la réalisation d'une autobiographie en images, et faire de l'archive le lieu possible d'un autoportrait, c'est aussi faire l'expérience d'un recouvrement progressif de la mémoire. Il semble que par divers procédés (impliquant, à des degrés différents, la reprise et l'appropriation) – transaction, déplacement, transfert, projection... – le producteur d'images ne soit plus seulement, à travers ses photographies, un opérateur, mais un appareilleur, non plus seulement un interprète, mais un compositeur. Antoine Compagnon remarque la recherche absolue d'identité que toute appropriation trahit, lorsqu'il note que :

> La relation d'appropriation, qui fait sien sans distinction, est, elle, une étape intermédiaire, où le sujet part à la quête de lui-même comme d'un autre, à la recherche de son identité parmi les objets qui l'entourent. « Qui touche l'un, touche l'autre » disait Montaigne de lui-même et de son livre. Ce n'est plus tant d'indifférence entre dedans et dehors qu'il s'agit, mais de confusion entre moi et ce qui est à moi. Cela suppose l'ébauche d'un sujet et, malgré l'absence de clôture, une marge entre moi et le texte[405].

L'appropriation ne serait qu'une des techniques employées par l'auteur pour s'aborder, et se confirmer tel. On pourrait ainsi suivre un filon biographique dans l'Archivio Graziano Arici, selon lequel le photographe apparaît, directement ou par personnages interposés : ces figures variées formeraient un autoportrait différé – ce qui serait aussi, en fin de compte, une manière

---

[402] Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias,* Paris, Klincksieck, 2013, p. 27.
[403] *Ibid.,* p. 9.
[404] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 26.
[405] Antoine Compagnon, *La seconde main, op. cit.,* p. 354-355.

de ne retrouver dans l'entière archive qu'un vaste portrait de l'auteur, formé par l'ensemble de ses réalisations. Les séries où le photographe « se » devine permettraient de concevoir l'archive comme une somme recelant une suite décisive de déterminations.

L'autoportrait découvert permettrait, à son tour, de comprendre de quelle manière le travail personnel du photographe puise dans des archives éparses, les reforme dans de petites unités, les passe au filtre d'une mémoire. Les séries d'images formées à partir des trouvailles du photographe paraissent être l'occasion d'une réflexion sur la précarité de leur condition – comme si toute recollection n'était, tout au plus, que le lieu suspensif d'une destruction prévisible et fondamentalement irrémédiable.

De plus, l'« usure » des images est donnée à voir de la plus concrète des manières par Graziano Arici qui, au fil des actualisations de son archive, l'augmente encore en tenant registre des effets du passage du temps sur celle-ci.

1. UN AUTOPORTRAIT DIFFÉRÉ

L'ensemble de l'archive pourrait former le portrait convenu, parce qu'attendu, de son auteur, à la manière d'une toile borgésienne dans laquelle chacun des fragments contribuerait à dessiner la partie d'un tout qui ne se révélerait qu'à la faveur d'un recul pris et d'un temps écoulé : Jorge Luis Borges évoque ainsi, en épilogue d'un récit, une vue rétrospective qui est aussi une révélation tardive :

> Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'astres, d'instruments, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait[406].

L'Archivio Graziano Arici n'est pas seulement composé de morceaux à lire ou à relier qui formeraient un autoportrait disséminé ou discontinu (ce qu'est par ailleurs en puissance toute photographie, en tant qu'expression ou document d'un point de vue porté sur un sujet par un autre, comme le relève Hervé Guibert : « on pourrait pousser un peu, dire que chaque photographie est un autoportrait, l'autoportrait du photographe à un instant de sa vie, fût-il hors cadre[407] ») ; les séries qui engagent ou mettent en scène leur auteur pourraient fournir la clef d'une autre interprétation : l'apparition des éléments d'une biographie serait alors l'indice d'un *modus operandi,* celui consistant en un constant déplacement des repères – ramener à soi le

[406] Jorge Luis Borges, *L'Auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 35.
[407] Hervé Guibert, *La photographie, inéluctablement, op. cit.,* p. 329.

monde n'est pas nécessairement le rapporter à soi. Ce déplacement permettrait alors de saisir l'appropriation, ou la réappropriation, de données comme la découverte par le photographe de la puissance créatrice de « l'après-coup », soit « la création d'une expérience [...] qui n'existait pas avant sous la forme qu'elle prend maintenant[408] ».

À ce titre, l'exploration de l'album de famille paraît être pour Graziano Arici la plus évidente des manières de mettre en scène les potentialités de l'archivage, et de déconstruire partiellement les cadres normatifs d'une archive redevenue quelconque ; par le retravail d'images banales, il compose avec le temps passé et ses enregistrements, en en retirant un portrait finalement subjectif. La reprise d'images est, comme le note Amelia Groom, d'évidence, une mode qui n'a cessé d'aller s'amplifiant au cours des récentes décennies :

> L'art au début du XXIe siècle a connu un regain d'intérêt pour la re-présentation du passé. Nombreux sont les artistes qui ont adopté des technologies anciennes, réinvesti des lieux abandonnés et récupéré des outils obsolètes, ressuscité des projets inachevés en reprenant des documents et en récupérant des témoignages, redonnant vie à des possibilités qui avaient été laissées de côté. Plus qu'un séduisant pastiche postmoderne fait d'une récupération de styles, ou qu'une sincère immersion nostalgique dans un passé à la fois arrêté et absent, ces nouvelles formes de prise en compte des restes des temps passés visent à augmenter l'épaisseur du présent par la mise en évidence de sa construction, faite de temporalités multiples, entrelacées[409].

Revoir des fragments d'un album de famille est alors, pour le photographe, l'occasion de s'envisager à distance, et de comprendre ce qui est en jeu dans l'expérience faite d'une vision prise dans un écart temporel. Puiser dans un matériel personnel est peut-être aussi la manière pour lui d'entrer dans la construction d'une autofiction biographique qui suit au plus près les étapes d'une vie, en en tirant les éléments d'une réflexion portant sur la construction de toute identité. N'est-ce pas en travaillant au plus près de soi qu'il est possible de s'impersonnaliser, et de faire l'expérience d'un être commun ? La mise en scène de son atelier dans un espace virtuel (celui de *Second Life*) ne serait alors qu'une manière de plus d'appréhender dans une proche distance le personnage qu'en tant que photographe, il devient – ou même l'inverse. Il resterait à voir, enfin, de quelle manière une série prenant pour sujet Vincent Van Gogh pourrait être vue comme le prolongement de ces jeux de projections.

---

[408] Marion Paola, « Brèves considérations sur la *Nachträglichkei*t dans la cure », *Revue française de psychanalyse*, vol. 73, 2009, p. 1723-1730.

[409] Amelia Groom, *Time*, Londres, Whitechapel Gallery/Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, « Documents of Contemporary Art », 2013, p. 16 : « Early 21st century art has seen a rising concern with re-present-ing the past. Many artists are embracing obsolete technologies, abandoned places and outmoded materials ; resuscitating unfinished ideas revisiting documents and testimonies ; and restaging downtrodden possibilities. Rather than a winking postmodern pastiche of appropriated styles, or an earnest nostalgic immersion in a fixed, absent past, these new engagements with the remnants of previous times mark a thickening of the present to acknowledge its multiple, interwoven temporalities. »

a. Un souvenir d'enfance : l'album de famille revu

Devenir auteur de sa propre image, de sa propre vie ? Graziano Arici, dans la brève série « Als das Kind Kind war » (dix-huit photographies), réalisée en 2009, faisant œuvre de récupération, révise les clichés de son enfance, en y apportant de légères modifications. Son action d'apparence minime – il ne laisse au point que le personnage central de ces images : lui-même – n'a pas pour seule conséquence de plonger les personnages l'entourant dans un flou[410] ; en favorisant l'indistinction de tout contexte, elle trouble également l'archive – ou la restitue à son opacité première[411] –, et, en absentant partiellement les autres protagonistes de l'image, fait basculer l'ensemble des documents qu'elle contient vers une temporalité fantôme, un temps incertain, spectral, dont les qualités – les forces et les faiblesses – resteraient à déterminer.

- Extraits de la série « Als das Kind Kind war », 2009.

L'utilisation du flou dans cette série ne peut pas être confondue avec un flou qui aurait eu son origine dans la prise de vue (filé, bougé, mouvement, jeu sur le rapport de la profondeur de champ et de l'ouverture du diaphragme, effet Scheimpflug obtenu grâce à la bascule du corps avant de l'objectif, etc.), ni même avec celui obtenu par une interprétation du négatif à l'agrandisseur (seule une zone particulière de l'image y reste préservée, indépendamment de sa situation dans l'espace et de sa position dans le champ, ou de sa relation imbriquée avec d'autres formes : l'on saisit que cette zone de netteté correspond à un champ imaginaire, échappant à

[410] « Voir » également à ce sujet la nouvelle d'Italo Calvino, « L'Aventure d'un myope », qui relate l'adoption d'une même technique, volontaire, de brouillage de l'espace et de ses habitants par le narrateur retournant dans son pays natal et ôtant ses lunettes... *Aventures* [1970] (trad. M. Javion et J.-P. Manganaro), Paris, Seuil, « Points », p. 126-136.

[411] Voir à ce sujet Catherine Perret citant Okwui Enwezor (« rendre justice à l'opacité du document »), « Politique de l'archive et rhétorique des images », *Critique,* n° 759-760, 2010, p. 704.

toute autre logique[412]) : ces images se désignent, d'emblée, comme des reprises de vue, des vues reprisées, retravaillées, accommodées à un seul regard – celui de l'auteur, et aux contours soigneusement détourés. Mais l'on comprend également que si ce flou est artificiel, surjoué, rajouté après coup à l'image, il est aussi contre-intuitif ; ces photographies, sortes d'oxymores visuels (ou, mieux, d'hypallages : l'attribut se déplace d'une conscience à un état, la clarté d'une conscience se traduit par la netteté d'un physique se détachant d'un environnement flou), ne font qu'illustrer une image mentale presque impossible à traduire plastiquement : le sentiment intime de l'unité, d'être soi, séparé d'avec le reste du monde, et, partant, face à un espace hodologique apparaissant encore confusément. Graziano Arici indique avoir voulu, par ce geste, restituer la conscience aiguë qu'il avait eue à cet âge d'être lui-même, d'exister au monde mais d'être lui, exclusivement. Catherine Perret examine, à la suite de Sigmund Freud[413], la phase de latence infantile au cours de laquelle le sujet met en place « une temporalité polymorphe[414] » : l'enfant, note-t-elle, « aspire à sa métamorphose à venir » ; cette période de changements, « c'est l'âge des premiers souvenirs, celui où, pour reprendre l'expression de Freud, le souvenir commence à faire écran : il conserve la sensation et l'image vivace tout en protégeant le moi en formation de la représentation incestueuse[415] ».

Dans « Als das Kind Kind war » (formule qui tient tout à la fois du plaisir de la réitération, du bégaiement et du chiasme : tous les enjeux et la mécanique de la reprise d'images anciennes s'y trouvent concentrés), la sensation égotiste trouve à s'illustrer à travers les vues de l'album de famille, lieu symbolique où le regard du photographe (re)fait l'épreuve de sa clairvoyance. Les images réchappées de l'album de famille se font support de cette projection ; le retour à une forme matricielle – la famille, l'album – pour se replonger dans le vif de cette sensation est également un détour par l'archive, et son oblitération partielle : la banalité des images, en croisant le souvenir de la naissance d'une conscience et d'un regard (tourné vers l')intérieur, occupé à une définition de lui-même, a pour étrange corollaire des vues offusquées : les confins d'un être commencent à même sa peau.

[412] Échapper à toute profondeur de champ équivaut aussi à s'affranchir de l'emprise du temps : Gilles Deleuze relève que « c'est dans le temps que le personnage se meut sous la profondeur de champ ». Voir le cours enregistré (cours n° 65 du 05/06/1984-3) : document audio et retranscription consultables sur le site de l'Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, « La voix de Gilles Deleuze en ligne ». En ligne : < http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=360> (consulté le 22 novembre 2016).

[413] Voir Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905-1915], chapitre II, « La sexualité infantile ».

[414] Catherine Perret, « Les deux corps de l'archive », art. cité, p. 21.

[415] *Ibid.*

- Extraits de la série « Als das Kind Kind war », 2009.

Cet exercice de vue rétropective (voire auto-commémorative !) et de confirmation de soi passe, doublement, par un retour à la photographie ; le recours au flou n'est pas qu'une métaphore pour renvoyer le monde à son imprécision, ou à la perception enfantine, qui commence par s'assurer de sa propre présence, puis s'affirme, avec force et netteté, mais aussi un essai de vérification optique. Michel Makarius écrit :

> Que l'image nette soit le propre d'une photographie demeure encore aujourd'hui le principe dominant [...] Mais à cet idéal de netteté s'attache, comme son ombre, toute une gamme de qualités intermédiaires, le flou, le bougé, le filé, la surimpression, la solarisation et même le bokeh. Aussi, il est impossible de dissocier le flou du net. En les redéfinissant dans des termes radicalement nouveaux, la photographie a soumis l'humanité à un extraordinaire apprentissage du regard. Pour les catégories de la vision, il y a un *avant* et un *après* l'apparition de la photographie[416].

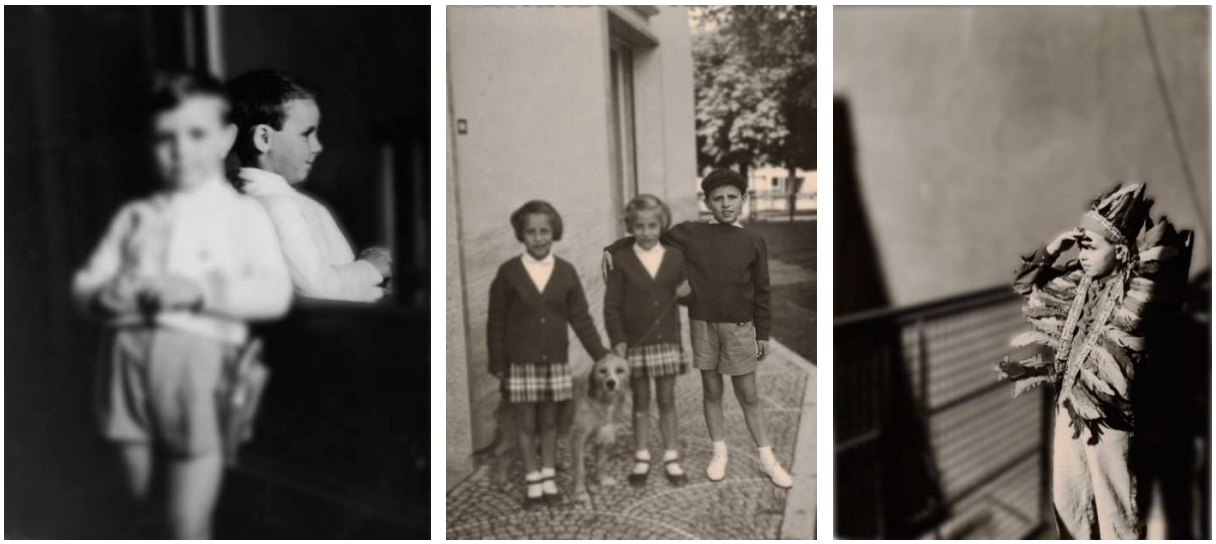
C'est avec des moyens spécifiques à la photographie que Graziano Arici traduit cette étape fondatrice, la sensation éprouvée d'une lucidité extrême – Charles Baudelaire n'évoque-t-il pas, à propos des enfants, la « chambre noire de leur petit cerveau[417] » ? Tardivement développée[418],

[416] Michel Makarius, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible,* Paris, Éditions du Félin, « Les marches du temps », p. 98. L'auteur précise en note de bas de page que « bokeh » est un terme « qui vient du japonais *boke,* qui veut dire flou. En photographie, le *bokeh* désigne un arrière-plan flou qui permet de détacher le sujet ».

[417] Charles Baudelaire, « Morale du joujou » [1853], *Œuvres complètes* (éd. C. Pichois), Paris, Gallimard, 1975, t. I, p. 582.

[418] Voir à ce sujet Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire, op. cit.,* chapitre III : « La déformation des souvenirs d'enfance chez les adultes », p. 70 : « [...] il nous reste une idée au moins confuse de ce que nous étions alors intérieurement. De chaque époque de notre vie, nous gardons quelques souvenirs, sans cesse reproduits, et à travers lesquels se perpétue, comme par l'effet d'une filiation continue, le sentiment de notre identité. Mais, précisément parce que ce sont des répétitions, parce qu'ils ont été engagés successivement dans des systèmes de notions très différents, aux diverses époques de notre vie, ils ont perdu leur forme et leur aspect d'autrefois ». Voir également Claudio Marra qui rapproche la photographie d'un « stade du miroir prolongé », dans « Il tempo diverso della fotografia », *in* Achille Bonito Oliva dir., *Enciclopedia delle arti contemporanee*, t. I, Milan, Electa, 2010, p. 373.

la transcription d'une sensation intérieure, d'un courant de conscience, d'un point de vue porté sur le monde se fait au moyen d'un flou qui restitue l'état d'une conscience en abolissant les repères extérieurs. Le contexte, opacifié, n'existe plus que comme décor accidentel, propre à faire ressortir le sujet qui l'habite. Comme le relève encore Michel Makarius en commentant des photographies de Bernard Plossu (pour qui « le flou n'appartient pas au visuel mais à la temporalité[419] »), certaines utilisations du flou « nous portent à revenir sur nous-mêmes, non dans un repli méditatif [...] mais vers un retour archaïque de la vision par un parcours intérieur dont on sait que le voyage n'est que la projection spatiale[420]» : « Als das Kind Kind war », « Quand l'enfant était enfant », serait en fin de compte l'histoire physiologique d'un regard, la reconstitution fantasmagorique (ce sont des êtres à la consistance incertaine, des spectres, qui apparaissent à présent aux côtés de l'enfant) de sa naissance.



- Extraits de la série « Als das Kind Kind war », 2009.

[419] Michel Makarius, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible, op. cit.,* p. 112.
[420] *Ibid.*

La traduction plastique d'une vision est une opération de ré-vision, qui revisite les traces d'un passé en les faisant coïncider avec le souvenir durable d'une perception ; l'image mentale ne trouve sa version visible qu'au prix d'un « doux caviardage » du contexte (ironiquement attaqué au sein même des restes de l'album familial, qui a généralement « la netteté presque coquette d'un monument funéraire fidèlement fréquenté[421] »), passé au filtre de la mémoire : c'est avec justesse que Michel Makarius pointe « la corrosion du visible qui se joue dans le flou[422] » – l'on pourrait ajouter que cette assomption du moi passe aussi par un jeu de corruption du document d'archive réapproprié, qui n'est plus seulement le souvenir capté d'un événement mais devient le support « approprié » de l'expression d'un point de vue rétrospectif. La mise en évidence du sujet principal de l'image par Graziano Arici ne fait pourtant qu'accentuer – en le rendant visible, précisément – l'un des principes de l'acte d'archivation (qui est « aussi un acte d'amnésie[423] » et « d'oubli (actif ou non) », note Jacques Derrida), et qu'amplifier une évolution naturelle de la photographie dans le cadre de l'album de famille, « dispositif fictionnel » par excellence et « point de rencontre des individus avec leur propre image[424] », laquelle fait de l'enfant le sujet-roi des regards et des attentions, comme le souligne la sociologue Irène Jonas décrivant ses changements au fil des époques :

> Bourdieu avait déjà remarqué que les photographies d'adultes et de groupes familiaux diminuaient au profit d'images où l'enfant apparaissait seul. Cette tendance ne cessera de s'affirmer ; la représentation de l'enfant tendra à occuper la plus grande surface, au détriment du contexte dans lequel il se trouve. Les photographies d'enfant dépouillent au maximum le décor de ses aspects signifiants pour ne plus donner d'importance qu'à la représentation enfantine. [...] la photographie va se centrer sur lui, sur les étapes de son développement et l'éclosion de ses comportements. Dans cette course à saisir chacune de ses évolutions, l'enfant est photographié seul, à son insu, clos dans le narcissisme d'une image dont la mise au point se concentre sur l'expression de son épanouissement[425].

Le travail réalisé à partir d'images d'archives développe un regard archéologique sur la fabrique de ces photographies, et superpose à ces vues récupérées le regard du sujet, qui se retrouve deux fois représenté, en tant que sujet perçu et comme sujet percevant. Graziano Arici, en ce sens, progresse par bonds en arrière dans le temps, en inventant des versions antérieures aux images retouchées ; en ce sens, également, « la photographie [agit] comme un agent double, réalisant

---

[421] Pierre Bourdieu cité par Geoffrey Batchen, « Les snapshots », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008,
En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/999> (consulté le 22 mars 2017).
[422] *Ibid.,* p. 125.
[423] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.*
[424] André Rouillé, *La photographie, op. cit.,* p. 243.
[425] Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel », *Études photographiques,* n° 22, septembre 2008. En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1002> (consulté le 22 mars 2016).

et détruisant l'expérience mnémonique[426]». Les « temps nébuleux de la première enfance[427] » deviennent matrice d'une vision. La récupération d'images détachées de l'album de famille par le modèle devenu à son tour photographe lui permet de reprendre la main, et de devenir, en dernier lieu, l'instance constituante de l'album : comme le relève Michel Frizot, « l'album est un poste d'observation pour soi-même[428] », et n'est « pas seulement l'image formalisée de la famille, il contient le récit subjectif d'une unité invisible, manifeste aux yeux du seul organisateur de l'album[429] ». En devenant le réorganisateur de l'album, devenu foyer du visible[430], Graziano Arici s'invente comme sujet et comme auteur.

b. Fictions et vies secondes : se prendre pour modèle

Tout comme l'album de famille, l'espace numérique est réinvesti par le photographe à la manière d'une machine de vision, dans laquelle il cherche à développer un regard sur le (nouveau) monde environnant et tente, ce faisant, de s'y représenter. Sa démarche documentaire est solidaire de ses nouvelles expériences ; découvrir un terrain est pour lui, dans tous les sens du terme, chercher à s'y frayer un passage et une place ; tout se passe, enfin, comme si chacune des nouvelles découvertes faites se transformait en point nommé d'observation. Graziano Arici a sacrifié, de 2007 à 2009, à la mode de la vie virtuelle, en se « téléportant » dans un nouvel espace – *Second Life*[431] – afin de l'observer et de comprendre l'engouement dont ce « métavers » était alors l'objet.

---

[426] Benjamin Buchloh, « Gerhard Richter's *Atlas* : The Anomic Archive », *October,* vol. 88, printemps 1999, The MIT Press, p. 138 : « It was as though photography's oscillating ambiguity, as a dubious agent, simultaneously enacting and destroying mnemonic experience, could at least be fixed for one moment by situating the image in an analogue to the mnemonic imprint of the family relation imself. »

[427] Charles Baudelaire, « Morale du joujou », *op. cit.,* p. 581.

[428] Michel Frizot, Cédric de Veigy et Sandro Sedran, *Familiarités, les albums de l'amateur*, *op. cit.* : 39'52.

[429] Michel Frizot, « Les rites et les usages », *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 753.

[430] Voir Pierre Parlant, « L'image monitrice », art. cité.

[431] Le site, créé en 2003 par la société californienne Linden Lab, a connu un pic de fréquentation en 2006-2007, avant d'entrer dans une ère où il a vu sa popularité décroître fortement ; il existe encore en 2018, mais a subi la concurrence d'autres formes de « vies » virtuelles, qui nécessitent une implication différente – et moins grande – de la part des utilisateurs ; des réseaux sociaux tels que Facebook ou Instagram, par exemple, ont rapidement pris le pas sur *Second Life*. En moins d'une demi-décennie, la proposition d'une « deuxième vie » a été remplacée par d'autres, qui ne visent pas à la création *ex nihilo* de mondes parallèles, mais offrent l'occasion d'une réalité « augmentée » et d'une interaction avec elle.

- Graziano Arici sur *Second Life,* 2007.

La galerie alors créée par Graziano Arici sur *Second Life,* dans laquelle évolue son avatar (« Francis Garrigus », nom qui peut évoquer celui de Stephen Dedalus, personnage de James Joyce...), est un lieu que le photographe utilise notamment pour exposer ses réalisations (et les vendre, en Linden Dollars). Loin de n'être qu'une vitrine numérique pour l'archive, le site *Second Life* devient pour le photographe un lieu de prospection et d'enquête (l'agence Reuters a par ailleurs elle aussi un bureau sur place) ; il y réalise plusieurs séries (« Dreamland », « Interiors », « Metropolis », « Slums », « Town and the Country »...) au travers desquelles il développe un regard sur un domaine nouveau, tout en y trouvant l'occasion de prolonger ses recherches sur l'architecture, la ville, le paysage, le portrait, le nu, et les interactions qu'elles favorisent entre le modèle et le photographe.

Il y montre des réalisations antérieures (l'exposition « Bellissima », d'abord montrée à l'espace Candiani à Mestre, fait son apparition sur ces nouvelles cimaises), et les productions réalisées *in situ* : la première exposition inaugurant sa galerie virtuelle en 2007 s'intitule « Sex Life in Second Life » : si la série s'avère médiocre (le photographe la garde, pour mémoire, dans les limbes de son archive), l'idée, on le comprend, est de faire publicité, mais aussi, plus sérieusement peut-être, de profiter de nouveaux outils (appareil photographique intégré à la scène) et de situations inédites pour pénétrer les mentalités, comprendre ce qui se joue dans ces désirs de mise à nu – avoir accès à ce que les historiens des mœurs même n'ont pas pu voir en direct : la chambre à coucher ; les secrets d'alcôve sont, dans *Second Life,* librement exposés :

il s'agit de savoir les recueillir. Le photographe explique son « reportage dans le monde du sexe virtuel » à la journaliste venue, par avatar interposé, l'interroger dans sa maison-galerie virtuelle sur l'île de Tumblebrutus : « Je n'ai rien mis en scène, j'ai seulement documenté une nouvelle tendance apparue dans ce monde virtuel : ici à Second Life le sexe est un fait public, il n'y a pas de voyeurisme[432]. » C'est peut-être parce que tout – ou presque – est ouvert au regard qu'il n'y a « pas de voyeurisme » : il est partout prévenu (le contexte est celui d'une exhibition librement acceptée, hormis les espaces restés privés), devancé par les diverses offres faites à celui qui se promène dans l'espace en cours de construction et en expansion.

Le participant « réel » n'est finalement, tout entier, qu'un œil qui se projette, via une machine, dans un terrain indexé sur des imaginaires, et qu'il informe par ses constructions – on saisit combien le principe de ce dispositif peut éveiller l'attention d'un photographe. L'aspect expérimental de ce chantier, auquel contribuent tous ceux qui participent à l'utopie en ligne, intéresse Graziano Arici : il note encore que « le futur nous réservera des choses imprévisibles. Mais il y aura, certainement, une plus forte compénétration entre la vie réelle et la vie virtuelle[433] ». C'est de cette porosité qu'il entend témoigner, et c'est aussi en partant d'elle qu'il fait l'expérience d'une nouvelle manière de photographier. De plus, l'hybridité manifeste de l'espace créé, entre reconduction d'une réalité triviale et essais visionnaires, est l'une des fécondes contradictions de ce site, qui se prête au moins autant à une approche ludique qu'à une enquête approfondie de terrain et une étude sociologique. L'attention du photographe se porte aussi sur ce qui s'apparente à une œuvre collective et incertaine, une construction mouvante, en perpétuelle naissance, où règne l'anonymat, ou, du moins, le « pseudonymat ». Graziano Arici, quant à lui, apparaît sous ses propres traits – en se choisissant un avatar (qui est une « représentation en acte[434] ») ressemblant, et en n'empruntant un nom que pour le simple jeu d'un dédoublement transparent : Francis Garrigus est Graziano Arici, c'est-à-dire un personnage resté public, qui ne cesse d'être en représentation dans la représentation.

---

[432] Graziano Arici interrogé par Luca Falda, « Artisti nella "realtà parallela" : il caso del veneziano Arici », *Corriere del Veneto,* 16 mai 2007, p. 12 : « La prima esposizione, "Sex Life in Second Life", è un reportage nel mondo del sesso virtuale [...] Io non ho predisposto nulla, ho solamente documentato una nuova tendenza in questo mondo virtuale : qui in Second Life il sesso è un fatto pubblico, non c'è voyeurismo. »

[433] *Ibid.* : « Il futuro ci riserverà cose imprevedibili. Ma certamente vedremo una sempre maggior compenetrazione tra vita reale e virtuale. »

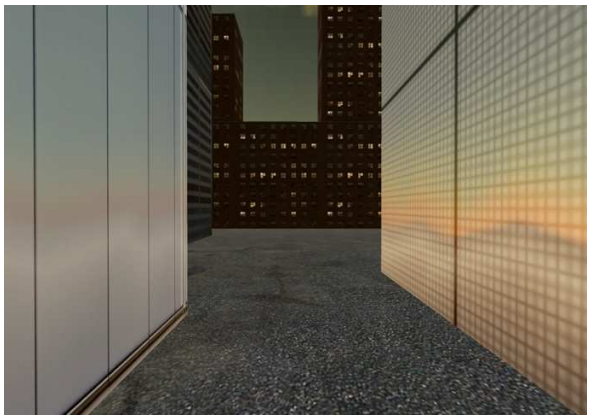
[434] Voir Alessandro Cogerino, « La construction de l'avatar sur Second Life : un jeu de contraintes entre la réalité et la société virtuelle », *Adolescence,* vol. 69, n° 3, 2009, p. 621. Il relève de manière intéressante combien le personnage créé est le reflet de l'implication concrète – c'est-à-dire du temps de présence derrière l'écran, notamment – de son créateur de chair. Les deux paraissent se façonner de concert : « L'aspect physique joue un grand rôle dans l'évolution : les étapes franchies dans le temps sont tatouées et l'avatar est comme un miroir du temps de connexion de l'utilisateur. »

L'univers virtuel lui fournit, principalement, l'occasion d'expérimenter une nouvelle manière de réaliser des vues par procuration : ses ponctions d'espaces virtuels deviennent les archives d'un espace en constante métamorphose ; les photographies sont les bilans toujours provisoires des états, des étapes d'une interface dynamique. D'autres photographes portent leur regard sur cet univers en cours d'invention (Michael Schmelling, Marco Cadioli...), devenu terrain d'une chasse à l'image – comme l'est, dix années après, Google Map (monde quasi réel que l'on peut arpenter sans le marquer de sa présence, contrairement à *Second Life,* monde virtuel où l'on se voit « vivre »). Sur *Second Life,* la prise de vue ne consiste pas en une simple capture d'écran : les photographes peuvent prendre des images de meilleure qualité, depuis le site même, et, suivant le point de vue qu'a leur avatar sur l'univers en trois dimensions dans lequel il est plongé, user des commandes rudimentaires du clavier pour déclencher l'appareil.

Fred Ritchin, en 2007, demande au photographe Michael Schmelling de « se promener dans *Second Life* et parmi les avatars qu'il contient, comme s'il était Robert Frank découvrant et révélant l'Amérique des années cinquante[435] », comme si l'émergence d'un monde nouveau – fût-il virtuel – avait encore et toujours besoin, accompagnant les pionniers, d'autres visionnaires, portant un regard critique sur les événements et les réalisations en train de se produire. L'espace virtuel offre en effet aux photographes la possibilité de mettre en abyme une création (d'y apporter une vue seconde...), en développant leur propre itinéraire dans les images de synthèse, en découpant dans les plans proposés. Alternative ou solution extrême de repli face au monde réel, la réalité virtuelle de *Second Life* permet aux preneurs de vues de trouver l'apparence d'un nouveau sujet, qui se présente de manière inédite. Fred Ritchin remarque avec une certaine ironie qu'« après tout, il reste au XXIe siècle bien peu de nouveaux mondes à explorer pour un photographe. La base de données d'images de la planète déborde. Mais savoir jusqu'à quel point ce monde est nouveau, la question reste ouverte[436] ».

[435] Fred Ritchin : « Leaving Kansas : A look at Second Life », *Aperture,* n° 192, automne 2008, p. 42 : « I asked Michael Schmelling, a photographer from what some still call the real world, to wander around Second Life and among its avatars as if he were Robert Frank discovering and uncovering America in the 1950s. »

[436] *Ibid.* : « After all, in the twenty-first century there are few new worlds to explore for a photographer. The planetary image bank is overflowing. To what extent this world is new, however, remains an open question. »

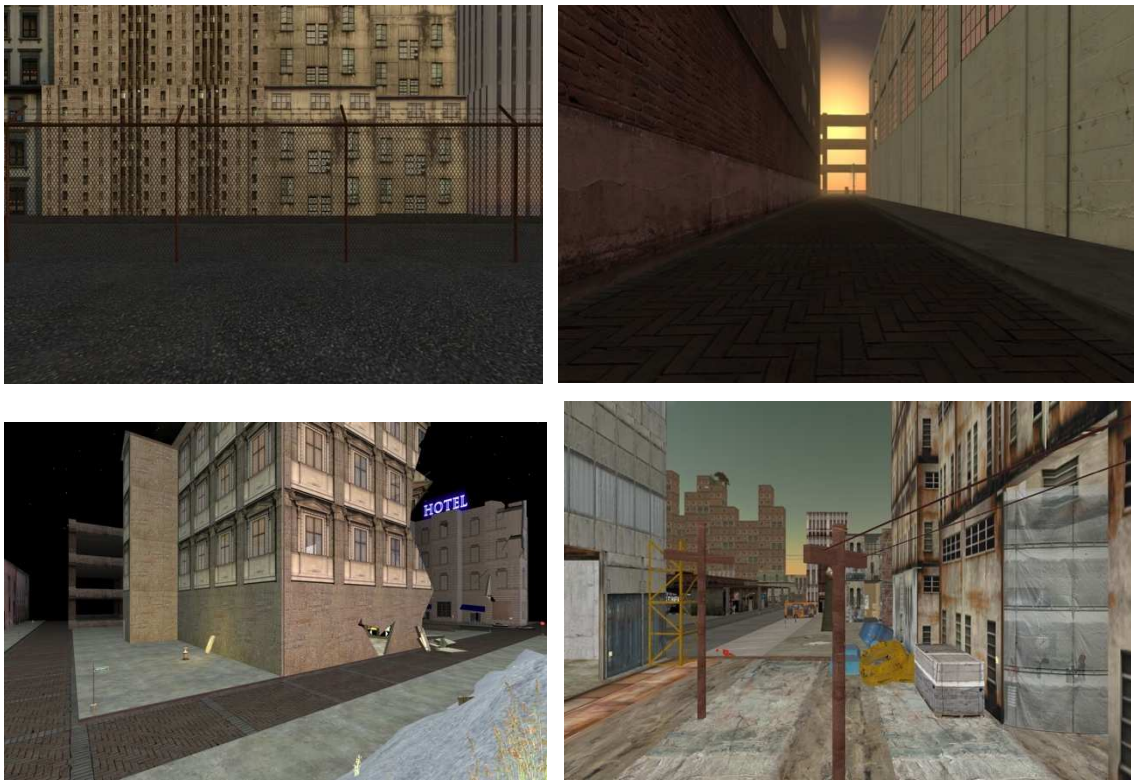


- Extrait de la série « Metropolis », 2007.

- Extraits de la série « Town and the Country », 2007.

- Extraits d'une série de Polaroids, New York, 1986 (GA11053438, GA11053451, GA11053463, GA11053439, GA11043434, GA11053435).

Graziano Arici poursuit principalement ses observations dans le domaine de l'architecture ; évitant tout pittoresque, réalisant des relevés architecturaux, des vues le plus souvent frontales, des cadrages rigoureux, le photographe examine à froid les sujets qui se présentent sous ses yeux et traite la ville en développement à l'instar d'autres, réelles, qu'il a visitées (New York à la fin des années 1980, par exemple : les vues instantanées au Polaroid témoignent de prises de position singulières du photographe par rapport au bâti et à l'ambiance des lieux : il les restitue dans des cadrages qui reconstruisent les scènes qui semblaient s'offrir d'emblée à lui, en redistribuant les pleins et les vides, en liant et déliant les ensembles préformés), et enfin classe les fragments des villes en séries qu'il augmente au fur et à mesure de ses déambulations. Privilégiant les ambiances nocturnes et les jeux de lumière des néons, éléments graphiques qui ponctuent l'espace, il traite les façades des immeubles et les ensembles architecturaux non pas comme des lieux à habiter mais comme de purs décors vides de tout personnage.

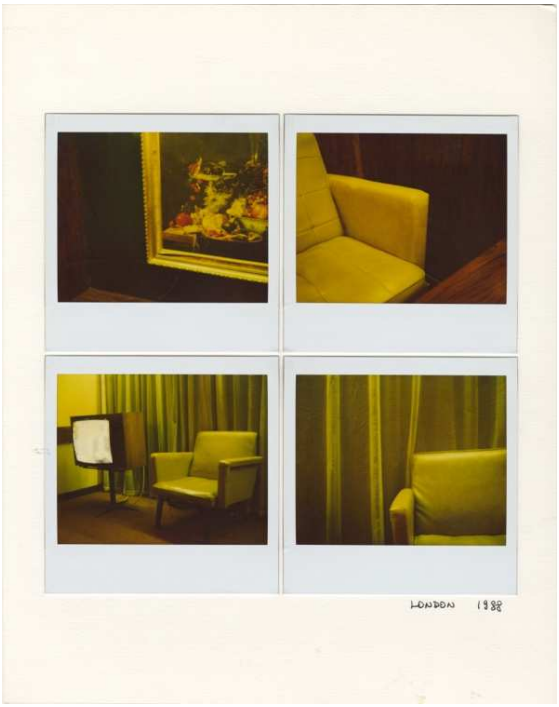


- Extraits de la série « Slums », 2007

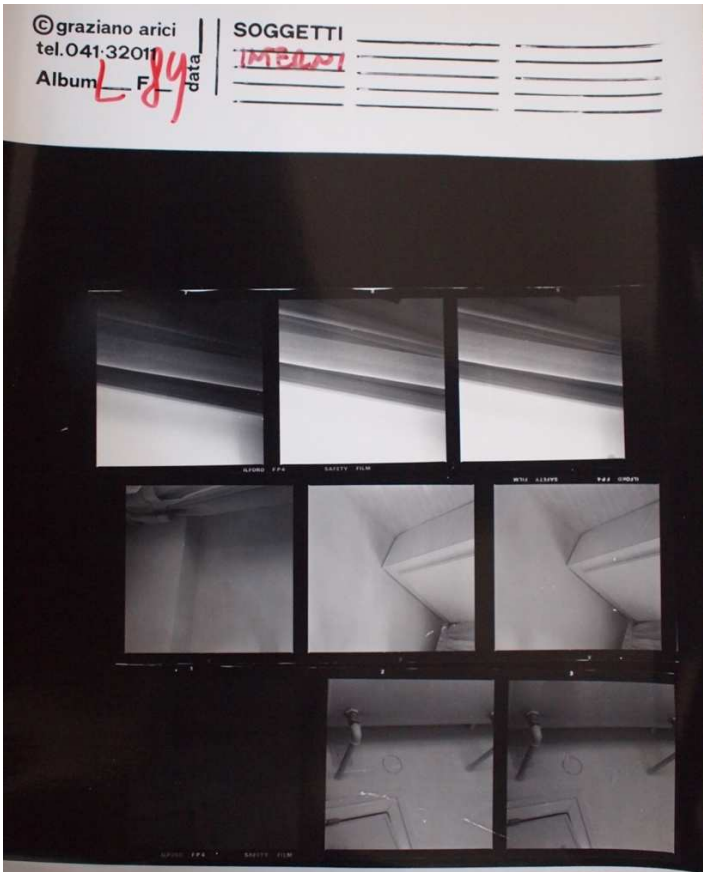
- Sylvie Peres-Lugassy, « Vitrolles. La ville, telle qu'on ne l'a jamais vue et telle qu'il la voit », *La Provence,* 30 septembre 2017, pages 4-5.

Les espaces marginaux, poches dystopiques contenues à l'intérieur d'un univers en formation, sont-ils le signe du formatage absolu de l'imaginaire à l'œuvre dans *Second Life* (la cité imaginaire paraissant reproduire, à l'identique, non seulement le schéma classique opposant un centre/lieu de pouvoir et de privilège et sa banlieue/lieu abandonné, mais aussi leur représentation stéréotypée : les espaces « hors loi » comptent entre tous parmi les plus conventionnels, en obéissant à un genre étonnamment bien défini, déjà arpenté par la science-fiction) ou sont-ils des lieux résolument incertains et sources d'innovations, limitrophes entre l'ordonnancement de la cité et le regroupement d'individus indépendants ?... Graziano Arici y poursuit son enquête, circulant dans ces vastes périphéries selon une méthode qu'il a éprouvée à plusieurs reprises : l'architecture – a fortiori quand elle n'est qu'une projection dans un jeu – crée un contexte décisif de vie ; en la « contenant », elle la modèle. Dans des quartiers des villes de Vitrolles et d'Aix-en-Provence, au début de l'année 2014, le photographe (d'abord dans le cadre d'un projet institutionnel, inabouti du fait des commanditaires, puis de son propre chef ; son travail n'aura eu d'autre visibilité qu'un article de presse, paru en 2017) réalise un ensemble de photographies qui donnent à lire l'espace architecturé comme la manifestation d'un formidable pouvoir de coercition.

- Extraits de la série « Interiors », 2007.



- Extraits de la série « Interiors » : « London 1988 », Polaroids montés sur carton 24 × 30 cm (GA11053389) ; « London 1988 », Polaroids montés sur carton 24 × 30 cm (GA11053400).



- Planche-contact L89 (« Interni »), années 1990.

Pour de très nombreux utilisateurs, *Second Life* n'est pas qu'un moyen d'habiter un espace rêvé, construit à volonté, mais est d'abord, plus trivialement, une simple occupation : le site « représente pour beaucoup une manière de combler le temps, et parfois aussi la solitude[437] » ; utilisateurs et preneurs de vues ont deux manières bien différentes de passer le temps : le photographe se fait le documentariste d'un espace en mutation, mais également d'une société qui cherche, dans sa projection, à inventer de nouvelles bases, de nouvelles règles, de nouvelles manières de nouer connaissance, des rapports ouverts : cette échappée en nombre vers une communauté virtuelle représente surtout pour Graziano Arici le renouvellement d'un motif, l'occasion d'observer « à l'œuvre » la solitude partagée des membres d'un groupe – il redéveloppe ainsi un point de vue sur un sujet qu'il file depuis plusieurs décennies.

Sur les marges d'une utopie, « Interiors », série de vues d'intérieurs publics ou privés, documente le rapport intime à l'espace que développent les utilisateurs du site ; ces photographies se situent dans le prolongement d'autres séries réalisées à la fin des années 1980 par Graziano Arici. Mais tandis que les images réalisées au Polaroid, détails d'objets ou découpes d'espaces, sont réagencées dans des formes polyptyques – et témoignent, dans une certaine mesure, de l'appropriation d'un lieu par le photographe, circulant dans son champ, le reconfigurant, le réinventant –, et que les vues au Hasselblad tendent à une étrange abstraction clinique (des vues qui ne seraient le relevé de rien, malgré l'insistance méticuleuse, obsessionnelle, de leur découpe : une paradoxale austérité baroque), les intérieurs de *Second Life* ne se prêtent qu'à un inventaire suivi selon un protocole strict (frontalité, distance suffisante pour tenir dans le cadre l'ensemble de la pièce, absence de personnage), où le photographe reste à la lisière de la scène, au seuil de la pièce, mettant en évidence le caractère banal de l'apparente variété qui se présente au regard. Les portraits de choses, au Polaroid, les vues monochromes à géométrisme focalisé et irradiant, au moyen format, laissent place à un constat d'état(s), dans les vues réalisées sur *Second Life* – arpenter l'espace, découvrir l'envers du décor, où une pauvreté d'imagination se découvre.

Comme on a pu le relever maintes fois, l'espace virtuel de *Second Life* – mais ce phénomène concerne toute création d'univers parallèles – présente solidairement deux aspects, « d'un côté, la duplication aseptisée du cauchemar américain ; de l'autre, l'idée du laboratoire expérimental inventant une socialisation au jour le jour[438] » ; Graziano Arici reproduit ces vues vernaculaires (on peut songer à Charles Marville, Eugène Atget, ou même Walker Evans,

[437] Morgane Tual, « Absurde, créatif et débauché : dix ans après, *Second Life* est toujours bien vivant », *Le Monde,* 28 avril 2016. En ligne : <https://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/04/28/absurde-creatif-et-debauche-dix-ans-apres-second-life-est-toujours-bien-vivant_4909910_4408996.html> (consulté le 12 mai 2018).
[438] Élias Jabre, « Second Life : et si la mort de l'Homme était comique », *Chimères,* n° 75, 2011, p. 191-207, §14.

documentant des espaces en voie de disparition, prélevant dans le tissu urbain des indices de la vie d'une époque, des usages d'un temps), dans lesquelles apparaît, en dernier ressort, que l'invention d'un monde parallèle se révèle parfois d'une banalité que rien ne peut sauver : on saisit alors que le regard porté par le photographe sur cet univers en restitue une lecture qui, jusque dans ses variations les plus neutres, est au second degré.

c. Portrait du photographe en artiste

Graziano Arici, en 2016, réalise une série photographique qui a pour sujet les rapports entre Vincent Van Gogh et la ville d'Arles. Revenir sur le séjour du peintre (de février 1888 à mai 1889) est aussi prétexte, pour le photographe, à dresser un portrait contrasté, et contemporain, de la ville qu'il habite. Mais c'est aussi pour lui l'occasion, après un premier hommage rendu au peintre en 2002 (au travers d'une série, plus brève, intitulée « Les Iris de Van Gogh »), d'ouvrir une nouvelle phase d'expérimentations : face au risque d'une trop simple transposition de motifs picturaux en sujets photographiques, il choisit l'écart par rapport au modèle, en retournant contre toute attente à la photographie argentique noir et blanc, et en essayant le format panoramique. Cette série, encore, s'inscrit dans une recherche plus vaste que mène le photographe sur la solitude et la création – les deux, si l'on peut dire, se trouvant exemplairement réunis dans l'histoire vécue par le peintre hollandais à Arles.

- Extraits de la série « Les Iris de Van Gogh », 2002.

Une épiphanie fanée : Van Gogh fleurissant d'entre les morts, ressurgi dans les plates-bandes fleuries de la cour de l'Hôtel-Dieu d'Arles… « Les Iris de Van Gogh » a, assurément, une visée polémique, ou, tout du moins, critique : c'est un tombeau photographique – un hommage rendu au peintre, mais, également, une adresse faite à l'intention de ses soi-disant héritiers, ainsi qu'à son oublieuse et partiale fortune posthume ; le photographe l'érige, selon ses propres termes, en vision « politique ». Les fleurs sont saisies, en cadrage serré, après le temps de leur belle floraison, fanées, les pétales brunis, séchés, recroquevillés. Ces sommités fleuries, formes d'une décadence prise sur le fait, sont en train de s'écrouler sur elles-mêmes, tout en portant encore haut, et pour quelques instants encore, le souvenir de leur apogée. Gros plans et surexposition : les couleurs, sursaturées, tiennent une note aiguë, stridulée, et sont comme augmentées dans leur efficacité, dans leur puissance d'orage (couleurs portées à leur point d'incandescence) par le motif chamarré des pétales qui les supportent, dans un tourbillon désordonné végétal qui tourne à l'abstraction : cliché contre cliché, chromo pour chromo, vanité florale, le motif, usé, des iris, retrouve, ou rejoint, ceux des pages de garde des livres anciens, aux marbrures fluides et bariolées.

L'arrêt sur image, sur développement, même, au lieu d'enregistrer, de façon attendue, une belle forme, prise à l'apogée de son développement, fige donc la plante dans l'amorce de sa décroissance, et, dans cette mise en série, donne la récolte tardive d'un ensemble de visions. Singulière curée florale, dans laquelle serait ménagée une vue savamment désagréable d'un motif reproduit *ad nauseam,* proposant au regard des conglomérats de fleurs encore grasses de leur pâmoison fleurie, et en cours d'étiolement.

Georges Bataille décrit le tableau peu aimable que les fleurs sont susceptibles de composer, dès lors qu'elles ont fané :

> Car les fleurs ne vieillissent pas honnêtement comme les feuilles, qui ne perdent rien de leur beauté, même après qu'elles sont mortes : elles se flétrissent comme des mijaurées vieillies et trop fardées et crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues[439].

L'on pourrait incidemment remarquer qu'il s'agit, dans la plupart des photographies de la série, non pas d'« iris », comme le titre l'indique, mais de fleurs de tabac... L'intention reste, assurément, inchangée ; mais, dans la réalisation effective, c'est le motif même qui a pâti, ou a été le sujet, lui aussi (et, de manière intéressante, à l'insu même du photographe ; l'iris, vue de l'esprit, reste dans son œil...) d'une forme de variation, ou de dégradation, que le sujet contenait en son principe. Georges Bataille commence par observer les fleurs comme le trait d'union d'une dialectique qui joint la belle inutilité à la nécessité la plus triviale, qui réunit la forme à l'informe,

> [...] où sont opposées l'élégance sublime redressée de la corolle et l'absorption de la nourriture dévolue aux racines enchevêtrées et grouillantes qui triturent la terre, l'engrais, le fumier et, pour tout dire, la merde[440].

Il y a un passage, une inflexion entre l'annonce d'un sujet pittoresque (et le rôle de la légende, ou du titre de la photographie, joue sur deux plans : les « Iris de Van Gogh » sont ainsi doublement absents, doublement légendaires, ou le sujet d'une mystification prolongée...) et sa vision, déceptive : de l'iris des tableaux reproduits, plante de papier casanière fleurissant les bureaux, les salles d'attente, les salons et les chambres, on est passé à la fleur communale et communément décorative, qui orne, de tradition récente, les allées, faisant office de garniture de massifs, ponctuant de sa présence large et pyramidale les ensembles floraux. « Les Iris de Van Gogh », comme une parodie vive et grimaçante, retranscrivent la fatigue d'une image, en la faisant évoluer à l'intérieur d'elle-même, de son usage vers son usure.

C'est ce même épuisement d'un cliché que Graziano poursuit, et mène à un terme bien plus abouti, lorsqu'il décide de retravailler « à partir de » Van Gogh, en 2016 : les fleurs deviennent spectrales, les motifs subsistent à peine, travaillés par une matière en cours de moisissure. Les images paraissent céder sous le poids d'un sujet dévorant, tout entier revenu à sa nature première, organique : place est laissée à « la fantasmagorie médusante de la Pourriture[441] ».

---

[439] Georges Bataille, « Le langage des fleurs »*, Documents,* n° 3, 1929, p. 161.
[440] *Ibid.*
[441] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.,* p. 49.

- Extraits de la série « Le nommé Vood, paysagiste... », 2016.

6 Jeudi 7 Juillet 2016
www.laprovence.com

ZOOM SUR

Enfin une plaque pour l'oreille de Van Gogh.

Excentrée, étroite, peu connue. La rue Jean d'Alembert dans laquelle Vincent Van Gogh s'est coupé le lobe d'oreille le 24 décembre 1888 n'est pas une rue de grand passage. Pourtant, hier matin, l'artiste Graziano Arici, exposant jusqu'au 21 juillet au Centre de la résistance et de la déportation (ancien collège Mistral), a accroché une plaque éphémère en l'hommage du geste du peintre batave : "*Il s'est passé des choses importantes dans l'histoire de la ville d'Arles ici*", a déclaré le photographe vénitien, ému en haut de son échelle. L'artiste a également tenu à rendre hommage à celle qui a continué à fréquenter Van Gogh quand la ville le rejetait : "*Rachel est une femme très importante dans la vie de Vincent Van Gogh, il faut aussi lui rendre hommage*", rappelle-t-il. Devant l'ancienne maison close où travaillait l'amie de Van Gogh, ils étaient une dizaine à venir saluer le geste de Graziano Arici hier matin. Saluer aussi, la reconnaissance, 128 ans après, d'un événement marquant et trop souvent oublié de l'histoire du peintre et de la ville. Mieux vaut tard que jamais.

/ TEXTE ET PHOTO BRICE GERMAIN

- Coupure de presse : Brice Germain, « Enfin une plaque pour l'oreille de Van Gogh », *La Provence,* 7 juillet 2016, page 6.
- Affiche de l'exposition « Le nommé Vood, paysagiste... », galerie de *L'atelier cinq* (Corinne Dumas), Arles, juillet 2016.

Le photographe ne manque pas de remarquer, au cours de ses recherches et de ses lectures des lettres du peintre, le décalage entre la situation, les aspirations de Van Gogh et l'accueil que persiste à lui réserver la ville. Une enquête et une tentative de reconstitution du parcours du peintre dans Arles, réalisées à partir des quelques traces qui subsistent de son passage (plans conservés en bibliothèque, cellule dans laquelle le peintre a été interné, que le photographe découvre) mènent Graziano Arici à trouver l'emplacement du « bordel n° 1 », celui où Rachel (surnommée Gaby, amie et confidente du peintre) se prostituait, là où Van Gogh a déposé sous enveloppe de tissu, fin 1888, son lobe d'oreille coupé.

Parallèlement à la série qu'il est en train d'imaginer, le photographe tente de chercher à préserver la mémoire des lieux, sollicitant de la part de la mairie une marque de reconnaissance officielle de l'endroit où, selon lui, l'une des « premières performances de l'histoire de l'art » s'est tenue ; il prend à bras-le-corps son sujet. Après des réunions avec des membres de l'équipe en charge de la Culture et du Patrimoine, il obtient un accord de principe, et, face à la lenteur de l'institution, décide de commencer lui-même l'action prévue en posant une plaque de carton-plume, symbolique, face à la maison (occupée) de la rue du Bout-d'Arles. Il y est écrit : « Ici Vincent Van Gogh, la nuit du 24 décembre 1888, a déposé son bout d'oreille coupé à la maison close n°1, pour Gaby, appelée Rachel. » La commémoration de la « performance » (pour

reprendre l'expression employée par Graziano Arici) de Van Gogh devient elle-même un petit événement. Comme suite à cette action, il est décidé, lors d'une réunion de conseil en mairie, en octobre 2017, qu'une plaque en marbre sera substituée à celle-ci.

En 2016, le titre de la série « Le nommé Vood, paysagiste » reflète la mécompréhension du peintre de la part de nombre d'Arlésiens, qui écorchent son nom en rédigeant une pétition (envoyée par une trentaine d'entre eux, réclamant le renvoi du peintre hors de la ville) au maire, le 7 février 1889. L'hommage rendu au peintre par le photographe s'accompagne d'une intention militante (visant à amorcer une réflexion sur l'acceptation de l'étranger, mais aussi à aborder la question de la récupération de l'image de Van Gogh par la ville et les nouvelles fondations qui y ont été créées, un siècle après sa mort) et de l'ambition de vouloir « rétablir » la vérité sur l'œuvre du peintre en l'extrayant des images convenues qui se sont peu à peu substituées à sa réalité : aborder Van Gogh par la ville, la question de la marginalité, du rejet, de la persécution, de la difficulté d'être, fait du retour du refoulé le sujet principal de cette série. Ce retour – ou cette présence contrariée que le photographe contribue à révéler – est rendu visible par les surimpressions, les superpositions des vues, les remords et les repentirs qui travaillent l'image, suspendue entre apparition et disparition. Une contre-légende vient ronger de l'intérieur les clichés, les contrarier, les déformer.

- Extraits de la série « Le nommé Vood, paysagiste... », 2016.

Lors de son exposition à l'ancien collège Mistral (accueillie par le centre de la Résistance et de la Déportation d'Arles), la série photographique retrace, de manière schématique, le parcours du peintre dans la ville en quatre « étapes » : « les tournesols », « la confrontation avec les habitants », « le petit Japon » (vergers et nus féminins – ce dernier motif n'a pas été abordé autrement par le peintre que dans de rares croquis ; il se désole, dans ses lettres, de n'avoir pas de modèles à sa disposition, et de devoir se reporter sur des motifs végétaux... Graziano Arici prolonge ainsi la série des Van Gogh, en faisant finalement accéder dans sa fiction documentaire le peintre au modèle vivant), « la chute » (départ de Paul Gauguin, échec du projet de « l'atelier du Midi », internement, fin du séjour) ; d'un nombre de photographies non déterminé, la série en compte entre vingt et quarante. Toutes les images sont panoramiques (exposées, en 2016, dans de grands formats : 78 × 120 cm), hormis un ensemble de portraits de dos (représentant les habitants d'Arles, moderne chœur réprobateur), qui constitue, en contrepoint des autres images, une petite prédelle.

- Extrait de la série « Le nommé Vood, paysagiste... », 2016.

La plupart des photographies de la série « Le nommé Vood » ne semblent être que des vues parasitées, hantées, ou des décors perturbés, troublés ; les rappels des lieux emblématiques et des sujets du peintre (tournesols, champ de blé, oliviers, Hôtel-Dieu, cafés, quai du Rhône, Arlésiennes, place Lamartine...) n'apparaissent qu'au travers d'un jeu de stratification, de feuilletage, ou de déformation, qui passe par l'altération de la matière même de l'image – il n'est pas anodin que Graziano Arici ait choisi de réaliser ses photographies au moyen d'un appareil argentique panoramique rudimentaire (un moyen format « jouet », le Bel Air), qui lui permet d'introduire une part plus grande de hasard lors de la prise de vue (le contrôle de la mise au point et de l'exposition reste approximatif) : une grande partie du montage des vues se fait *in situ,* par une double exposition de la pellicule. Le travail du négatif, visible à l'image, semble faire apparaître la part de destruction que comporte tout hommage – bien plus, il montre l'épuisement des motifs, et les dégradations, symboliques ou physique, par lesquelles l'œuvre et l'histoire de Van Gogh ont passé. Le photographe, pour représenter l'absence de la Maison jaune (la bâtisse qui a hébergé Van Gogh et son atelier, touchée par une bombe en 1944, a été entièrement rasée par la mairie), reprend le point de vue adopté par le peintre, puis brûle, sur le négatif, l'emplacement où celle-ci se trouvait.

Ravage pour ravage, nouvelle table rase, le photographe ne laisse plus voir, en lieu et place de l'atelier absent, qu'un trou noir, par où bée l'image. Le geste iconoclaste – perforer le négatif, trouer l'image – est, certes, foncièrement ambivalent, comme le relève Pauline Martin :

> Trouer ou effacer une photographie, c'est une façon de mêler dans une seule et même œuvre un questionnement iconoclaste en même temps qu'un goût pour l'icône. Il y a bien quelque chose de paradoxal dans le geste de trouer et d'effacer une photographie, car il affirme la pauvreté de

> l'image par un acte qui lui redonne pourtant toute sa valeur. Le trou et la lacune photographique portent en eux les traces d'une double économie de la photographie[442] [...]

Mais c'est aussi créer un point de sidération, une échappée par où l'image et le regard sont absorbés ; matérialisation haptique d'une fuite, ou d'un impossible à voir, il prend valeur d'épiphanie négative dans l'hommage à Van Gogh par Graziano Arici (enregistrant l'absence, figurant ce qui a échappé à tout archivage, matérialisant l'effacement de l'atelier, achevant l'entreprise de destruction de son souvenir) ; le reste subsistant du motif paraît emporté[443] dans la tourmente de la chaleur, et retrouve, en écho lointain, la touche vrillée et virevoltante du peintre. L'on comprend que cet acte de destruction créatrice[444] n'est pas un pur exercice de « tératologie plastique[445] », mais revient à évoquer l'origine même de toute création photographique – on aurait à contempler, dès lors, moins une image détruite qu'une allégorie de la (re)construction, voire de la *poïesis*.

- Diapositives brûlées par Graziano Arici, années 1970 (?)

[442] Pauline Martin, *L'évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes,* Paris, Ithaque, 2017, p. 39.

[443] On peut songer aux séries *Précis de décomposition* (« Scènes », « Masques », « Cartons », 1993-1994) et *Moires* (1996-1998) d'Éric Rondepierre : les photographies reprennent des photogrammes corrodés par la décomposition de la pellicule des films (en nitrate de cellulose), et enregistrent cette lente involution de la matière filmique, qui emporte avec elle ses sujets et les absorbe irrémédiablement, comme un nouveau drame silencieux à l'intérieur d'histoires oubliées et d'archives au repos. L'intérêt de cette image de la place Lamartine par Graziano Arici réside aussi dans le fait que la « plastique de sa destruction » (dont elle est l'objet et le sujet) n'est pas érigée, par ailleurs, en principe (Éric Rondepierre, lui, fait de la reprise d'images stupéfiantes une recette médusante ou un système décoratif qui, si l'on peut dire, marche à tous les coups), qu'elle ne s'étend pas au reste des photographies de la série : elle reste un *hapax*.

[444] Voir à ce sujet Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident*, *essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Léo Scheer, 2009. Au début de l'ouvrage, dans un chapitre consacré à la métamorphose, l'auteur explique comment la *Bildung*, telle que la conçoit Sigmund Freud, élimine en la dépassant, en la détournant, la force de la pulsion ; dans le cas d'une métamorphose par destruction, la *Bildung*, en puissance imageante, formatrice, ne cesse d'agir : « la seule issue possible à l'impossibilité de fuir semble bien être la constitution d'une forme de fuite ».

[445] André Bazin note que « les surréalistes ont su faire appel à la gélatine de la plaque sensible pour engendrer sa tératologie plastique ». Voir « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958], Paris, Éditions du Cerf, « Le 7e art », 1990, p. 16.

C'est en effet par la simple ouverture d'un trou qu'une image peut advenir : le photographe Paolo Gioli note ainsi que « si tu as une perforation, tu as déjà une image[446] ». Retrouvées dans l'Archivio Graziano Arici, des expérimentations réalisées sur des chutes de pellicule montées dans des cadres pour diapositives témoignent de l'intérêt du photographe pour explorer d'autres dimensions de l'image, creuser à même la matérialité d'un support, s'affranchir de l'appareil pour continuer la prise de vue par d'autres moyens, peut-être plus directs encore, plus incisifs, à même le réel. Mais tandis que ces essais usaient (d') un matériau neuf, et permettaient d'assister à la montée de l'image, le négatif brûlé de la place Lamartine tend à ramener au néant les formes apparaissantes. Le « retour » sur l'œuvre de Van Gogh, et sur l'absence d'un travail de mémoire, est illustré par une action minimale, efficace, spectaculaire : brûler une matrice, mettre, à nouveau, à bas une petite archive. Ce faisant, la photographie produite préserve la mémoire intacte d'un ravage et devient l'image même de la voracité de l'oubli : l'épreuve du feu offre une paradoxale revitalisation du cliché. Vision fulgurante ? Détruire l'image toute faite, ou attendue, équivaut à recouvrer la vue ; Gilles Deleuze décrit le cycle de vie d'une image, contrecarré par les actions qui entravent ou forcent sa retombée, qui réalisent son exégèse salvatrice ou précipitent sa chute, la restituent ou la destituent, la réinvestissent et la régénèrent ou provoquent sa kénose :

> D'une part l'image ne cesse pas de tomber à l'état de cliché : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevrons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela [...] Civilisation de l'image ? En fait, c'est une civilisation du cliché où tous les pouvoirs ont intérêt à nous cacher quelque chose dans l'image. D'autre part, en même temps, l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché. On ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image : l'importance de devenir visionnaire ou voyant. [...] Parfois il faut restaurer les parties perdues, retrouver ce qu'on ne voit pas dans l'image, tout ce qu'on a soustrait pour la rendre « intéressante ». Mais parfois au contraire il faut faire des trous, introduire des espaces blancs, raréfier l'image, en supprimer beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout[447].

Et, plus encore, l'image de la place Lamartine devient, aussi, une nouvelle scène primordiale, en étant à la fois l'illustration d'un lieu symbolique (l'origine manquée de l'atelier du Midi, pour le peintre : un espace fédérateur qui, malgré ses souhaits, n'aura jamais vu le jour), l'exemplification d'une méprise patrimoniale (la destruction des restes de la maison ayant hébergé le peintre, soit l'effacement d'un lieu emblématique par une décision politique soucieuse d'en finir avec un souvenir difficile ?), et une (re)naissance photographique, voire un retournement de situation et un renversement de perspective. En effet, le trou et la brûlure,

[446] Paolo Gioli et Roberta Valtorta, « "Se hai una perforazione hai già un'immagine". Intervista con Paolo Gioli », *Count Down*, n° 2, mars 2000. En ligne sur le site de l'artiste : <http://www.paologioli.it/download/ValtortaRoberta.pdf> (consulté le 14 avril 2015).
[447] Gilles Deleuze, *L'Image-temps, op. cit.,* p. 33.

œuvrés, paraissent contribuer à la transformation d'une photographie en possible dispositif de prise de vue ; le sténopé porte et emporte avec lui l'image qu'il produit ; la lumière n'est vue qu'à travers son éclat le plus sombre et ses effets – trou noir dans le plastique et déformations de l'émulsion contorsionnée sur le support – sont accusés à l'extrême, elle est présente dans la plus vive de ses manifestations ; Jean-Marie Schaeffer décrit la lumière photographique comme une force scotophore : elle obscurcit, brûle, détruit une surface sensible :

> L'effet scotophorique contrecarre la métaphysique de la lumière : il tire l'image photographique du côté de l'incrustation matérielle, de la brûlure lumineuse qui renvoie l'icône à l'imprégnant, aux « choses du monde ». Autant l'image picturale semble se plier aisément à une ontologie de l'éclaircie iconique, autant l'image photographique s'y montre réticente[448].

Source d'une obscure clarté, image de l'origine et de la fin, du surgissement et de l'engloutissement, ce trou noir serait à comprendre comme un ultime effet de réel, ce par quoi, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, à la lettre,

> L'observateur, en contemplant une telle image, se sent irrésistiblement conduit à y déceler, *hic et nunc,* la plus petite étincelle de hasard par laquelle la réalité a en quelque sorte brûlé le sujet photographié, à trouver le lieu invisible où, dans l'instant de cette minute bientôt écoulée, l'avenir se niche encore aujourd'hui, et avec tant d'éloquence que nous pouvons, rétrospectivement, le dévoiler[449].

Notamment grâce à cette photographie qui laisse intervenir une part ouverte d'énigme, la série « Le nommé Vood, paysagiste » réussit à s'échapper hors de l'exercice convenu d'un hommage rendu, ou d'une aimable nostalgie, pour exhumer le tombeau du présent, arracher au passé sa part de contemporanéité, et restituer le vif d'un disparu.

2. MÉMOIRES FILTRÉES. RECOLLECTIONS

Si, à l'image de son archive professionnelle, le travail personnel de Graziano Arici s'enrichit de découvertes faites en divers lieux (brocantes, sites Internet...) lui permettant de produire rapidement de nouvelles séries d'images, nombre de ces dernières ont cependant plutôt valeur d'essai, d'accompagnement, ou, même, de faire-valoir du reste des réalisations. Les images récupérées, reprises, retravaillées et les ensembles qui en sont tirés peuvent être vus comme des recréations, non moins que, souvent, comme des récréations entre deux autres séries d'images ; une pause, une respiration, ou une inspiration. Il reste que ces jeux sérieux

[448] Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, op. cit.,* p. 192.
[449] Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931] (trad. L. Duvoy), Paris, Éditions Allia, 2012, p. 16-17.

réfléchissent le fonctionnement de l'Archivio Graziano Arici dans son ensemble, en mettant côte à côte photographies autographes et images de seconde main, en faisant de l'appropriation la première des conditions de leur utilisation, en forçant celui qui s'en saisit à devoir être non seulement leur passeur, mais leur interprète.

La provenance variée des images « autorise » le photographe à des ruptures de style, de ton, de manière, en lui donnant l'assurance d'un renouvellement formel et de l'apparition, régulière, de phases de renouveau, par ces apports toujours imprévisibles. L'expression du photographe se coule dans des matériaux hétérogènes, et fait l'épreuve de plasticités réciproques ; l'appareil photographique est un temps mis de côté au profit de l'archive même, qui est choisie comme médium, mais aussi comme scène, comme terrain d'œuvre. La remise en image qu'opère le photographe lui permet d'assister, de manière renouvelée, à la naissance (probable, incertaine, possible) d'une œuvre qui aura été la sienne après remédiation : le temps de l'archive, le futur antérieur, croise le travail de reprise – tout se passe comme si cette réflexion en acte à partir d'un matériau récupéré, en assurant un passage entre les thématiques de son travail professionnel (l'apparition de l'œuvre, l'atelier, les portraits d'artistes au travail) et ses séries personnelles, permettait une lente révélation, ou une confirmation temporaire de la valeur de l'archive produite, dans son entier.

La récupération d'images dans le cadre des travaux personnels prolonge le geste engagé dans le reste de l'archive, tout en apportant des éléments nouveaux à ce phénomène général de reprise qui caractérise l'Archivio Graziano Arici : reprendre à son compte des images pour les transformer en des collections nouvelles, en tirer des unités de sens, rend manifeste le fait que « l'archive n'est pas seulement l'asymptote de l'œuvre, elle peut en être également la réinvention[450] ». Les séries consistant en des réutilisations photographiques peuvent être, à ce titre, comprises comme des transitions ménagées, un jeu ouvrant et découvrant les règles implicites qui régissent le fonctionnement de l'ensemble de l'archive. La récupération d'images, également, permet au photographe d'expérimenter de manière plus libre une forme d'originalité seconde, et d'éprouver le travail de collecte, de reprise non plus seulement comme un devoir de mémoire (à poursuivre, transmettre, préserver) généré ou favorisé par la mise en archive, ou comme un patrimoine (à révéler, à protéger), mais comme un passe-temps dans lequel l'archive elle-même, bien que manifeste, devient infiniment seconde. Sa genèse est sans cesse rejouée au travers de ces séries reprisées, mais ces nouvelles collections d'images ouvrent son dispositif, en proposant, par exemple, l'avènement de formes documentaires paradoxales, déliées de toute légende et de tout commentaire. Les « recollections » d'images sont alors autant

[450] Olivier Corpet, « L'archive-œuvre », *op. cit.,* p. 43.

de mémoires passées au filtre de l'interprétation du photographe – lequel, dans une démarche allant à rebours de celle engagée par l'archiviste, peut finalement considérer le phénomène de reprise comme un « souvenir en avant[451] », un regard rétrospectif ouvert sur la création.

Ce faisant, Graziano Arici explore l'envers de l'archive, et s'inscrit – consciemment – dans l'archiviomanie[452] qui caractérise et envahit depuis cinq décennies un large pan de la production photographique, jusqu'à la pratique amateur. Anne Immelé, à la fin de son ouvrage sur les constellations d'images, tout en admettant rapidement que « pour qu'il y ait véritablement constellation, le dispositif combinatoire doit dépasser le vrac et faire émerger une véritable signification » (tout est là, en effet), tient comme un fait acquis que les photographes peuvent n'être plus que des repreneurs et des assembleurs d'images, avant de finir par conclure qu'en dernier lieu, « plus que jamais, le photographe doit se situer dans l'après de la prise de vue, confrontant sa propre production photographique (s'il en a encore une) à des univers visuels et culturels qui semblent infinis[453] ». La pratique personnelle peut donc se voir résorber, entièrement, par l'existant, la *Bilderflut*[454] – ou ne plus exister qu'à travers lui. La recherche par écran interposé ne fait qu'exacerber, d'abord, ce qui est au principe de toute création : une reprise, une transformation, un achèvement. Willem De Kooning, parmi tant d'autres, exprime l'idée d'une histoire de l'art comme vaste réservoir où puiser inspiration et contenu : « Ce n'est pas une idée nouvelle. Tout est déjà dans l'art. C'est comme une grande soupière. Il suffit d'y plonger les mains pour trouver quelque chose pour soi. C'est déjà là dans l'art, comme dans ce ragoût... mais chacun doit y aller, tout seul[455]. »

---

[451] Søren Kierkegaard cité par Tiphaine Samoyault dans l'article « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », *Romantisme,* n° 136, 2007, p. 95-104. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-95.htm> (consulté le 16 mai 2017).

[452] Voir Cristina Baldacci, « Archiviomania », *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea,* Milan, Johan & Levi Editore, « Parole e immagini », 2016, p. 17-62.

[453] Anne Immelé, *Constellations photographiques*, Mulhouse, Médiapop Éditions, 2015, p. 119.

[454] « Déferlement d'images », selon le mot d'Horst Bredekamp dans *Théorie de l'acte d'image* (Paris, La Découverte, 2015) : « Les myriades d'images qui, jour après jour, jaillissent sur les téléphones mobiles, les écrans de télévision, sur Internet et dans la presse écrite, partout dans le monde, comme si la civilisation actuelle voulait s'enfouir dans une sorte de cocon d'images. » L'emploi du mot et la contradiction de la phrase sont critiqués par André Gunthert, qui voit dans l'usage de la métaphore un désarroi résultant moins de « la conséquence de l'abondance des documents » que de leur « absence de classement ». Voir André Gunthert, « Le "visual turn" n'a pas eu lieu », 10 juin 2017, blog « L'image sociale. Le carnet de recherches d'André Gunthert ». En ligne : <https://imagesociale.fr/4603> (consulté le 14 juin 2017).

[455] Voir Willem De Kooning, *Écrits et propos* (trad. C. Bounay, M.-D. Nobécourt et D. Van Leewen), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 50.

Nouvelle ressource, « dépendance » : la base de données erratique du Web ou de n'importe quelle archive deviendrait-elle l'unique source d'un matériel tout fait qu'il s'agirait de remployer à l'infini[456] ? Nouveau maniérisme, nouvelle manière d'accommoder (les restes de) la photographie, et qui passe, en un demi-siècle, du pictorialisme à un « picturism » ? Christa Blümlinger note que la reprise est désormais un geste qui va de soi (si l'on ose dire) :

> À l'époque des techniques de reproduction numériques, la plupart des images sont « de seconde main ». Comme elles sont manifestement « trouvées », qu'elles ne sont donc pas « originales », nous ignorons généralement d'où elles viennent, lorsqu'elles apparaissent sur l'ordinateur, à la télévision ou à l'écran de cinéma. La réélaboration d'un matériau premier est devenue banale à l'âge du « couper-coller » généralisé[457].

Si certaines pratiques documentaires « au carré » mettent en abyme la manière de prendre, d'aborder et de classer des images, de les rassembler (on peut songer à des œuvres qui, bien que fort différentes, ont en commun l'ambition d'une remise en jeu de l'image photographique, d'une interprétation revivifiée par une extraction hors d'un contexte premier : documentation céline duval, Catherine Poncin, Batia Suter, Laurie Dall'Ava... mais également Hans-Peter Feldmann, Erik Kessels, Joachim Schmid – ces derniers pratiquant une ponction, voire un art de la ponctuation iconographique[458] plus ludique et donc plus séduisant, en créant par des thématiques habilement choisies des sortes de portraits universels en de paradoxaux échantillons pléthoriques), et permettent parfois d'aller à contre-courant du flux, beaucoup de formes paradoxales naissent – des « archives » sans fond(s) ni fin(s), des pratiques « archivistiques » désorientées : de pures « formes paroxystiques[459] » (recueillant les photographies trouvées, ratées, expérimentales, quelconques, anonymes[460]...), qui secondent l'image, cherchant à en retravailler, à en « œuvrer » indéfiniment la réception.

---

[456] Voir à ce sujet Lev Manovich, « Database as a symbolic form » [1998], texte repris dans *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2001, p. 194-212. Voir également Lawrence Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury Academic, 2008, p. 74. Voir également Boris Groys, « The Artist as an Exemplary Art Consumer », *Filozofski vestnik,* XX, n° 2, 1999, p. 87-100.

[457] Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias, op. cit.,* p. 9.

[458] Voir à ce sujet, entre bien d'autres publications, le catalogue dirigé par Garance Chabert et Aurélien Mole intitulé *Les Artistes iconographes,* Paris, La Villa du Parc/Éditions Empire, 2018, et, des mêmes auteurs, l'article « Artistes iconographes », *Art21* n° 25, 2010, p. 18-27, ainsi que l'article d'Étienne Hatt, « Le mystère des intervalles », *Art press,* n° 456, juin 2018, p. 92.

[459] François Brunet, « La photographie, éternelle aspirante à l'art », *in* Nathalie Heinich et Roberta Shapiro dir., *De l'artification. Enquête sur les passages à l'art*, *op. cit.,* p. 41.

[460] Voir à ce sujet David Campany, « "Almost the Same Thing". Some Thoughts on the Collector-Photographer », *in* Emma Dexter et Thomas Weski dir., *Cruel and Tender. The Real in the twentieth century photograph*, Tate Modern, Londres, 2003, p. 33-35.

À propos de ce que l'on pourrait nommer le mal du « mal d'archive » dont témoignent nombre de productions, Michele Smargiassi remarque, en mémorialiste du nouveau siècle critiquant avec un rien de férocité les réalisations de ses contemporains, que :

> Il y a une fausse bonne idée qui anime une mode de la création désormais bien trop diffusée et trop banalisée. Celle qui consiste à croire qu'il suffit de passer au peigne fin quelques accumulations d'images (hier, c'était au marché aux puces, à présent, dans le colossal hypermarché de la Toile), de mettre la main sur un *corpus* d'images vagabondes, de les mélanger à nouveau et de les arranger avec un peu de fantaisie, un peu de technologie, et de les accompagner d'un texte brillant, pour avoir fait un bon travail et l'appeler « *archive art* ». L'idée de ces photographes qui ne photographient pas est que le regard savant du génie qui « voit » l'art dans un magma de photographies éparses soit comme le toucher du roi Midas, qui délivre le sens caché contenu dans l'insensé. Naturellement les pères de ce genre artistique (je pense par exemple à Joachim Schmid et à Erik Kessels) atteignent souvent cet objectif. Mais l'avalanche de leurs épigones, malheureusement, non[461].

Ceux-ci réalisent donc un contresens sur l'idée même d'archive, qu'ils voient « comme une carrière informe et désorganisée pleine de matériel de construction[462] », dans laquelle pouvoir monter et remonter des édifices eux-mêmes aléatoires et incertains. Tandis que l'archive est un travail de sélection, une « machine de mise à l'écart et de destruction[463] », de grandes entreprises de récupération à tout-va, en accomplissant l'exact inverse, recycleuses avides et parfois expertes, se font passer pour ce qu'elles n'ont jamais été. Paul Ricœur cite ce bon mot de Pierre Nora : « Archivez, archivez, il en restera toujours quelque chose[464] ! » Le mal d'archive ou l'archive *ad nauseam* retrouvent, malgré (ou grâce à) leurs mises en œuvre, l'ambivalence fondamentale, l'incertitude caractéristique de l'archive et de l'acte d'archiver : « Ainsi relevé de son indignité et promis à l'insolence, le pharmakon du document archivé est-il devenu plus poison que remède[465] ? », s'interroge encore Paul Ricœur. L'esthétique de la propagation ou de la dissémination qui prend l'archive pour modèle ne fait qu'amplifier ses processus. Le « désespoir d'exhaustivité[466] » évoqué par Arlette Farge se trouve comme illustré

---

[461] Michele Smagiarssi, « Il futuro muore nel falso archivio del Web », 24 mai 2017, blog *Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico*. En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/05/24/fotografia-europea-reggio-emilia-2017-archivi/?refresh_ce > (consulté le 15 septembre 2017) : « C'è un'idea distorta che anima una moda creativa ormai troppo diffusa e molto banalizzata. È l'idea che basti perlustrare qualche accumulo di immagini (ieri nei mercatini delle pulci, oggi nel colossale mercatone della Rete), mettere le mani su un *corpus* di fotografie vaganti, rimescolarle e riarrangiarle con un po' di fantasia, qualche trovata tecnologica e qualche testo scritto in modo brillante, per aver fatto un buon lavoro e chiamarlo *archive art.* L'idea di questi fotografi che non fotografano è che lo sguardo sapiente del genio che "vede" l'arte in un magma di fotografie sparse sia un tocco di re Mida che fa sprigionare un senso nascosto dall'insensato. Naturalmente i padri di questo genere artistico (penso ad esempio a Joachim Schmid e a Erik Kessels) raggiungono spesso l'obiettivo. Ma la valanga di epigoni purtroppo no. »

[462] *Ibid.* : « È l'idea dell'archivio come cava informe e disorganizzata di materiale edilizio. »

[463] *Ibid. :* « È una macchina di scarto e di distruzione. »

[464] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.,* p. 213.

[465] *Ibid.*

[466] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive, op. cit.*

et consolé, récompensé par des productions qui rivalisent d'invention d'inventaires pour doubler les productions de leurs reprises, agencées dans un nouvel ordre, provisoire.

Il n'est cependant pas inintéressant de mettre en parallèle l'exploitation artiste de l'archive promue « outil le plus respecté de l'art[467] » – qui en fait un modèle ambivalent, à utiliser autant qu'à faire imploser – qui va croissant, avec l'inflation mémorielle et la définition législative problématique des archives face à celle du document. Étienne Anheim et Olivier Poncet relèvent en effet que la définition donnée par la loi de 1979 (« Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme ou leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, etc. ») pose problème, en ce qu'elle confond les deux moments correspondant, logiquement, à la production du document puis à la production des archives. En ne les séparant pas, en « naturalisant les archives »,

> [...] tout en étendant leur définition à l'extrême, la loi crée une confusion, qui pèse sur les débats actuels. Lorsque la loi fait naturellement de tous les documents des archives, elle recouvre les archives par des documents, et du même coup recouvre la question épistémologique – celle de la construction des archives – par la question politique – celle de l'accès au document – qui a alors tendance à occuper tout l'espace[468].

L'historien peut ainsi « rêver de la conservation la plus large possible[469] » des documents, tandis que le législateur, auparavant, offrait un cadre strict de définition du document, insérait les modalités de sa transformation dans la perspective d'une « destruction réfléchie d'une partie de la documentation[470] ». Les archives, notent les deux historiens, sont des « produits socio-culturels complexes[471] » ; elles ne sont pas simplement des objets ou des textes, mais sont issues de pratiques qu'il faut pouvoir repérer et mettre, le cas échéant, en question ; en un mot, il faut aussi savoir leur reconnaître une qualité première de filtre, qui permet de retenir (c'est-à-dire de prévoir) les matériaux essentiels d'une histoire à venir :

> Face au fantasme mémoriel, la tâche pour les historiens comme pour les archivistes n'est pas de conserver au mieux, et en plus grande quantité, ce passé sous forme de mémoire brute, mais de l'ordonner, de le critiquer, en un sens de le liquider, d'en débarrasser la vie sociale en l'organisant. Les archives posent le problème de notre rapport au passé et à notre mémoire : il s'agit de construire une histoire pour éviter qu'elles ne soient un fardeau, au sens figuré et au sens propre, si l'on en juge par l'abondance de la documentation à conserver[472].

---

[467] Ernst Van Alphen, « Archival Obsessions and Obsessive Archives », *in* Michael Ann Holly et Marquard Smith dir., *What is research in Visual Art ? Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute/London, Yale University Press, 2008, p. 67 : « one of art's most respected tool, the archive ».

[468] Étienne Anheim et Olivier Poncet, « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », art. cité, p. 8.

[469] *Ibid.,* p. 9.

[470] *Ibid.*

[471] *Ibid.,* p. 10.

[472] *Ibid.,* p. 12. En ce sens, l'idée, ou le concept étrange, d'« archives essentielles », émise à la fin de l'année 2017 par la ministre de la Culture, Françoise Nyssen, pouvait à juste titre étonner. Quelles sont donc les archives inutiles, comment les définir et en finir avec elles ?... Annette Wieviorka, interrogée à ce propos, répondit : « Qui

Dans un article intitulé « Ce que l'art fait à l'archive[473] », Christophe Kihm s'interroge également sur la définition des archives, et sur l'inflation contemporaine de passions spéculatives qui (l)imitent l'archive faute de pouvoir véritablement penser sa raison et sa structure : une collecte de collections, une recollection, une relecture, un contenant taillé à la démesure d'une matière proliférante ne font pas, à tout coup, « archive ». Il y a, selon lui, « trois écueils qui guettent les discours mobilisant cette catégorie[474] » : l'instabilité même de la notion d'archive (qui n'est pas la collecte, ni la collection, ni l'atlas), le « transfert de modèles théoriques issus des sciences humaines », la définition exacte de l'« archive » (plus qu'un objet, un lieu ou un état, c'est un mode particulier de fonctionnement, un classement spécifique). Il recommande d'« éviter un usage totalisant de la catégorie[475] », d'établir des distinctions, de ne pas procéder par déductions et métonymies : la présence d'images d'archives dans une œuvre ne signifie pas que l'on aurait, de fait, affaire à une archive.

C'est à ces conditions qu'il est possible de comprendre ce que l'art fait à l'archive, de voir comment il la redéfinit ; en effet, la transposition dans le champ artistique de l'archive révèle, ou accuse ses procédures et ses modalités de construction, et, de plus, étant donné que « toute proposition relevant de l'archive en art ne fonctionne pas nécessairement comme un témoignage selon les modalités propres au document en histoire ou dans les sciences humaines[476] », elle diffère notablement de l'archive historique. La différence majeure entre cette dernière et l'« archive-comme-œuvre » réside dans le fait qu'il y a le plus souvent, dans la (re)création artistique d'une archive, une coïncidence dans la constitution et la restitution des documents. L'auteur propose une enquête à travers les réalisations artistiques recourant au document et à l'archive pour se livrer à un « archiviologie[477] » qui dégage plusieurs familles d'archives dans l'art : les « généalogies contrariées » (Marcel Duchamp : la *Boîte-en-Valise*, 1936-1941), les « rétroarchives et les fictions d'archives » (Christian Boltanski : *Reconstitution des gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954,* 1970), les « archives sauvages » (Hans-Peter Feldmann), qui, chacune, soutirent à l'archive ses procédures de constitution pour y introduire du jeu.

---

aura la tâche d'organiser l'oubli ? » Voir Bruno Texier, « Archives essentielles : Françoise Nyssen ouvre le débat et donne rendez-vous en 2019 », 8 février 2018. En ligne : <http://www.archimag.com/archives-patrimoine/2018/02/08/archives-essentielles-fran%C3%A7oise-nyssen-ouvre-d%C3%A9bat-donne-rendez-vous> (consulté le 12 mars 2017).

[473] Christophe Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique,* n° 759-760, 2010, p. 707-718.

[474] *Ibid.,* p. 708.

[475] *Ibid.,* p. 709.

[476] *Ibid.,* p. 710.

[477] *Ibid.,* p. 712 : « une science des schémas de construction, des modes de fonctionnement et des formes potentielles de l'archive ».

L'*anarchival impulse*[478] est-il une injonction à sortir de la « pulsion d'archive[479] » théorisée par Hal Foster, ou n'est-il que son fatal envers ? Tout se passe comme si un grand pan de la pratique photographique, et, plus largement, artistique, était entré, face au flux de sa propre production[480], dans un paradigme duquel il est désormais difficile de pouvoir réchapper ; il faut « profaner l'archive », écrit Georges Didi-Huberman : s'en sauver, et, peut-être, réussir à faire de son démantèlement une régénération. Comment Graziano Arici, en photographe-archiviste, s'inscrit-il par rapport à ce courant dominant ? Et quel sens un aspect bien particulier de sa pratique personnelle (par la glane, la récupération, l'appropriation) peut-il prendre, dans l'économie de son archive ? Est-il possible d'en déduire une méthode, voire d'en observer une mise en œuvre générale ?

a. Mémoires de feu

À la prise de vue en studio ou à l'extérieur se substitue, parfois, la recherche menée sur Internet – le vaste dehors de l'archive, ou, plutôt, son « enfer », le rayon interdit de toutes les bibliothèques, ou la boîte de Pandore qui, une fois ouverte, donne libre cours au déferlement d'un contenu qui va s'éparpillant... Feu l'archive. Christian Gattinoni remarque que « si l'atelier s'est réduit aux dimensions locales de l'écran, son espace s'est ouvert au global des œuvres et aux expériences du monde[481] » : l'atelier s'est peut-être, parfois aussi, tout entier projeté dans cette réduction du réel à ses images, permettant de fantasmer à travers la localité extrême de l'écran des recherches et des solutions trouvées, des expériences possibles, des ouvertures et des débouchés inédits, jusqu'à sa propre disparition. L'atelier n'est-il pas, par définition, un microcosme, un lieu suspendu ? C'est peut-être alors l'apparition d'un éventuel désordre qui est guettée au travers de l'écran, d'une surprise ultime : l'irruption d'une image que l'on n'aurait pas su prendre, ou pas même voulu faire. La découverte d'une part étrangère – à l'écran, ailleurs, mais d'abord en soi, certainement – intrigue, demande à être investiguée.

---

[478] Wolfgang Ernst, « Art of the Archive », *in* Helen Adkins dir., *Künstler. Archiv, Neue Werke zu Historischen Bestanden,* Cologne, Mater König, 2005, p. 99.

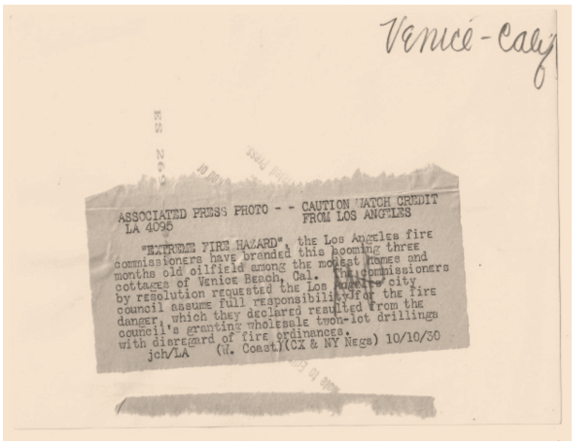
[479] Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, 2004, p. 3-22.

[480] « Welcome to infobesity ! » écrit Clément Chéroux dans l'article « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet », *Art press 2* : « La photographie, un art en transition », trimestriel, n° 34, août/sept./oct. 2014, p. 104.

[481] Christian Gattinoni, « Attraction II, dans la traversée critique des images » (sur une exposition de Christian Milovanoff, galerie Françoise Paviot, en 2013), 18 mars 2013, lacritique.org. En ligne :
< http://www.lacritique.org/article-attraction-ii-dans-la-traversee-critique-des-images > (consulté le 14 mai 2016).

Graziano Arici, dans deux séries qui mêlent – ou qui font se retrouver... – appropriation et violence, récupère du matériel trouvé, presque accidentellement, sur Internet. C'est en partant du support, de l'image en tant qu'objet qu'il bâtit, ou, plutôt, qu'il déconstruit les représentations supposées, comme si la dimension matérielle des tirages lui inspirait, solidairement, une réflexion sur la dégradation, le retour à l'état organique de toute chose, de tout être. Le pétrole, la guerre : c'est aussi dans un geste allant de soi qu'il réunit ces deux séries (datant de 2010 et 2017) dans une exposition en 2017, intitulée d'après le nom de la seconde de ces deux séries, « Rosencrantz and Guildenstern are dead ».

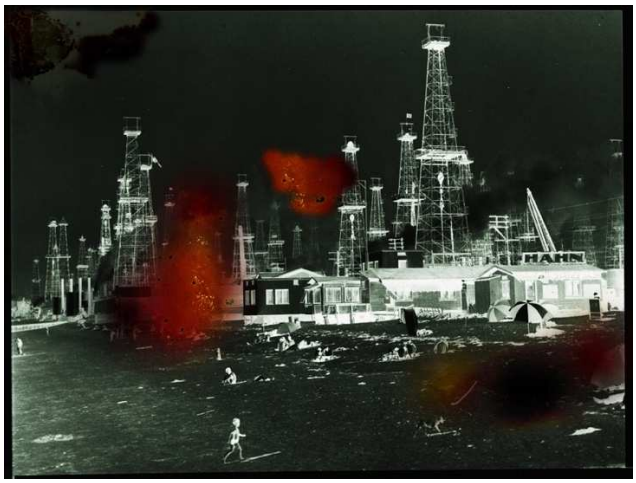
Raréfier l'archive, ou exploiter ses restes désœuvrés comme on prendrait possession d'un terrain vague... Graziano Arici découvre (au hasard de ses recherches de tirages photographiques représentant Venise au XIXe siècle) des plans-films abîmés d'une « Venice » outre-Atlantique. Il repère encore, quelques mois après cette première trouvaille, un tirage 15 × 20 cm émanant d'une agence de presse, représentant le même endroit : le recto indique : « Venice - Calif ».

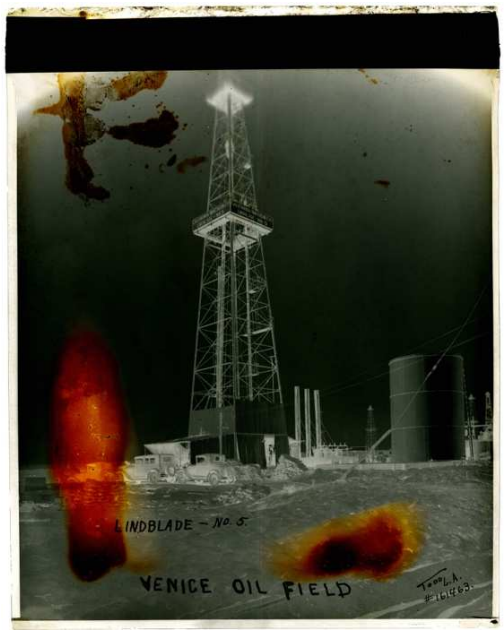


○ « Venice - Calif. », Associated Press Photo, Los Angeles. Tirage argentique, 15 × 20 cm.

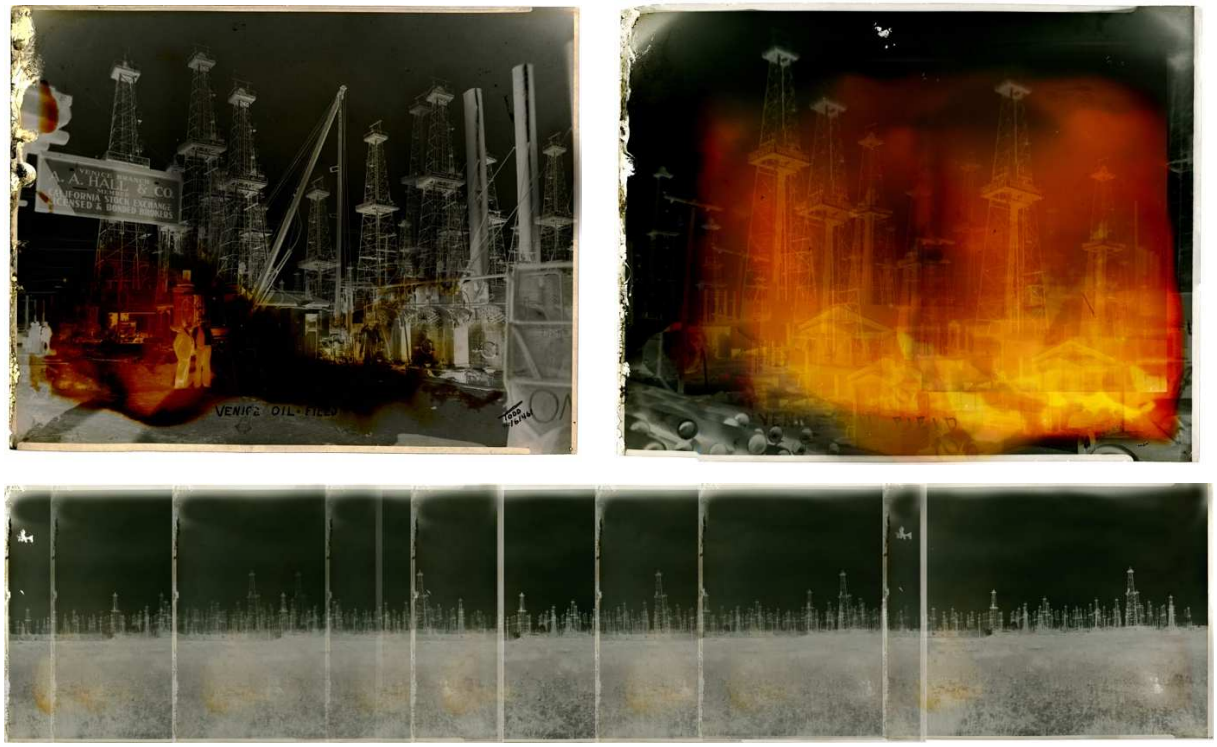
Le « hasard » de l'homonymie des lieux, le caractère étrange de ce que les images donnent à voir au premier abord – « Venice » est à la fois une exploitation pétrolière florissante et une plage fréquentée : un montage surréaliste à même une situation ordinaire – décident le photographe à acquérir les plans-films, puis à faire des recherches qui le mènent jusqu'au tirage, en vue de (re)constituer une série.

Une esthétique du choc : c'est en d'autres termes et selon une autre optique ce que pointe la légende explicative[482] rédigée par l'Associated Press Photo de Los Angeles, relevant le risque extrêmement élevé d'incendie, du fait de la trop grande proximité du nouveau site pétrolier avec les habitations environnantes. « Extreme fire hazard » : style laconique, direct, une alerte lancée – presque un drame annoncé, proche de ces exercices journalistiques où rien n'est de trop (où en quelques mots ramassés la mort plane et s'abat d'un coup sec), et qu'affectionne Andy Warhol, dans l'autre moitié du siècle : « Tuna Fish Disaster », de la série « Death and Disaster », en 1963. Graziano Arici récupère ces photographies à charge, et, en amplifiant leur vocation d'alerte, ravive leur destinée d'images monitrices.





[482] On pourrait évoquer une autre esthétique du choc, pratiquée cette fois par Thomas Ruff, avec pour matière la même sorte de documents : dans la série *Press ++,* en 2016, il utilise d'anciennes photographies d'actualité diffusées par les agences, qu'il agrandit ; il fusionne le recto et le verso des tirages d'origine, pour n'obtenir qu'une seule image, qui contient sa propre légende, l'oblitérant partiellement.



o Série « Venice Oil Field », 2010.

La série compte six images : les cinq plans-films et le tirage d'origine, scannés puis retravaillés numériquement par le photographe. Diverses opérations de montage s'y donnent à lire – mais elles ne sont, elles-mêmes, que des commentaires hyperboliques, ou que la poursuite de procédés et de processus travaillant l'image et les négatifs d'origine. Graziano Arici les garde comme des formes matricielles ; les négatifs sont restés tels jusque dans leur nouvelle interprétation et leur version papier : le photographe choisit de garder l'inversion des noirs et des blancs, et fait de même avec le tirage d'agence, qui est comme contaminé par une vision « en négatif » des lieux, parfaites dystopies. Le mauvais état des négatifs est accentué, les taches, en couleur, viennent consumer l'image, foyer d'un feu resté, lui, intact. Les motifs sont démultipliés jusqu'à l'invraisemblance, jusqu'à achever de dénaturer totalement ces vues industrielles. Sans jamais se laisser deviner autrement que par l'inscription d'un toponyme, Venise hante pourtant ces images – et les lieux qu'elles documentent. Les relevés photographiques des puits pétroliers sont réalisés sur la plage de *Venice,* ville de Californie (annexée à Los Angeles en 1929), planifiée sur le modèle de sa fausse jumelle d'Italie. Salvatore Settis, dans son étude sur la ville de Venise en 2014, rappelle que

> [...] la ville de Venise, en Californie, [...] fut fondée en 1905 par Abbot Kinney, un industriel du tabac [...] il n'y a aucun Campanile, mais il y a un « Palais des Doges », très modeste à dire vrai, quelques canaux subsistent encore – autrefois, il y avait même des gondoles et des gondoliers. Ce fut une opération immobilière de grand succès, étant donné que Kinney avait acquis avec un associé l'immense terrain où la ville fut construite. Son nom d'origine, *Venice of America,* faisait apparaître de manière plus évidente encore la référence à la Venise d'Italie : l'idée était de

> construire une ville-parc d'attractions, et de créer un peu de (fausse) couleur locale pour attirer les touristes vers la magnifique plage sur le Pacifique, qui ne rappelait en rien Venise. Venice fut ainsi une ancêtre de Disneyland (fondé en 1955 à cinquante kilomètres de là) ; ce qui reste de ses canaux a été inscrit au *National Register of Historic Places* en 1982[483].

« Multiplier Venise », écrit Salvatore Settis, ébauchant un inventaire de toutes les répliques de la ville dans le monde... Par « Venice Oil Field », le jeu du modèle et de ses versions s'enraye, et procède à rebours ; les images deviennent des ruines anticipatrices d'une Venise européenne contemporaine, ravalée au rang de faible avatar de la grandiose vision capitaliste et industrielle d'une ville d'acier trempé et de loisirs aquatiques... La Venice californienne est devenue matrice incontestée d'une post-modernité en train de se (re)produire[484]. Graziano Arici projette l'image d'une Venise future, complexe industriel et aire paysagère, hérésie territoriale ; les photographies, devenues étranges archives – des preuves qui attendent encore leur histoire, tout en l'authentifiant par avance –, sont tout à la fois des vues prospectives et des témoignages de visions rétro-futuristes.

La question de l'intérêt (et du sens) trouvé à un « détournement d'archive » est posée par Michele Smargiassi, à propos d'un travail quasiment analogue à celui de Graziano Arici ; examinant la série « In viaggio con Lauro Messori », de Mario Cresci (qui a récupéré en 2017 plusieurs centaines de tirages d'un géologue en voyage en Iran en 1960, et les a retravaillés dans « une archive seconde », un long leporello d'images devenu illustration d'un « voyage dans le voyage »), il ne cache pas sa perplexité. Dans cette nouvelle archive « pliée comme un accordéon, qu'est-ce que je suis en train de lire, au juste[485] ? » s'interroge-t-il, en faux ingénu. Il remercie, au passage, le photographe-trouvère d'avoir joué qu'un rôle d'intermédiaire : de guide et d'interprète, « comme un maître qui vous déchiffre, explique et rend accessible un texte poétique antique[486] », tout en se coulant dans la forme, bien connue, de l'*archive art,*

---

[483] Salvatore Settis, *Se Venezia muore, op. cit.,* p. 61 : « Anche la città di Venice, California, nacque in questi anni (fu fondata nel 1905 da Abbot Kenney, un industriale del tabacco) : qui non c'è nessun Campanile, ma c'è un "palazzo ducale" a dire il vero assai modesto, è rimasto qualche canale, una volta c'erano anche gondole e gondolieri. Fu un'operazione immobiliare di gran successo, dato che Kinney aveva acquistato con un socio d'affari la vasta area dove fu costruita la nuova città. Il suo nome originale, *Venice of America,* rendeva ancor piú chiaro il riferimento alla Venezia d'Italia : l'idea era di costruire una città-parco di divertimenti e creare un po' di (finto) colore locale per attrarre visitatori verso la magnifica spiaggia sul Pacifico, che di Venezia non aveva proprio nulla. Venice fu cosí un precedente di Disneyland (fondata nel 1955 a cinquanta chilometri da lí) ; quel che resta dei suoi canali è stato iscritto nel *National Register of Historic Places* nel 1982. »

[484] Voir aussi à ce sujet Judith Stiles, « La follia di Kinney » *in* Guido Moltedo, *Welcome to Venice. Cento volte imitata, copiata, sognata,* Venise, Consorzio Venezia Nuova, 2007, p. 37-49.

[485] Michele Smargiassi, « Il geologo e l'artista, e io fra di voi », blog « Fotocrazia », 27 septembre 2017. En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/09/27/mario-cresci-lauro-messori-archive-art/ > (consulté le 2 octobre 2017) : « Ma così, io che lo sfoglio in questa edizione a leporello, ripiegata come una fisarmonica, che cosa sto davvero leggendo ? »

[486] *Ibid. :* « come si è grati a un maestro che ti decifra, ti spiega e ti rende accessibile un testo poetico antico. »

« modalité postmoderne mais désormais, à sa manière, mode classique de lecture et de reproposition des images[487] ». Sa critique soulève un point intéressant :

> Cependant […] j'entrevois un risque, pas dans ce travail en particulier, mais dans tout l'art de l'archive. Le risque d'une distance non comblée. L'artiste qui relit l'archive n'est pas un philologue, il n'est pas tenu de respecter le texte original, et il ne le fait pas. Son intervention *détourne* (comme diraient les situationnistes), le document original et le reverse dans le canal d'une expression nouvelle. Mais ce faisant, comme un filtre puissant, il laisse hors de ce canal une partie de sa complexité originelle. Les albums de Messori, qui étaient une stratification de choses extrêmement diverses, d'usages et d'intentions variés, sont devenus une installation artistique cohérente. Qui, certainement, donne une idée de cette complexité, mais qui la résout. Elle leur donne un sens unifié, qu'ils n'avaient pas, et ce sens nouveau n'appartient pas à Messori, mais à Cresci. Et sa dimension n'est plus celle, chaotique et contradictoire, du géologue-voyageur-esthète, mais celle, unique, cohérente, de l'artiste[488].

Niveler la complexité de l'archive « source », transformée en simple matériel d'une reconstruction qui se pose comme une lecture savante, parce que seconde, jouissant d'une vision rétrospective, ayant pour elle le jeu du passage du temps ? Michele Smargiassi conclut qu'il existe, dans la manière de reprendre à son compte des archives, une formule dialectique, « entre découverte et occultation » : préserver une part de mystère, ne pas tout comprendre, ne pas croire tout prendre.

Ainsi, il y a une opacité de l'archive, une forme d'incertitude qui ne doivent pas être, à toute force, résolues ; dans de tels cas, une (re)mise en œuvre n'est pas un commentaire, mais peut-être une poursuite, une relance. On conçoit la difficile ligne de crête sur laquelle cheminent les « relecteurs d'images », pour reprendre l'expression de Natacha Détré[489] : il s'agit, d'un côté, de ne pas se satisfaire trop vite d'un matériau tout fait, déjà travaillé, prêt à représentation ; de l'autre, de ne pas trop dénaturer une matière qui se prête, pourtant, à l'interprétation, au déchiffrage, au déploiement, à la résolution – tout en se démarquant d'autres pratiques qui travaillent dans une semblable visée. Il s'agirait de savoir (se) diriger (dans) une forme irrésolue, de ne pas l'arrêter tout en la conservant et en la proposant aux regards...

---

[487] *Ibid.* : « L'*archive art* è questo, ed è una modalità postmoderna ma ormai a suo modo classica di lettura e riproposizione delle immagini. »

[488] *Ibid. :* « Tuttavia […] io intravvedo un rischio, non tanto in questo specifico lavoro, ma in tutta l'arte d'archivio. Un rischio di una distanza non colmata. L'artista che rilegge un archivio non è un filologo. Non è tenuto a rispettare il testo originale, e non lo fa. Il suo intervento *détourne*, direbbero i situazionisti, il documento originale e lo riversa nel canale di una nuova espressione. Ma così facendo, come un filtro potente, lascia fuori da quel canale gran parte della sua complessità originaria. Gli album di Messori, che erano una stratificazione di cose diversissime, di usi e intenzioni non omogenei, sono diventate una installazione artistica coerente. Che sicuramente allude a quella complessità, ma la risolve. Le dà un senso unitario, che non aveva, e questo senso nuovo non appartiene a Messori, ma a Cresci. E la sua dimensione non è più quella caotica e contraddittoria del geologo-viaggiatore-esteta, ma quella unitaria e coerente dell'artista. »

[489] Voir Natacha Détré, « Les "relecteurs d'images" : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques », thèse en art et histoire de l'art sous la direction de Christine Buignet, Université de Toulouse-le-Mirail-Toulouse-II, 2014. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01229033/document> (consulté le 27 janvier 2018).

Graziano Arici décide, lui, de former une petite série – de fonder un ensemble en fondant des photographies de provenances différentes ; cette image en rappelle une autre, celle de l'organisation générale de son archive. Le fonds « Venice – Californie » ne comprendra que six exemplaires, que leur réélaboration tient liés. Ces vues paraissent instables, tant l'état précaire de conservation des négatifs est exagérément accusé par le photographe, créant des images de la consomption. À propos des peintures de feu d'Yves Klein, Jean-Christophe Bailly note que

> [...] ce sont des surfaces brûlées, de la surface qui a brûlé, et par conséquent les espaces d'une trace où ce qui a *été* (le feu) est retenu dans un souvenir qui n'est pas une image mais le résultat d'une métamorphose : quelque chose est apparu, qui est comme un fantôme ou qui est au feu ce que sont les cendres[490].

Dans « Venice Oil Field », le feu est l'agent principal de la métamorphose – comme si la part de destruction qu'implique l'archive se trouvait brusquement illustrée dans l'un des exemplaires de ce qu'elle pourrait contenir. La mémoire est celle du feu, qui lie, rassemble[491]. Pétrole, ville, négatif, êtres : tout se retrouve et se résorbe dans une organicité dévorée par le temps. Cette lente destruction de l'image par l'image est peut-être trop explicite ; peut-être y a-t-il encore un peu trop d'effets, ou d'affect (les négatifs sont reproduits tels quels, tandis que le brasier en couleur envahit spectaculairement l'image) ; ou peut-être est-ce, au contraire, pour manifester la très ambiguë fausseté du document produit[492], pris entre une destruction provoquée et une détérioration recueillie. Tension entre la tentation de tout garder et le désir de naufrage, attraction de la perte. Le panorama, pourtant, se détache de ce lot d'images, en ne comportant presque aucun signe d'altération – rien que des perturbations : des stries perpendiculaires à la ligne d'horizon indiquent les soudures, comme les traits d'une construction en cours qui aurait été laissée en plan : multiplication étrangement angoissante (qui restreint en allongeant, en développant) du même, formant une orthogonalité désorientée. Issu d'une unique photographie copiée et recopiée, qui se chevauche elle-même partiellement, erratiquement, le panorama travaillé forme un horizon barré, hérissé et métallique, une ligne hoquetante, une partition de l'espace qui pourrait s'étendre à l'infini (comme si l'archive procédait par scissiparité, par déplacement d'une même forme, thème et variation : c'est une inquiétante ligne musicale qui est indiquée) et qui, pourtant, décide de finir.

---

[490] Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini, op. cit.,* p. 400.

[491] « The Story of a Pyromaniac Photographer », telle est la première partie du projet « Wonder Beyrout » (1997-2006) de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui usent du feu, détruisant des clichés de la ville (une série de cartes postales brûlées), comme d'une allégorie réelle pour montrer et « interroger » la destruction dont la ville en guerre est l'objet.

[492] Et l'ambiguïté même de toute archive, qui est aussi, en définitive, fabrique de vérité par force d'inertie, productrice d'authentiques « copies originales » : voir à ce sujet Peter B. Hirtle, « Archival Authenticity in a Digital Age », art. cité, p. 82, et Bénédicte Grailles, « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », art. cité, p. 42.

Tout autre est, dans le mode de conception, de constitution, et de présentation, l'image-mosaïque « Rosencrantz and Guildenstern are dead », issue pourtant elle aussi d'un matériel importé. Une autre pratique du recueil, de la reprise et de la refonte archivistique s'y donne à voir. Travail de sélection et de construction, qui passe par une phase de recherche iconographique, puis de mise en place des éléments iconiques, tirés sur papier : l'établissement de leurs coordonnées sur la table de montage procède par des vagues d'essais de composition (certaines images sont collées sur d'autres, certaines sont éliminées, d'autres changent de place : abstraction est faite du contenu des photographies, temporairement, au profit de la répartition des masses – et du calcul de l'impact que chacune d'entre elles peut conserver, mise en regard des autres), avant leur fixation définitive sur un logiciel de montage, qui achèvera de donner aux images un support les rendant solidaires. La question se pose à nouveau : en quoi consiste le comble de l'archive ?

- « Rosencrantz and Guildenstern are dead » en cours de travail, mai 2017 (collages papier, 60 × 60 cm).
- Version achevée, fin juin 2017 (capture d'écran).

Graziano Arici réalise ce bref répertoire de formes à partir d'images recherchées sur Internet. Les photographies, de diverses provenances, paraissent avoir été essentiellement sélectionnées pour leur caractère spectaculaire, propre à impressionner celui qui devra les affronter du regard : des scènes d'exactions, d'exécutions sommaires, de représailles (soldats allemands pendus par l'armée russe, militaire chinois brandissant son butin de guerre : une tête décapitée), des vues d'entassements de cadavres après le bombardement de la ville de Dresde, des cadavres dans des camps de concentration : la mosaïque d'images, construction incertaine, amalgamant des visions diverses, hésite entre une iconostase de l'horreur et un bref récapitulatif synoptique des guerres du XXe siècle. Les décombres, en motifs accumulés, en photographies juxtaposées,

répondent à l'encombrement[493] des images immédiatement disponibles sur l'archive erratique d'Internet. La recherche de l'empathie du spectateur paraît primer sur toute autre intention ; le « choc[494] » des images se voit prolonger par leur amalgame – elles ne sont soudées entre elles que par une large et ample thématique (peut-être trop large, trop vague : la guerre et ses effets – un des titres premiers envisagés par le photographe était « Les Désastres de la guerre »), où se confondent dans un même petit ensemble les temps, les lieux, les personnages et les actions. Une plongée indistincte dans une horreur sans nom(s), mutique, descellée.

Contrairement à l'*ABC de la guerre* de Bertolt Brecht (publié en 1955), ou à la *Kriegskartothek* d'Aby Warburg[495] (1914-1918), il n'y a ici aucun essai de mise en ordre, aucun commentaire, aucune légende – seul un parcours en grille, où, seul encore, figure un titre, qui chapeaute la série collectée : « Rosencrantz and Guildenstern are dead », phrase extraite (même le titre consiste en la reprise d'un morceau préexistant) d'*Hamlet*. On saisit alors que le tableau formé par ces extractions est au service d'une parabole : l'humanité dans son ensemble, représentée par les spectateurs, est la messagère naïve, et aveuglée, de son propre arrêt de mort. L'assemblage des photographies ne laisse aucune trêve ; l'« encyclopédie[496] » désordonnée, présentant les images à touche-touche, donne forme à l'impossible : une équivalence entre ce qui ne peut pas être comparé, mis sur un même plan, figurer au sein d'un même tableau. La massivité (lors de son exposition en 2017 à Arles, le format de cette image-mosaïque est un carré de deux mètres cinquante de côté), la présence accablante des images, glanées et englobées – des vues insoutenables transformées en vignettes – font de ce cadrage *all-over,* sans répit ni repos, une présentation en coup de poing.

---

[493] Voir Nicolas Bourriaud, « L'ange et le signal. Fragments historiques et pièces à conviction dans l'art du XXIe siècle », *in* Nicolas Bourriaud dir., *L'Ange de l'histoire, op. cit.,* p. 16.

[494] Voir Roland Barthes, « Photos-chocs», *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 107 : « La photographie littérale introduit au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même. »

[495] Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet, op. cit.,* p. 216-247, et, du même, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire. 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2011. Voir également son projet intitulé « Mnémosyne 42 » développé avec Arno Gisinger à partir de 2012 au Studio national des arts contemporains du Fresnoy, consistant en de gigantesques « tables » d'images projetées. Voir un aperçu de l'installation et un entretien (en anglais) en ligne : <http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42#> (consulté le 23 mars 2017).

[496] On peut songer à bien d'autres mises en forme des « archives » de la guerre, ayant une vocation encyclopédique, au premier titre desquelles figure le projet de Jean-Yves Jouannais, qui consiste en un cycle de conférences-performances lancé à Paris au Centre Georges-Pompidou en 2008. On pourrait encore penser à l'AMC (Archive of Modern Conflicts), association (et maison d'édition) fondée en 1991 et située à Londres, qui s'est donné pour vocation de collecter les images « vernaculaires » et les objets ayant trait aux conflits des XIXe et XXe siècles. Mathieu Boucherit, enfin, avec « Les Blessures. 2008-2018 », présente lui aussi des images – connues – de conflits, qu'il a retrouvées sur Internet et photographiées sur son écran d'ordinateur. Les vues, disposées en grille, en planches d'images, aux tonalités affadies, semblent évanescentes, sur le point de disparaître.

Accrochée en regard de la série « Venice Oil Field », « Rosencrantz and Guildenstern are dead » se veut l'illustration des conséquences engendrées par celle-ci : la seconde série n'est que le développement de la première – l'exploitation d'un terrain, l'appropriation d'une terre engendrant, inéluctablement, des ravages, une dévastation. Voici l'assemblée imagière de ces effets : des cadavres. Des pendus. Des prisonniers, des déportés. Des entassements de corps. Des tranchées. Des chars. Des bombes explosant. Des bombes intactes. Des paysages détruits. Des impacts. Des charniers. Un *editing* à vif et en vrac, réalisé sur Internet : comment trouver la « bonne » image parmi toutes celles, disponibles, innombrables, qui documentent les guerres ? Peu importe le support original. Il y a des retirages de tirages, des images sans origine – des photographies sans photographes –, ni légendes, à part celles gravées directement sur l'émulsion de la plaque de verre (« Le Balcon », « Un cadavre boche »...), quelques photographies réalisées par Graziano Arici sur des scènes de guerre (Sarajevo). Un lieu. Une remarque, un commentaire, rares, laconiques, rageurs. Des sortes d'images-« pupilles », sans nation ni époque. Leur élaboration est différente de celle dont les images de « Venice Oil Field » ont fait l'objet. Elles ne forment pas une petite archive reconstituée, mais sont, cependant, réintégrées dans une vision d'ensemble, manifestée par le recadrage, le contraste (les blancs sont cependant rompus : toutes les photographies sont fondues dans une même grisaille), le vignettage : comme si la « fosse commune des images[497] » revenait à un fonds commun, puis réintégrait, en remontant le temps, dans une dialectique ascendante, une même fondation – enfin par le geste et, surtout, le regard et la manière d'opérer du photographe, qui fait, littéralement, revenir à lui les images : ces spectres paraissent n'être qu'une de ses nouvelles séries. En les rassemblant, il les fait semblables, et, surtout, paraît se les approprier doublement, en les faisant correspondre à son propre style : cette image-série, constituée de pièces rapportées, est aussi faite de morceaux (considérés) bruts (puis) retravaillés.

L'acte de la reprise d'images de guerre propose d'envisager de manière critique le geste de sélection qui est au principe de tout archivage, mais aussi de toute prise d'image : que regarder, quoi garder ? Ando Gilardi, dans le cadre d'une étude scientifique menée sur les tabous de la représentation militaire, s'interroge sur sa propre sélection de documents contenus dans les archives qu'il est en train d'analyser : n'est-il pas, lui aussi, en train d'exercer à son insu une autre forme de sélection tout aussi péremptoire ? Il remarque que, de manière quasi inévitable, ce qui sera choisi trahit l'ensemble, ne le représente qu'au risque d'en donner une idée tout autre. La sélection peut fausser, orienter, biaiser le résultat. Que choisit-on ? C'est-à-

[497] Voir Michel Poivert, « Catherine Poncin, le passé amplifié », préface du catalogue d'exposition *14-18. Échos, versos et graphies de batailles*, Paris, Filigranes Éditions, 2014, p. 19.

dire, en définitive, que choisit-on de choisir ? L'historien de la photographie raconte que, lors de sa visite à des archives, il a, pour la sienne propre,

> [...] rephotographié alors un dixième de l'ensemble, en en choisissant *le meilleur*, et affrontant ainsi la première des contradictions, celle qui caractérise tous les choix de ce type : à savoir que ce sont des choix qui sont eux-mêmes des censures, inévitablement, et une falsification des données visuelles, parce que, inévitablement, ce seront les photos les moins représentatives et les plus extraordinaires qui seront choisies. Des qualités qui entrent en contradiction avec les concepts de mesure objective. Que se passe-t-il, en pratique, lorsqu'on extrait six cents photos de six mille ? L'atrocité limite se sépare de celle qui est considérée être dans la règle, et, ce faisant, l'on nie, ou l'on cache, la norme de l'atrocité[498].

Le choix est une première lecture, minimale mais décisive, qui peut porter atteinte au sujet étudié, en présentant le risque, à superposer un regard à d'autres, de ne plus rendre compte d'une fabrique du visible à un moment donné (l'époque étudiée) mais de l'interpréter, en déviant le cours du temps, ou en le remontant, le comprenant à l'aune d'une manière contemporaine de réfléchir la pratique archivistique et photographique. Le chercheur mène sa réflexion plus loin, en notant que, dans le contexte particulier qui est celui de sa recherche historique, toute reprise – et, surtout, toute prise – d'image de guerre est fondamentalement ambivalente : pas plus qu'il n'existe de prise de vue objective, il n'existe d'archive complète, restituant les faits dans leur vérité, non plus que d'extraction pure, ou anodine :

> La récupération des fossiles visuels de la guerre peut mettre en grand péril les bonnes intentions mêmes qui y ont présidé, quand cette récupération n'est pas un prétexte pour mettre en question l'immutabilité de leur parcours psychologique secret, qui peut s'avérer bien différent de celui que l'on pense être[499].

La reprise d'images d'archives peut avoir pour fonction, précisément, de souligner leur ambivalence, de dénoncer leur utilisation, comme le relève Okwui Enwezor[500] à propos de la série « Die Toten 1967-1993 » d'Hans-Peter Feldmann, réalisée à partir de photographies diffusées dans la presse pour accompagner les articles sur les attentats commis par le groupe terroriste Baader-Meinhof. La décontextualisation permet de fournir aux images un nouveau cadre d'interprétation, celui d'une actualité désormais envisagée à froid, et saisie sur le point d'entrer dans l'archive de l'histoire : leur conversion (qui peut se résumer à leur bascule dans

---

[498] Ando Gilardi, « I tabù impossibili della censura fotografica militare » *in* Angelo Schwarz, « La guerra rappresentata », *Rivista di storia e critica della fotografia*, Ivrea, Priuli & Verlucca Editori, 1981, p. 40 : « Noi, per un nostro archivio personale, rifotografammo allora un decimo dell'intero repertorio, scegliendo il meglio e affrontando così la prima contraddizione che distingue tutte le scene di questo tipo : scelte che sono esse stesse una censura, inevitabilmente ; ed una falsificazione dei dati visivi, perché, inevitabilmente, saranno preferiti i meno rappresentativi e i più straordinari, eccezionali. Qualità che contraddicono ogni concetto di misurazione oggettiva. Cosa accade, nella pratica, estraendo seicento fotografie di guerra da seimila ? L'atrocità limite si separa da quella nella regola e con questo si nega, o si nasconde, la norma dell'atrocità. »

[499] *Ibid.,* p. 44 : « Pericolosamente contrario alle buone intensioni può essere il recupero dei fossili visivi delle guerre che furono, quando non sia un pretesto per mettere in discussione l'immutabilità del loro percorso psicologico segreto, che può essere assai diverso da quello che si pensa. »

[500] Voir Okwui Enwezor, « Photography and the Archive, 1980-2013 », art. cité, p. 96.

un autre contexte) peut permettre, paradoxalement, de les rendre à leur force brute, originelle, que leurs précédentes médiations occultaient, c'est-à-dire d'en restituer un sens complexe. C'est la qualité brute du document, repris tel quel et pour lui-même, qui est aussi recherchée par les cinéastes italiens Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, lesquels revendiquent leurs appropriations comme les outils d'une ouverture sur le présent : « Nous n'utilisons pas l'archive en tant qu'archive. Nous utilisons des ready-made, comme faisait Duchamp, pour parler d'aujourd'hui, de l'horreur qui nous entoure[501]. » Les documents, extraits du passé, sont propulsés sur la scène contemporaine ; l'acte de leur reprise équivaut à celui d'une nouvelle découverte.

Reprendre des images « de guerre » sur Internet est un geste désormais commun à nombre d'artistes : on peut penser, par exemple, à Adam Broomberg et Olivier Chanarin, dont le travail, « Divine violence », a été exposé début 2018 au Centre Georges-Pompidou, ou encore à Thomas Hirshhorn, qui a accompagné ses travaux récents (« Touching Reality », en 2012) d'un manifeste ayant pour titre : « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et regarder des images de corps humains détruits[502] ? » Internet devient, pour les photographes-repreneurs, une source qui, en étant abondamment fréquentée, participe à la déconstruction de l'archive traditionnelle : comme le note Tiziana Serena, reprenant à son compte le concept d'« archive-ombre » à Allan Sekula, la photographie a de nos jours cette capacité à « construire une archive généralisée, longitudinale, agressive, à l'intérieur du réseau d'Internet, [...] capable de dessiner un nouvel horizon à l'archive photographique, amplifiée jusqu'à la distorsion[503] ».

[501] Voir Daniele Dottorini, « Archivi che salvano. Conversazione con Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi », *Fata Morgana,* n° 2, mai-août 2007, p. 25.

[502] Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », *Le Journal de la Triennale,* Paris, CNDP/Palais de Tokyo, 2012, p. 62-67. Il développe son argumentaire en sept points : il est « important de regarder ces images », selon lui, en raison de leur provenance (elles ont été faites par des non-professionnels, elles circulent sur Internet, défiant la notion traditionnelle de « source ») ; elles sont « redondantes » (leur nombre exprime l'impensable, la destruction massive, contemporaine, de l'humain : elles forcent à une prise en compte du monde réel) ; elles sont « invisibles » (les médias font généralement le choix de ne pas les montrer) ; elles permettent de lutter contre la « tendance à l'iconisme » (elles ne sont pas le fruit d'un tri qui décide de ce qui sera montré, de ce qui est jugé acceptable : elles ne sont ni belles, ni consensuelles) ; elles résistent aux faits tels qu'ils sont racontés (en donnant à voir, au lieu de fournir des illustrations au service de récits) ; elles luttent contre le « syndrome de la victime » (elles dépassent toute explication, toute tentative manichéenne de résumer le monde) ; elles apportent le « non-sens de la Qualité » (car elles ne sont pas calibrées : leur imperfection serait la preuve d'un témoignage autochtone).

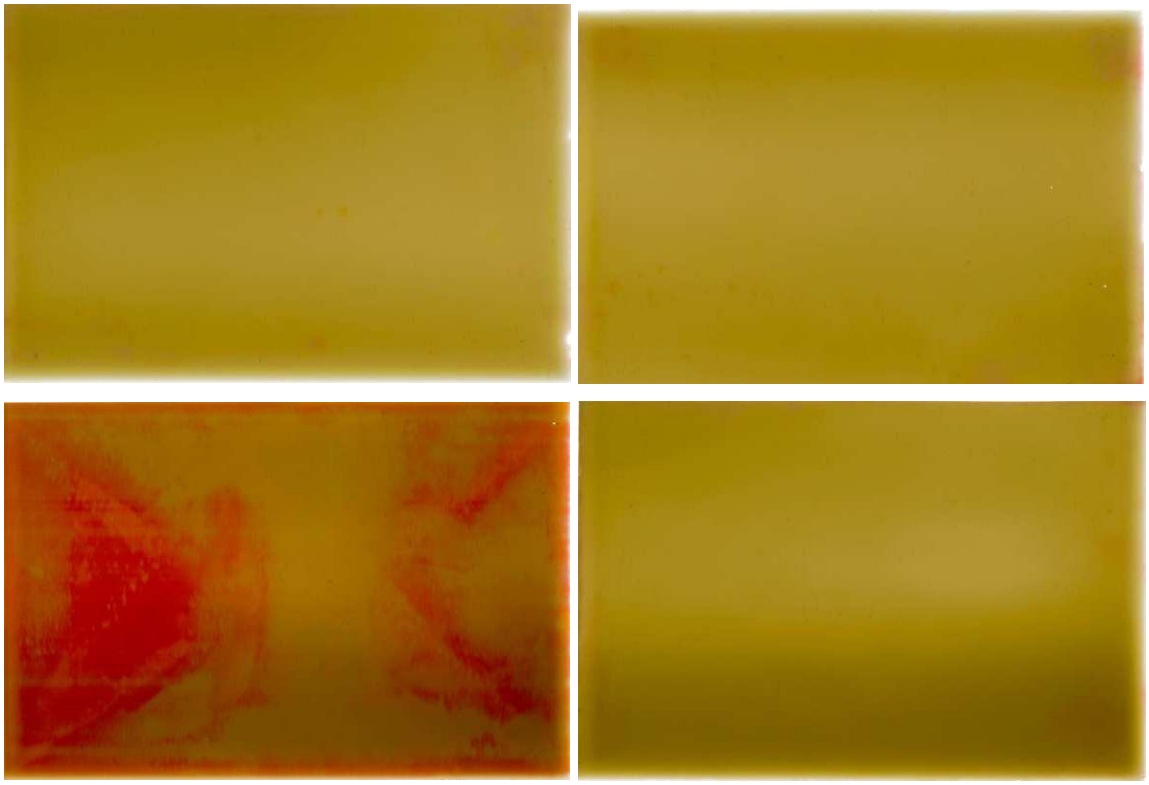
[503] Tiziana Serena, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », art. cité, p. 114 : « [...] la capacità della fotografia di costruire un archivio generalizzato, longitudinale e protervo nella rete Internet [...] in grado di delineare un nuovo orizzonte, che risulterebbe ampliato fino alla distorsione, del tema dell'archivio, soprattutto fotografico ».

b. Des fragments assemblés

Il se pourrait qu'une partie du travail personnel « réapproprié » de Graziano Arici ne vise cependant pas tant à combler l'archive – à représenter son comble, à l'augmenter – qu'à la déserter, qu'à s'en échapper. Ainsi, la citation, la récupération ne seraient que les moyens opportunément trouvés de préserver une forme d'instabilité, d'incertitude, d'heureuse incomplétude. Le travail des panoramas (« The Winter of our discontent », en 2016, « The Line », en 2014), ou la reprise de plaques sensibles (« Monochrome », en 2014), semble relier, dans une vaste ligne chronologique formée par l'allongement des images ou leur mise en série, l'idée de la trouvaille à celle de la perte. Une poétique du fragment permet au photographe de se livrer à une archéologie singulière, dépourvue de toute ambition de reconstitution d'une totalité disparue, mais non – et peut-être en raison de cela même – d'une certaine mélancolie.

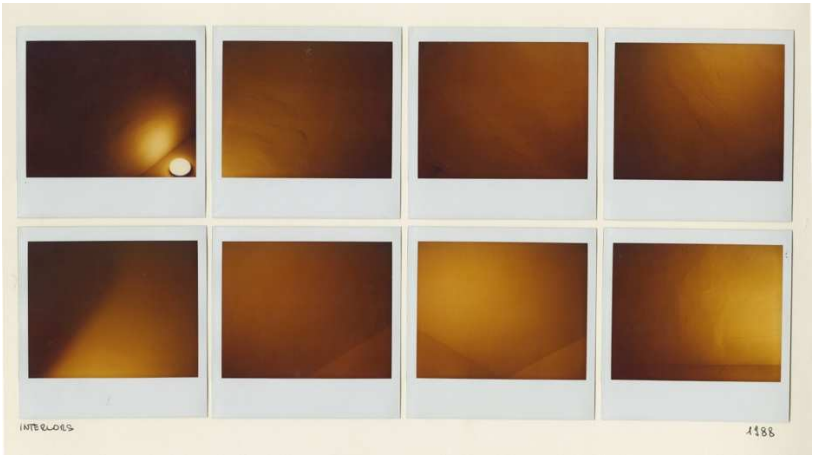
- « The Winter of our discontent », 2016.

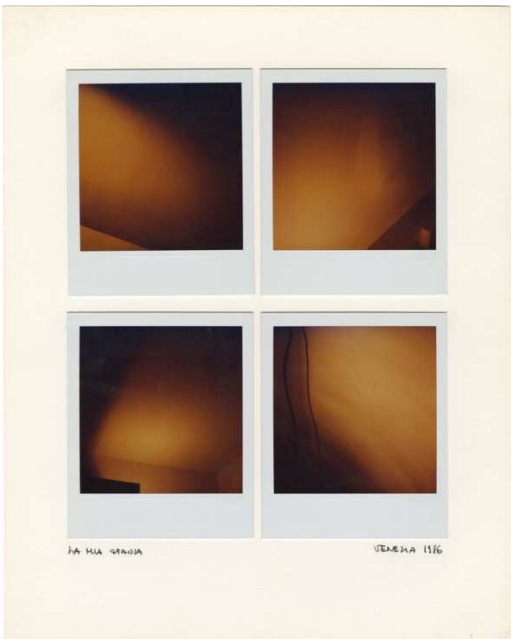
- Extraits de la série « The Line », 2014.



- Extraits de la série « Monochrome », 2014.

Les trois séries d'images peuvent être vues comme les étapes d'une enquête prolongée sur l'apparition d'une forme, sur la possibilité de sa fixation. Graziano Arici achète ces ensembles d'images – des photographies sur plaques de verre – et improvise une réélaboration de chacun d'entre eux lors de leur numérisation – et de ses effets imprévus –, comme si leur mise en œuvre n'était plus que le commentaire, infini, de leur propre remédiation : que subsiste-t-il de ces images, que persistent-elles à figurer ? semble se demander le photographe, en les reprenant à son compte et en achevant leur développement.





- Extraits de la série « Interiors » : « Interiors 1988 », Polaroids montés sur carton, 22 × 56 cm (GA11053385) ; « La mia stanza Venezia 1986 », Polaroids montés sur carton 24 × 30 cm (GA11053694).

Autoportrait différé, là encore, qu'il réalise à travers des photographies acquises, et qui paraissent poursuivre – jusqu'à une tonalité aigre, parodique – un travail réalisé « sur la nuance » trente années auparavant. Des Polaroids assemblés aux plaques de verre récupérées, la délicatesse des tons vire en couleurs salies, la possibilité d'une représentation échoue en vagues aplats colorés : une série vient corriger l'autre, des fragments rassemblés rappellent le souvenir d'un autre montage, tendu vers une semblable abstraction de tout contexte et de tout sujet, hors la couleur devinée. Le retravail des négatifs sur verre tire les motifs vers la matérialité du support qui a permis leur formation – en accusant la dégradation des plaques, Graziano Arici mêle apparition d'un sujet et disparition, figuration et abstraction[504], sans que l'un prenne le pas

[504] Dans l'esprit des « Monochromes pour rire » de *L'Album primo-avrilesque* (1897) d'Alphonse Allais, bien des photographes ont tenté de faire surgir des paysages lointains à partir de bouts de négatifs découpés, mal développés, de tirages vieillis ou mal fixés : parmi les travaux contemporains, on peut citer ceux de Silvio Wolf

sur l'autre ; l'eau, qui est, pour deux des travaux, le sujet même que documentent les vues, paraît ressurgir à même le traitement réservé au support matériel des photographies, dans l'attention portée à leur dégradation de choses organiques.

> Toute image, de peinture ou même photographique, est porteuse de cette matière première avec laquelle elle a été formée (et, pour une bonne part, informée), qui la déformera peut-être un jour lorsque ses composants se déliteront sous l'effet du temps, et, par la technique dont elle est le résultat, ne cesserait, malgré le voile de l'illusion mimétique, d'exposer son origine liquide[505].

... relève Guillaume Cassegrain, dans son histoire de la coulure, à propos du devenir liquide des photographies de Jeff Wall, et, l'étendant à toute création : « la force (archaïque) de l'image se libère de la forme[506] », note-t-il en citant l'artiste, lequel affirme encore que :

> [...] l'image, même la plus récente, celle née d'une technique moderne, maintient le temps « archaïque » de la pratique de l'art qui, par des procédures ancestrales (« washing, bleaching, dissolving ») relie toutes les images entre elles, de la préhistoire jusqu'à nos jours.

Depuis les images-sources (un fleuve en crue, des rivages, des étendues colorées) de Graziano Arici, une origine, nouvelle, est rêvée. Ces fragments sont ramassés, observés, remaniés ; les images d'un cours d'eau sorti de son lit deviennent expansion pure, multiplication, suggestion d'un vaste horizon (« The Winter of our discontent ») ; les vues maritimes deviennent d'étranges cyanotypes, poursuite d'une ligne droite qui se dérobe, et hommage pictural (Graziano Arici note avoir cherché à « travailler comme les Flamands, comme Patinir »), jeu entre le positif et le négatif, entre la forme et la ligne qui la délimite, entre le cadre et son contenu, débordant (« The Line ») ; l'absence de motif, même, devient contemplation de sa possibilité, de son probable surgissement : image latente dissimulée derrière une plage colorée (« Monochrome »).

Selon Pascal Quignard, se livrant à un précis de décomposition de sa propre écriture,

> Il y a une sorte de paradoxe insoutenable et même sans aucun doute d'imposture à fabriquer directement des débris, à façonner la fracture pour elle-même, à polir les arêtes, à en aiguiser le tranchant fallacieux, à feindre la violence, ou la sauvagerie, ou le génie, ou la folie, ou le hasard : bref à ne pas se fier au bris lui-même, à faire l'économie du mouvement destructeur dont la fracture ne devrait être qu'une trace résiduelle[507].

Or c'est précisément par les fragments retrouvés que Graziano Arici, dans un geste de reprise, peut élaborer des séries qu'il ne vise pas à compléter, mais dont il poursuit l'inachèvement ; au lieu de former de nouvelles petites archives, des formes closes, il réussit, en une collecte

---

(« Horizons », 2006) ou Jean-Christophe Béchet (« Accidents » et « Vues n°0 », 2006), ou encore Alison Rossiter (« Expired Papers – Lament », 2012), notamment. Voir également, de Luce Lebart explorant les qualités plastiques de la pourriture s'attaquant aux archives : *Mold is beautiful,* Paris, Poursuite Éditions, 2015.

[505] Guillaume Cassegrain, *La Coulure, histoire(s) de la peinture en mouvement, XIe-XXIe siècle*, Paris, Hazan, 2015, p. 34.

[506] *Ibid.,* p. 35.

[507] Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 50.

raisonnée d'images, à suivre une ligne de fracture, à l'exploiter. Il fait du manque une matrice, un thème sur lesquels développer un nouvel ensemble qui intègre ces fragments, ces images réchappées. Pascal Quignard poursuit en relevant que, cependant,

> Les bienfaits du fragment sont au nombre de deux. L'un de ces bénéfices n'est que personnel ; l'autre est purement littéraire : le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque[508].

Pièces rapportées à l'archive, fragments anciens, les photographies retravaillées par Graziano Arici dans le cadre de son travail personnel forment une réponse en contrepoint à la question, implicite, que son œuvre d'archiviste « professionnel » ne paraît cesser de poser : au dessein et à la figure de l'auteur, elles présentent de nouveaux masques derrière lesquels se réfugier ; à la rétention et à la captation, elles opposent le libre cours de la fluidité ; au comble de l'archive, au défi d'une complétude impossible à rejoindre, elles proposent de légères et d'ironiques allégories de la perte et de la dissolution.

c. Une série sans légende : des portraits exhumés

La série « Angels », réalisée en 2009, est issue de la récupération d'un lot de négatifs sur verre provenant d'un hôpital psychiatrique ; Graziano Arici récupère ces photographies pour réaliser une œuvre au noir, détaillant à son tour les figures oubliées, reparcourant les lignes des visages sans noms. Ce travail semble poursuivre une réflexion entamée auparavant sur la question de l'anonymat, et sur le possible recouvrement de la mémoire – en somme, sur l'effacement qui est paradoxalement permis, voire provoqué, par la photographie même. L'anonymat devient, d'interrogation sur l'origine effacée, le point de départ et le principe d'une esthétique ; les photographies trouvées deviennent les nouveaux sujets de l'image.

[508] *Ibid.,* p. 54.

- Extraits de la série « Angels », 2009.

Les portraits d'identité clinique ne sont accompagnés d'aucune légende – le « portrait anonyme », l'est-il d'abord parce qu'il n'est pas signé, ou parce qu'on ignore quel est l'individu représenté, se demande François Soulages[509]. Après leur utilisation première (recensement des patients ? illustration de fiches de renseignements ?), ces documents désaffectés sont retravaillés par le photographe de telle sorte que des motifs – des détails : ce qui, précisément, fait écart, et reste marginal par rapport à l'habituelle présentation du visage – apparaissent, soient dégagés du reste ; des vêtements, il ne reste que des contours ou les dessins des tissus, formes, stries, logos, arabesques. Non pas pures silhouettes, mais profils énigmatiques, les habitants d'un fonds inconnu apparaissent escortés de ces éléments mis en relief. Le « retrait » du portrait (le *ritratto,* en italien : une absence qui s'avance, une figuration qui ne va pas chercher l'être en ses retranchements, mais qui contribue à sa différence représentée) est accentué par le photographe second, repreneur de vues, qui transforme en images qu'on dirait gravées les prises de vue originelles (et, presque, en représentations que l'on trouve sur des pierres tombales : ces photographies, d'identités, sont devenues tombeaux) : littéralement, on assiste « au passage d'un art de la trace énigmatique à celui du tracé[510] ». Le dessein progresse dans le re-trait, dans l'ouverture d'un dessin esquissé. L'image d'identité, désaffectée, vidée, devient le lieu d'un nouvel envisagement.

Le photographe et historien Ando Gilardi, en récupérant des portraits sur plaque de verre, en les retravaillant (il constate que le verso des plaques, témoignant de l'important travail de retouche, est plus intéressant que le recto, et réalise de nouvelles vues à partir de ces images négatives colorées du crayon du retoucheur), note que « l'image d'une image, c'est toujours une image », et s'interroge sur l'étrange travail de reprise qu'il mène à partir d'un fonds ancien :

> Au nom d'on ne sait pas encore quoi (mathématique ou magie), la figure objective exige un nouveau type d'archiviste : un insensé, peut-être à la recherche d'un sens. Mais c'est un travail absurde, et, certainement, sans fin[511].

Le travail de récupération et de transformation s'assimile à une étrange mise en archive, qui affranchit les images de tout contexte historique pour les refaire coïncider avec le moment de leur prise – vues par procuration, elles sont aussi devenues doublement des archives de la

---

[509] Voir François Soulages, « Le pur inconnu. Du magnifique au magnifiant, du particulier à l'universel », *in* François Soulages et Pascal Bonnafoux dir., *Portrait anonyme. Peinture, photographie, cinéma, littérature,* Paris, L'Harmattan, « Eidos », 2013, p. 11.

[510] *Ibid.,* p. 19.

[511] Ando Gilardi, *Popular Photography italiana* [avril 1968], cité dans Ando Gilardi, *« L'immagine di un'immagine è sempre un'immagine »,* catalogue de présentation de *Savignano Immagini 2012*, p. 21 : « In nome di non si sa ancora cosa (matematica o magia) la figra oggettiva esige un nuovo tipo di archivista : un insensato, forse alla ricerca di un senso. Ma è un lavoro assurdo : sicuramente senza fine. » En ligne sur le site de l'auteur : <http://www.fototeca-gilardi.com/wp-content/uploads/IMMAGINE_presentazione.pdf > (consulté le 13 mars 2016).

création. « Angels » est l'occasion, pour Graziano Arici se confrontant à des photographies dépourvues d'indications, de faire l'expérience de « la sécheresse du document orphelin[512] » et du caractère brut, vacant, insensé, de l'archive dispersée, devenue place hantée. Il semble remettre en jeu la part d'arbitraire, de chance, qui a présidé à la survie partielle de ces images, en en faisant à son tour les supports de personnages issus d'une « légende noire ». Michel Foucault rapporte, dans « La vie des hommes infâmes », que celle-ci

> [...] ne s'est pas transmise comme celle qui est dorée par quelque nécessité profonde, en suivant des trajets continus. Elle est, par nature, sans tradition : ruptures, effacement, oublis, croisement, réapparitions, c'est par là seulement qu'elle peut nous arriver. [...] Le hasard la porte dès le début. [...] Et puis il a fallu que parmi tant de documents perdus et dispersés, ce soit celui-ci et non pas tel autre qui soit parvenu jusqu'à nous et qui ait été retrouvé et lu. De sorte qu'entre ces gens sans importance et nous qui n'en avons pas plus qu'eux, nul rapport de nécessité[513].

En donnant nouvelle configuration à des portraits trouvés, le photographe fait le portrait de l'anonyme, en prenant pour points de départ les chutes d'archives, valant pour « ces milliards d'existences qui sont destinées à passer sans trace[514] » ; précisément parce que ce sont des documents administratifs, il les remanie jusqu'à faire l'épreuve d'une bascule où l'anonymat devient point d'une fusion entre l'universel et le particulier, le recueil d'une pièce historique et l'invention d'une fiction. Comme le relève à nouveau Michel Foucault, ce qui fait l'intérêt et le prix de la « légende des hommes obscurs », c'est le caractère ténu des traces qui sont laissées d'eux, le prodige de leur parcours dans le temps et la contingence de leur survie :

> C'est la rareté ici et non la prolixité qui fait que réel et fiction s'équivalent. N'ayant rien été dans l'histoire, n'ayant joué dans les événements ou parmi les gens importants aucun rôle appréciable, n'ayant laissé autour d'eux aucune trace qui puisse être référée, ils n'ont et n'auront plus jamais d'existence qu'à l'abri précaire de ces mots[515].

Explorer ce qui est resté, ce qui a été laissé hors de toute archive autorise le photographe à explorer les failles d'un système, à dénaturer des images, à faire de la figure le lieu d'une réflexion sur l'absence de nom et la persistance d'un regard porté.

---

[512] Voir Philippe Artières, *Dépouillement, subst. masc.*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, « Le lieu de l'archive », 2013, p. 7.
[513] Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin,* n° 29, 15 janvier 1977, p. 19.
[514] *Ibid.,* p. 15.
[515] *Ibid.,* p. 16.

3. DÉVELOPPEMENTS

Le travail personnel de Graziano Arici évolue par jeux de reprises internes, d'auto-citations, de prolongations, de résurgences, de continuités et de ruptures. Si les thématiques et les genres abordés permettent de souder l'ensemble des séries autour de quelques groupes (portrait, ville, nus, images de seconde main), le style adopté, en apparence, vise à brouiller les pistes pouvant mener à un auteur unique. Tout se passe comme si, par un fil souterrainement suivi, le photographe cherchait, au bout d'une variété expérimentée, à recomposer, par fragments, une identité stylistique mêlée, celle d'un personnage résolument multiple. Italo Calvino remarque, dans ses *Leçons américaines,* que

> Certains pourront objecter que plus l'œuvre tend à la multiplication des possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qui est le « soi » de celui qui écrit, la sincérité intérieure ; la découverte de sa propre vérité. Je réponds, au contraire : qui sommes-nous, qui est chacun d'entre nous, sinon une combinatoire d'éléments, d'informations, de lectures, d'imaginations. Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillon de styles, où tout peut être continuellement mélangé, et réarrangé dans tous les modes possibles[516].

De même que l'archive peut être comprise comme la promesse d'une exploration inépuisable, les travaux personnels du photographe paraissent mettre en œuvre cette exploration, s'envisager, eux-mêmes, comme des versions différentes d'un original qui échapperait éternellement, et qui ne saurait être approché que par des variations, des déclinaisons successives. L'archive pourrait alors être comprise comme une forme dont la complétude serait, par définition, impossible à atteindre – toujours prise dans un état d'inachèvement, toujours sous le signe du manque ou de l'improbable gain à venir – tandis que les travaux personnels permettraient la réalisation, jubilatoire, toujours relancée, d'une pièce complète (d'une anthologie petit à petit délivrée), et la découverte d'un photographe qui s'invente à mesure.

« Si le sujet est quiproquo, son récit ne peut être qu'une *narrativation du quiproquo* : une comédie de l'identité[517] », note Michel de Certeau ; si le sujet n'a pas d'identité, il s'en crée une, dix, cent. L'Archivio Graziano Arici se reflète dans la parcelle des travaux personnels, dans leur unité fragmentée.

---

[516] Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milan, Garzanti Editore, 1988, p. 120 : « Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla molteplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il self di chi scrive, la sincerità interiore ; la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'elementi, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni. Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionari di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. »

[517] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire, op. cit.,* p. 395.

La question de l'*opus magnum* que l'ensemble formerait est incessamment différée par les apparitions successives des séries, petites constructions qui travaillent autant à augmenter l'archive qu'à subvertir son fonctionnement et abolir sa loi supposée.

D'une part, la pratique parallèle et continue d'une photographie déliée de tout impératif donne à Graziano Arici, « en regard » de son travail professionnel, la liberté d'explorer des voies nouvelles ; à côté de la totalité unifiante d'images d'archives aux provenances diverses, constituant un improbable mais cohérent auteur unique, les séries proposent un constant renouveau, une multiplicité qui joue, comme en miroir, d'une confusion des genres, des styles et des époques. Mais, d'autre part, chacune de ses séries, et, bien souvent, chacun des élements qui la composent, en fractales, forment une petite unité : les photographies, montées sur carton ou assemblées numériquement, semblent de petits monuments précaires, des vanités.

D'autre part, la reprise d'un travail, sa réévaluation à des dizaines d'années de distance permet au photographe de tisser une continuité entre ses diverses réalisations : la représentation d'intérieurs, les nus, le modèle confronté à sa solitude, le goût de l'interaction sont autant de thématiques, liées ou déliées, que Graziano Arici ne cesse d'explorer, vérifiant par elles l'évolution de sa réflexion et de sa pratique.

Ironiquement, il arrive que des images soient passées une fois de plus au filtre de l'archive : le photographe, en les numérisant, décide de les augmenter du passage du temps, en enregistrant les altérations (virage des couleurs, rayures, poussières) qu'elles ont pu subir durant la durée de leur stockage. Le développement d'un travail, laissé de côté puis repris, paraît méditer la défection de l'archive, en la dépassant, la surpassant, la surjouant. L'œuvre touche à sa fin, c'est-à-dire son but, sa révélation (dans le paradoxal constat d'une reprise qui n'est jamais faite à l'identique, d'un original qui ne cesse de faire défaut) en restant dans le maintien d'une instabilité, en étant « à la fois l'ordre et sa ruine. Qui se pleurent[518] ».

[518] Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines,* Paris, RMN/Galilée, 1990, p. 123.

a. Monuments précaires : poursuites

La question du détail et de son montage traverse nombre de séries de Graziano Arici. Résultat d'une coupe, indice laissé d'un regard ciselant, d'un prélèvement à vif du réel – le détail est déjà, en soi, une petite opération de montage –, il vient rendre (en monumentalisant et en isolant ce qui est, d'ordinaire, de taille modeste, ou pris, perdu dans un contexte) manifeste l'opération photographique de cadrage. Le détail semble appeler une suite, une série, un complément ; en étant lui-même découpe, recoupe, fragmentation, assemblé à d'autres, il recompose une paradoxale unité, celle d'un corpus dont l'existence ne précédait pas l'opération de remembrement.

- « Still Life », 2011.

La question du corps revient : celui de l'œuvre, celui des séries qui la forment, mais aussi celui, vivant, des êtres. La mise en parallèle de deux planches qu'on pourrait qualifier d'« anatomiques » (« Still Life », présenté dans le cadre de la Biennale de Venise en 2011, « Suzanne et les vieillards », 2013) avec des montages sur carton de Polaroids (extraits de la série « Interiors », 1985-1988) permet de comprendre une méthode de travail, une mise en forme de l'œuvre et la transcription par le photographe de son regard, arrêté par des *particolari* qu'il transforme en *dettagli*[519].

[519] Voir à ce sujet la différence expliquée par Daniel Arasse dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture,* Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 11. Voir également la préface de Jean-François Chevrier au *Louvre revisité,* de Christian Milovanoff (Paris, Contrejour, 1986), et Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [version de 1939] (trad. M. de Gandillac), Paris, Gallimard, 2008, p. 38 : « [...] le chirurgien, à l'instant décisif, renonce à s'installer en face du malade dans une relation d'homme à homme ; c'est

Graziano Arici évoque un extrait de *Pastorale américaine,* de Philip Roth, qui selon lui traduit au plus près le projet qu'il a mis en œuvre dans ses « Interiors » :

> Me trompé-je en disant qu'alors aussi, dans le vif du présent, le caractère plein de la vie stimulait dans une extraordinaire mesure nos émotions ? Est-ce qu'ensuite il y a jamais eu un autre endroit qui t'a absorbé aussi complètement dans son océan de détails ? Le détail, l'immensité du détail, la force du détail, le poids du détail : l'infinie richesse du détail qui t'entoure dès le plus jeune âge, comme les deux mètres de terre qui seront pressés sur ta tombe quand tu seras mort[520].

On comprend qu'extraire un détail, c'est prélever un échantillon, un fragment de vie – réaliser par métonymie le portrait d'un contexte sans fin, fait d'atomes et de petites perceptions. Le détail, en photographie, ne correspond pas nécessairement à un gros plan – c'est peut-être même, dans bien des cas, l'exact inverse (pour que le détail reste tel, il ne s'agit pas de le transformer en une sorte de panorama monstrueux, de vue rapprochée et défigurante, hors de toute proportion : la macrophotographie supprime le détail en le faisant devenir paysage, le résorbe dans son exhibition étale, en le faisant devenir un motif absolu) ; l'opération de coupe prélève une portion de champ, indique, pointe, mais ne rapproche pas pour autant l'œil de ce qui est désigné ; elle force l'attention, crée une proximité distante, un champ invisible qui rapproche et sépare. Le détail, en somme, renseigne moins sur la surface de l'élément découpé qu'il n'instruit en profondeur sur celui qui tient le cadre, le déplace, l'oriente ; comme le note Daniel Arasse, en citant Omar Calabrese, « le détail présuppose un sujet qui "taille" un objet[521] », et « sa configuration dépend du point de vue du "détaillant[522]" » – qui peut être l'auteur comme le spectateur, venant imparfaitement superposer son regard à celui qu'il trouve fixé dans l'image, y choisissant encore, à son tour, quoi voir, et selon quel parcours. Opération « proprement » photographique que celle du cadrage par l'œil ciselant, qui choisit, préfère, élit, sectionne, prélève – et se reconnaît, réfléchi, dans ce qui est trouvé ; comme le relève Michel Frizot,

> La photographie ne participe pas d'une ingestion méthodique du monde ; elle isole et sélectionne des fragments d'un corpus qui nous est étranger. Elle est précisément un « opérateur » de conscience lancé avec plus ou moins d'efficacité, et presque aléatoirement, à l'assaut des forteresses individuelles[523].

Le détail et son remontage, dans les travaux de Graziano Arici, paraissent être employés au service de brefs récits d'élucidations déçues ; tout se passe comme si l'ensemble des détails

---

plutôt opérativement qu'il pénètre en lui. – Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. »

[520] Philip Roth, *Pastorale americana* [*American Pastoral,* 1997], La Biblioteca di Repubblica, « Novecento », 2003, p. 53.

[521] Daniel Arasse, *Le Détail, op. cit.,* p. 12.

[522] *Ibid.*

[523] Michel Frizot, *L'homme photographique, op. cit.,* p. 580.

remontés (une anastylose impossible : le montage des vues détruit autant qu'il construit, dans un même mouvement qui abolit et relève, qui détruit et dépasse), illustrait, justement, une tentative de déchiffrement du corps du monde par un regard. C'est à ce titre que ces planches, nus découpés ou intérieurs fractionnés, peuvent être comprises comme de petites vanités photographiques.

« Still Life », réalisé en 2011, est une image de la mort tout autant que du corps vieillissant ; à peine présent dans le cadre, suggéré par des détails (bouche ouverte découvrant les deux alignements des dents – la vision d'un crâne et son rictus semblent apparaître sous la peau relâchée –, poing fermé, peau fine, martelée par le réseau noduleux des veines), le corps paraît noyé dans les plis des draps, s'y confondre. Philippe Bazin revu et corrigé par John Coplans ?

L'apparition parcellaire du corps (déjà presque enfoui dans un jeu de recouvrements), par détails ponctionnés, n'en est que plus violente. Si le poing fermé sur un mouchoir et les changements de pose que l'on devine, d'une photographie l'autre, indiquent que « de la vie palpite sous cette chair », que les surfaces sont animées, c'est pourtant – par bribes, par détails – le travail de la mort qui est dévoilé. Une goutelette de sang, qui a séché sur un drap, trouve un écho, l'image suivante, dans la mouche qui s'est posée sur le lit, après s'être arrêtée sur un menton – détail « connu[524] », qui à lui seul suffirait à signaler le genre dans lequel cette photographie (ou ce moderne retable d'une humanité souffrante) s'inscrit. Poing fermé, points de la tache de sang et de la mouche, points d'ironie (ceux des deux reproductions, Christ et Vierge sulpiciens, dont les apparitions perturbent le défilé et l'agencement des autres images) : multiplication de « punctums » qui font essaimer les images et achèvent de désorienter le regard.

[524] Daniel Arasse, « Détail 5 : mouches », *Le Détail, op. cit.,* p. 117-126.

- « Suzanne et les vieillards », 2013.

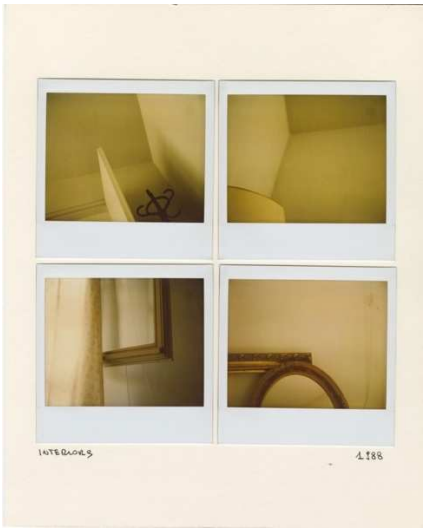
C'est un jeu avec une vision « interdite », ou, du moins, avec un regard voyeuriste, qui est mis en images dans l'ensemble intitulé « Suzanne et les vieillards ». Réflexion amusée du photographe, qui documente son rapport avec le modèle dans le moment même où il la projette dans la petite fiction qui la verra apparaître ; la configuration engendre-t-elle l'historiette, ou l'inverse ? Toujours est-il que Suzanne, c'est elle, jeune modèle qui se dérobe, que le regard ne saisit que par détails (sein, pubis, nombril, fesses) ou par allusions (corps voilé, caché, réfugié derrière des obstacles, la figure s'enfuyant et dissimulée dans son flou de filé) ; à lui tout seul, le photographe est « les vieillards ». Le cadrage rapproché détaille des parcelles d'anatomie (et cherche à les ausculter pour « en obtenir un concentré de jouissance[525] » : peine perdue), les remonte dans une croisée : autant de fenêtres ouvertes sur un sujet qui persiste à s'échapper.

Structure en grille, où le photographe joue des distances variées prises par rapport à son sujet : il n'y a pas d'image finale à recomposer, seulement des fragments carrés, témoignant d'autant de coups d'œil portés. Les cadrages, les compositions (plis, courbes, lignes serpentines) traduisent l'infraction commise par le regard (ce qui lui est interdit, ce qu'il persiste pourtant à vouloir fixer) : vues troublées, occultées, furtives ; le léger halo formé par le vignettage resserre ces vues, concentre le regard, mime une vision happée, hallucinée. La version parodique de la jeune fille surprise au bain, tirée vers une extrême contemporanéité et un acte d'effraction, se clôt sur une image à la netteté obsédante : comme si toute la scène s'était soudain écoulée avec l'eau de la douche, ne reste que le trou d'évacuation de la baignoire, machine obtuse à l'œil grand ouvert.

[525] *Ibid.,* p. 12.

- « Camargue, 1986 » (GA11053689). Polaroids montés sur carton, 30 ×52 cm.

Le même principe d'une histoire développée puis brutalement interrompue s'observe dans l'un des montages d'images de la série « Interiors » : la tapisserie d'une chambre en Camargue – ainsi que l'indique la légende : les motifs choisis pour orner la pièce sont donc en accord avec les lieux – paraît devenir la toile d'une animation fantastique, celle d'une cavalcade bondissant d'une photographie l'autre. Chronophotographie retrouvée par des moyens de fortune. L'éclairage, dosé, confère à la scène une ambiance mystérieuse. Avant-dernière image : clap de fin : l'interrupteur arrête le galop des chevaux. Dernière image : la tapisserie semble vidée de ses occupants : la fantasmagorie s'achève.



- Extraits de la série « Interiors » : « Interiors 1988 » (GA11053729) ; « Interiors Montpellier 1986 » (GA11053730) ; « Toulouse 1988 » (GA11053699) ; « Interiors Montpellier 1987 » (GA11053724) ; « Interiors 1986 » (GA11053726) ; « 1988 » (GA11053731), Polaroids montés sur carton, 24 × 30 cm.

Les Polaroids assemblés opèrent une partition du réel et de sa représentation, et semblent suivre ce que le regard, glissant d'un élément à l'autre, isole. Les photographies ramassent les écailles tombées des yeux : deux autres « intérieurs », découpés, remontés, forment des polyptyques où les détails, entourés de bords blancs, restent séparés les uns des autres. Travail de soudure, de jointure, de vitrail et de cerne : le photographe joue de l'effet d'encadrement du tirage Polaroid, redoublé par le sujet qui a lui-même pour fonction de délimiter ou d'encadrer l'espace (porte, fenêtre, miroir, cadre) ; la vision déconstruit ces éléments et les rassemble. En se confrontant aux coins, aux angles, aux arêtes, en jouant des reflets qui rendent les surfaces et les images indéchiffrables, les fenêtres opaques et les miroirs aveugles, le photographe travaille à dépayser ces intérieurs, à force de détails extraits, et à restituer à partir de motifs ordinaires découpés l'aventure d'un regard.

- Extraits de la série « Interiors » : « 1988 », Polaroids montés sur carton 24 × 30 cm (GA11053402) ; « Chester 1988 », Polaroids montés sur carton 24 × 30 cm (GA11053350).

Étapes blanches, décors neutres, les chambres d'hôtel forment une scène idéale pour le « travail sur la nuance » qu'entend mener Graziano Arici (c'est ce même cadre qu'il reprend en 2018, dans sa série « Hôtel » : les pièces, cette fois, sont habitées, et deviennent la chambre d'écoute d'un modèle qui se confie) ; travail sur le presque-rien, sur des camaïeux de blancs et de beiges, sur le pli de la matière et les replis des étoffes : tentation monochrome, achronique et aniconique. Chambres claires. Jean-Marie Gleize note l'importance qu'ont eue pour lui les Polaroids, embrayeurs d'écriture, dans son entreprise de littéralisation du monde et de théorisation d'un principe de nudité intégrale :

> Il s'agissait pour moi de jouir de l'*acte* photographique (indépendamment de son résultat). Pas de négatif, pas de chimie de la révélation, une quasi-coïncidence de la prise et de l'image, un cadrage incertain et la sortie rapide, glissée, dans un bruit magnifique, d'une image sale, de couleurs improbables, une presque non-image en somme, destinée à s'effacer bientôt. Un excellent support pour la machine écriture, l'action ou l'opération *présence active au présent,* fascination pour le détail, etc. Ils, ces objets quelconques, sont publiables (publiés dans certains de mes livres), et exposables (mais ce ne sont pas des « photographies[526] »).

Graziano Arici, quant à lui, réalise avec ses Polaroids les notes d'une chronique sur l'ordinaire des jours : ils sont déjà écriture et interprétation du monde. Les photographies suivent la discrète animation des surfaces, et seul leur assemblage peut réussir à dresser une carte casanière et désorientée des lieux observés (contrairement à d'autres assemblages – ceux de Maurizio

[526] Jean-Marie Gleize, entretien avec Fabien Ribéry, « Il y a toujours trop de rose dans la prose », 2 mai 2016. En ligne : <https://lintervalle.blog/2016/05/02/il-y-a-toujours-trop-de-rose-dans-la-prose/> (consulté le 2 juillet 2017).

Galimberti, de David Hockney... – Graziano Arici ne reconstitue pas un ensemble par morceaux, comme un puzzle remonté, mais trouve un ordre nouveau, subjectif, laissant aux fragments leur qualité propre). Ces montages forment les minutes de la création, la transcription concise et rêveuse d'un regard à la fois attentif et vagabond.

b. Actualisations : le temps reproduit

Lutter contre les effets du temps ou tenter d'en archiver le passage ? André Bazin note que « la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption[527] » ; mais la photographie est elle-même soumise (objet matériel ou fichier numérique) à des transformations qui peuvent être irrémédiables. Numériser des tirages photographiques vise, le plus souvent, à préserver les images de la dégradation de leur support matériel, à arrêter un processus de déclin en multipliant leurs copies, dans des versions et des supports différents de l'original. Contre la révolte de la matière face au souhait (humain) d'une persistance ou d'une résistance sans fin, Erwin Panofsky, en marge d'un article intitulé « Original et reproduction en fac-similé[528] » admet, dans une forme d'ultime concession, la véritable utilité du fac-similé : dans la mesure où il n'a pas, essentiellement, pour but de remplacer la chose, le document, ou l'œuvre qu'il reproduit, mais de les rendre au mieux, son aide peut s'avérer précieuse, notamment grâce à l'élargissement, au gain qu'il rend possibles. Ainsi « la reproduction en fac-similé, en vertu de son ubiquité, doit apporter dans ses limites, aide et assistance [...] dans ce combat qu'ont à mener tous les hommes contre l'espace et le temps, mais surtout contre la perfidie de l'objet et de ses sujets[529] ». Mais l'idée d'un fac-similé, en photographie, est une notion inadéquate, ou périmée, et dépassée par celle de copie, de réplique, d'original démultiplié – la matrice, au travers de ses reproductions, disparaît, au profit de versions nouvelles qui la reproduisent. Seraient-ce des copies[530], ou des versions régénérées, qui précipiteraient leur original vers l'oubli ?

[527] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.,* p. 14.
[528] Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé » [1930], *Les Cahiers du musée d'art moderne*, n° 53, automne 1995, p. 55. Voir également Jean Clair, « Vrais faux et faux vrais », *Médium,* n° 32-33, 2012, p. 146-168.
[529] *Ibid.*
[530] Voir à ce propos Ignaz Cassar, « The Image in, or of, Sublation », art. cité, p. 207, et Jacques Derrida, « The Photograph as Copy, Archive and Signature » [1993], *in* David Campany dir., *Art and Photography,* Londres, Phaidon, 2003, p. 220.

> Avec l'effacement du corps de l'archive, ce nouvel éloignement de la matière, il y aurait en proportion une perte de l'affect. Si l'archive est ce paradoxe d'une matière toujours déjà en lente décomposition, témoin et expression d'un passé mort, mais composante non négligeable de notre émotion, s'agit-il vraiment encore d'archive quand ce qui soutient ce lent travail du deuil laisse place à l'éternité du numérique[531] ?

note Jean-Michel Rodes en 2001 ; l'éternité du numérique est cependant relative, entièrement dépendante d'un perpétuel travail de duplication et de sauvegarde des données, de migration et de répliques : les supports, numériques, ne cessent de changer, l'altération des versions successives et le risque d'effacement, d'accident, se sont substitués à la lenteur de la décomposition et au travail de deuil. De surcroît, la transcription d'un support à l'autre augmente et diminue l'objet original, le modifie substantiellement, comme le relève Joana Sassoon, relevant que dans la mesure où la photographie ne saurait être considérée comme une simple traduction du réel, il est juste de considérer que la numérisation des photographies est, elle aussi, transformation d'un donné :

> [...] la numérisation ne peut pas être comprise comme une opération qui se contenterait de changer l'état physique d'une photographie, en la faisant passer d'un état matériel au pixel. Si les photographies sont comprises comme des objets autrement plus compliqués que de simples « images », alors la numérisation peut être vue comme plus qu'un simple changement d'état, ou une transcription de gammes de couleurs. L'opération qu'est la numérisation porte avec elle un processus de traduction culturel global bien plus complexe qu'un changement entre des formes de représentations[532].

Le processus de numérisation d'un tirage n'a donc rien de « neutre, transparent et [d'] immédiat[533] ». En posant la question de savoir ce qui survit de l'original dans les numérisations des photographies, elle relève qu'« il est donc justifié de voir la photographie comme un objet au subtil feuilletage, dont le sens provient de la relation solidaire entre matérialité, contenu et contexte[534] ». La numérisation peut venir – en la déliant, en l'arrêtant, en la masquant – « altérer » cette relation, la fausser. Le tirage photographique est riche d'enseignements, tirés à partir des indices que l'on peut observer à même son aspect global, sa surface : le format indique le type d'appareil qui a servi à sa réalisation, le recto peut avoir des traces de retouche, de corrections, de recadrages, le dos du tirage porte une ou plusieurs légendes : « la condition

---

[531] Jean-Michel Rodes, « Le corps de l'archive à l'ère du numérique », *Médiamorphoses*, n° 2, dossier « Quand les images rencontrent le numérique », INA, 2001, p. 49.

[532] Joanna Sassoon, « Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction », *in* Elizabeth Edwards et Janice Hart dir., *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Londres/New York, 2004, p. 188 : « Likewise, the digitising process can no longer be seen as merely changing the physical state of a photograph from the material to the pixel. If a photograph can be seen as a more complex object than simply an image, digitising can be seen as more than simply a transformation of state, or a transliteration of tones. The process of digitising involves a more complex cultural process of translation – or a change between forms of representation. »

[533] *Ibid.,* p. 188 : « the process of translating a photograph from a material to a digital form appears to be neutral, transparent and unmediated, albeit with some loss of image quality ».

[534] *Ibid.,* p. 189 : « it is therefore appropriate to consider a photograph as a multilayered laminated object in which meaning is derived from a symbiotic reationship between materiality, content and context ».

physique de l'objet, la saleté, les imperfections, sont les marques de ses autres vies[535] ». Monica Di Barbora note que ces signes, devenus essentiels, d'une identité constituée au fil du temps posent le problème de leur restitution, en faisant corps avec le support et l'image :

> Les causes d'une possible dégradation ont fini par former un tout avec le document. Et, même, la richesse en informations que contient la source serait irrémédiablement compromise par la disparition de ces signes d'usage, qui ferait d'elle une source complètement dénaturée. Il s'agit [dans le domaine de l'archivage et du respect du matériel] d'une complication de plus du point de vue de la conservation[536].

La numérisation peut radicalement transformer l'objet qu'elle interprète, et, en filtrant ses caractéristiques, abolir certaines de ses « qualités », de ses propriétés intrinsèques. Un passage s'opère de la troisième vers la deuxième dimension : l'objet est aplati, équarri, formaté.

Avec « Repolaroids 2014-1984 », Graziano Arici crée des doublons partiellement infidèles à leurs originaux, en reprenant pour sujet des Polaroids des années 1980 mis de côté après une première numérisation. Tandis que les fichiers numériques sont restés identiques à l'état premier de leur création, des années auparavant, c'est-à-dire semblables aux originaux qu'ils reproduisaient, ces derniers ont de leur côté évolué : vieillis, griffés, tachés, ils ont creusé l'écart avec leurs répliques, devenues plus fidèles qu'eux-mêmes à ce qu'ils étaient. Par jeu, ces photographies délaissées, restées hors de toute série, sont récupérées par le photographe – dans le but de « réussir à les exploiter » (commercialement, s'entend) : l'impossibilité de faire d'éléments disparates un tout (dans une paradoxale « série » rassemblant des images éparses et sans autre point commun que leur isolement et leur nouvelle numérisation), l'art d'accommoder les restes se doublent, toutefois, d'une réflexion sur l'acte et le sens de leur reprise : il propose en effet des fac-similés dissemblables, et, ostensiblement, de seconde main. Le chutier des séries de Polaroids, ou les oubliettes de l'archive, deviennent lieu d'expérimentation.

[535] *Ibid.,* p. 190 : « The physical condition of the object, the dirt and the damage, is evidence of its other lives. »
[536] Monica Di Barbora, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », art. cité, p. 25 : « Le cause di possibile degrado sono diventate, quindi, un tutt'uno con il documento. Anzi, la richezza informativa della fonte verrebbe irrimediabilmente compromessa dalla scomparsa di questi segni d'uso e ne risulterebbe una fonte completamente snaturata. Si tratta, quindi, di un'ulteriore complicazione dal punto di vista conservativo. »

LITE ELIT

3615
PAULINE
LA PASSION DANS VOTRE REGION

- Extraits de la série « Repolaroids 2014-1984 » (GA11053185, GA11053190, GA11053195, GA11053208, GA11053207, GA11053286, GA11053189, GA11053209).

La série de « nouvelles » images (quatre-vingts) issues de la seconde numérisation d'un fonds déclassé et oublié tire des premiers Polaroids une vision inédite : les tirages sont d'un format bien supérieur (50 × 50 cm) à la taille modeste des originaux, et des dissemblances apparaissent par rapport aux versions précédentes. L'agrandissement permet de s'affranchir de l'idée de réplique exacte, ou même d'ersatz, fait basculer la notion de reproduction vers une forme autre de copie, qui serait à la fois scrupuleusement fidèle et pourtant déformante. De 2014 à 1984, le photographe propose un voyage à rebours dans le temps : il aura fallu une trentaine d'années pour produire, naturellement, des originaux différents, et pour tirer de l'oubli des images mises de côté. Susan Sontag relève que l'usure des images n'est pas appréciable de la même manière, selon leur nature ; parfois même l'altération du support peut être vue comme une bonification, un attrait supplémentaire, dans le cas spécifique de l'image photographique :

> Et ces objets que sont les photographies non seulement prolifèrent comme aucun tableau ne le fait, mais elles sont aussi, d'une certaine façon, indestructibles d'un point de vue esthétique. « La Cène » de Léonard de Vinci, telle qu'on peut la voir à Milan de nos jours, ne s'est guère améliorée : c'est une catastrophe complète. Tandis que même lépreuses, ternies, tachées, craquelées, passées, les photographies continuent à faire de l'effet : il n'est en vérité pas rare qu'elles s'améliorent[537].

Le travail de retouche numérique est volontairement réduit au minimum ; il est même banni, pour la plupart des aspects. Les couleurs, passées, sont reproduites telles quelles ; les griffures, la poussière sont aussi préservées. Ainsi, le fichier produit, au lieu de remonter le temps, et de se rapprocher d'un original (par des opérations visant, par exemple, à rétablir une surface lisse, une colorimétrie plus proche du souvenir du tirage, un dépoussiérage de l'ensemble de la surface, etc.), enregistre le passage et le travail du temps sur ces *unica,* dans une reproduction

[537] Susan Sontag, *Sur la photographie, op. cit.,* p. 116-117.

qui préserve l'intégrité présente de la photographie numérisée. Dans la visée d'un enregistrement scrupuleux du processus de vieillissement, ces Polaroids deviennent des fichiers, mais aussi bien des notices imagées qui renseignent, à même leur apparence, sur leur propre état de conservation. Ces nouvelles photographies deviennent aussi, plus encore que des copies agrandies, des vues archivées, un constat d'état (concurrent) des premières séries, qui seront amenées, à l'avenir, à s'éloigner de ces nouvelles prises de vue, en continuant à différer d'elles-mêmes... Des images d'images[538], surenchères doublonnantes qui prennent acte d'une durée écoulée, et incluent le travail du temps dans la seconde version qu'elles constituent. Comme les portraits que le photographe réalise, ces essais de versions différentes sont autant de jalons chronomètres jetés dans les lignes du temps. L'altération reforme le document :

> Le voile du temps qui passe est consubstantiel à une œuvre, dans chacun de ses niveaux – vieillissement du support, des pigments, des vernis, vieillissement des modes [...] et le bruit qui paraissait troubler le message le restitue étrangement neuf quand on le retire[539].

Le *re-enactment*[540] du geste d'archive découvre un temps intercalaire[541]. Si, comme le relève encore Jean-Michel Rodes, « on peut rêver de techniques qui permettraient d'extraire des enregistrements anciens le signal de sa gangue de bruit », on peut aussi rêver d'archives qui, allant à contre-sens de toute pratique conservatrice, se contenteraient d'accueillir des formes provisoires et disparaissantes. Avec « Repolaroid 2014-1984 », l'archive photographique devient un réceptacle d'images latentes, que seul un nouveau regard peut savoir révéler, en allant à rebours d'un développement chronologique.

---

[538] Pratique au demeurant extrêmement courante dans les constitutions d'archives photographiques : l'image produite ne l'est pas nécessairement par le recours à son négatif « original », bien d'autres méthodes existent pour en réaliser des tirages : le contretype (photographie du tirage), l'internégatif (copie du négatif) sont autant de moyens de permettre la reproduction d'une image en se passant du négatif premier, et de recréer de nouvelles matrices.

[539] Jean-Michel Rodes, « Le corps de l'archive à l'ère du numérique », art. cité, p. 46.

[540] Voir l'axe de recherche du laboratoire Labex-Arts h2h en 2017-18 : un des programmes est intitulé « Replay, restitution, recréation… Pour une typologie de la reprise des archives », projet porté par l'archiviste Clothide Roullier, qui indique : « Suivant l'idée d'une symétrie improbable entre les archives et la création, il s'agira de comprendre comment le patrimoine, y compris esthétique, est travaillé par son intense sélection ; art et archives se nourrissent de leur propre destruction, dans la mesure où ils résultent d'élections et de tris successifs. Le défi que le projet propose de lancer consiste précisément à franchir le miroir de la disparition pour explorer les modalités de la réexécution des œuvres. » En ligne : <http://www.labex-arts-h2h.fr/replay-restitution-recreation-697.html> (consulté le 14 mars 2017).

[541] Voir Yannick Haenel, « Préface », *in* Walter Benjamin, *Sur la photographie*, *op. cit.,* p. 17.

c. Inventer l'image : prolongements

La reprise d'une série peut se traduire, pour Graziano Arici, par les prolongements d'une idée qu'il évalue et réévalue au fil des années : chaque nouvelle série apporte un commentaire à la précédente, la nuance, la développe et la relance. La représentation d'une mise à nu – que l'on peut d'abord comprendre comme un travail de révélation du modèle, par la parole, le dialogue, l'écoute, l'attention – est, parallèlement à ses réalisations de portraitiste d'artistes, la recherche d'une rencontre, et la tentative de rendre l'intensité d'un échange en images. « Quaranta donne » (Quarante femmes), dans les années quatre-vingt-dix (des portraits réalisés en studio, formant un ensemble inachevé), marque le début d'une expérience que le photographe poursuit, avec des variations, dans plusieurs autres travaux, fort des enseignements tirés des premières sessions de pose : suivent, en 2012, « Lady Lazarus » en 2013 (ensemble de photographies issues d'une séance réalisée avec une artiste performeuse, dans l'intérieur d'une maison), « ShE » en 2014 (série de « portraits » de sexes féminins), des essais de photographies d'écran (sans titre), en 2015-16, puis « Hôtel » en 2016-2018. Le fil conducteur du nu en situation (une chambre : un lieu neutre, générique, une scène ordinaire) est manifeste dans la succession formée par « Quarante femmes », les photographies par écran interposé, et la série « Hôtel ». Comme si les « Interiors » issus des travaux au Polaroid devenaient finalement des lieux habités, et qu'il s'agît, pour le photographe, de rendre compte de ce cas tout à fait différent de projection : pénétrer la psychologie de qui accepte de se prêter au double jeu de la représentation et de la confrontation... Ces séries peuvent être vues comme différentes tentatives de mettre en abyme la question de la révélation ; les séances de pose avec des « modèles » non professionnels sont à la fois le jeu et sa règle, le spectacle et ses coulisses : la série devient documentaire sur la reconduction d'un rapport éphémère, sans cesse renouvelé par la mise en présence d'êtres singuliers qui éclairent l'énigme du sujet.

- Planches-contacts 5A 83, 5A 50, 5A 51, 5A 49 de la série « Quarante femmes », années 1990.

Les poses en studio sont les premiers essais d'un travail que Graziano Arici tente d'entamer en partant d'un protocole simple : réaliser une séance de pose de quelques heures avec une femme dont il ignore généralement tout, en parlant avec elle. Sous la lumière d'un flash et le masque de l'anonymat, le photographe attend que le modèle se révèle, c'est-à-dire se confie, jusqu'à en oublier la configuration – pourtant pesante, voire inquisitrice – de la situation. Assises, cadrées en buste, nues jusqu'au haut de la poitrine, les « modèles » d'un jour, qui se prêtent au jeu (un jeu que le photographe entend comme un défi, comme une épreuve : il répète, à ce propos, que ces modèles doivent savoir « se mettre en jeu », oser affronter la séance photographique, et, surtout, le dialogue ouvert, la vive confrontation : en somme, réussir à faire face), sont disposées devant un fond noir, éclairées de manière uniforme. Dans un arrangement qui mêle la simplicité de l'évidence à la contrainte d'un dispositif – rester assise à un endroit assigné, sans sortir du champ préparé et à la lumière étudiée, dosée, ne pas réagir au déclenchement du Hasselblad, se confier en étant dans la constante ligne de mire de l'objectif –, le photographe retire des vues d'identité troublées, une somme de têtes d'expression (le nu « à l'antique » renforce cette possible vision de pages détachées d'un répertoire de représentations des sentiments et des états de l'âme, tels ceux étudiés dans

l'apprentissage du dessin). Ces portraits d'états d'âme – le photographe n'intervient qu'à intervalles irréguliers pour saisir un instant, une expression, parfois si rapide que le déclenchement ne réussit pas à la saisir, comme le prouvent ces planches-contacts (yeux fermés, légers bougés, traits tordus et disgracieux, bouches ouvertes) – forment les comptes rendus visuels des séances, mais n'en constituent peut-être pas le cœur ou l'essentiel. Ces images (parfois trop) bavardes ne restituent de la confrontation que ses effets momentanés, des éclats de qualité disparate – le spectacle d'une introspection se découvrant ou d'un raisonnement ressurgi, escompté, n'est pas toujours évident, malgré une vérité certaine d'expressions fugaces captées au vol – qui ne dépassent pas un intéressant répertoire de formes. La série aborde sans la résoudre tout à fait une difficulté de taille – celle qui était son point de départ, incertain : est-ce l'interaction qui prime ou l'image qui en est faite ? L'aporie semble faire tourner en rond la situation : les rencontres donnent lieu à une litanie d'images, la séance est le prétexte donné à la parole pour se délier, le recueil d'un récit est le prélude ou la promesse d'une attitude non contrôlée... celle qui témoignerait d'une présence à soi, d'un oubli du contexte, et donnerait à voir, finalement, une « ressemblance intérieure » du sujet mis en lumière. Graziano Arici laisse les nombreux essais de cette série de côté ; ces images ne resteront que le documentaire d'une intention de mise en œuvre qui n'a pas trouvé son point d'aboutissement.

- Extraits d'essais pour la série « Sky-p », 2014.

Les vues réalisées via Skype, en 2014 (avec des « modèles » connectés, posant à leur domicile, face à leur écran d'ordinateur), donnent à voir une autre forme d'intrusion et de « fantasmes » apparus à l'image. Le photographe réalise ses vues avec un téléphone portable, appauvrissant et médiatisant une nouvelle fois encore la présence des modèles à l'écran : ces pseudo-laptopogrammes, aux teintes rougeâtres, jouent avec l'esthétique d'une image licencieuse ou pornographique, prohibée ou volée (capture de caméra infra-rouge, images subreptices d'une relation tarifée, ou capture d'écran de sites érotiques[542]...), voire d'une image intra-utérine, échographique. La possibilité d'un érotisme diffus, cependant, est corrigée par des couleurs

[542] On peut songer à la série « Nudes » (1999-2002) de Thomas Ruff, faite de captures d'écran d'images diffusées par des sites pornographiques ; les images, légèrement floues, sont retravaillées de manière à rendre visibles les pixels qui les composent.

violentes, stridentes. Les corps sont souvent pliés, contorsionnés, morcelés ; la relative imprécision du rendu reflète les conditions d'une prise de vue réalisée à l'aveuglette. Le modèle participe activement à la fabrication et à la composition des images, en décidant du choix des poses, de l'éclairage de la pièce, du cadrage : une autre forme d'interaction est trouvée, et rendue plus sensible à l'image. Graziano Arici abandonne, après quelques brèves séances, cette série, pour revenir aux confrontations directes, qu'il envisage sous une nouvelle forme.

- Extraits de la série « Hôtel » (travail en cours, avant sélection finale), août 2018.

La recherche de Graziano Arici trouve une forme plus achevée dans la réalisation de la série « Hôtel » (2016-2018) ; il constate lui-même que cette ultime série de mise en rapport avec des modèles est « la reprise, la suite et le contraire » de la tentative ébauchée avec « Quarante femmes ». Récupération, remédiation et prolongement. Le protocole est plus souple (avec unité de lieu, de temps, d'action plus clairement définie ; une chambre d'hôtel, quelques heures de pose, une femme qui évolue dans la pièce, observée par le photographe), s'adaptant aux mouvements et aux réactions de chaque modèle ; les deux acteurs participent, presque à part égale, à la scène en cours de construction. À partir de fragments de portraits d'individualités, Graziano Arici cherche à reconstituer l'image d'une femme, figurée telle qu'elle serait dans sa « chambre à elle ». On comprend que la question de l'espace est toujours traitée de la plus concrète des manières (le « cadre » de la chambre d'hôtel, généralement exiguë, s'il est le gage d'une unité entre les images, est une forte contrainte), mais, métaphorique, la chambre reste aussi « chambre mentale », lieu de l'introspection, d'une solitude, d'un flux de conscience dont le photographe prétend saisir certains des courants. La « mise en jeu » des modèles (libres de décider de leur manière de se vêtir – ou de se découvrir, libres d'évoluer à leur guise durant la séance d'entretien et de prises de vue) est aussi une remise en jeu du photographe, qui doit pouvoir savoir rapidement s'adapter à un « modèle » nouveau, à une nouvelle configuration, au

tour pris par la conversation tout en se consacrant à la prise de vue, qu'il continue de diriger, même de manière minimale.

La série, encore en cours de travail en août 2018, est entièrement réalisée au téléphone portable (comme cela est le cas pour les plus récents des travaux de Graziano Arici, à partir de 2012) – on reconnaît les spécificités du filtre proposé par l'application de l'appareil : cadre carré, image noir et blanc, fort contraste, vignettage accentué donnant l'impression d'un éclairage dramatique... autant de caractéristiques pré-formatées (c'est-à-dire destinées à former un résultat à connotation « artistique » ou spectaculaire) que Graziano Arici réussit – presque – à détourner, à retourner à son avantage, en faisant de ces marques génériques des signes distinctifs d'un style qui lui serait personnel (corps « détaillés », divisions de l'image en bandeaux verticaux ou jeu de séparation de l'espace en de multiples registres, obsession de l'orthogonalité, plis, feuilletages, surimpressions...).

L'« expressionnisme », tout comme l'attitude des modèles, est à l'opposé de ce que pouvait présenter « Quarante femmes » ; il n'y a plus de rapport frontal et réglé, qui délimite par avance l'espace de la représentation ; le vis-à-vis, inégal, se change en situation ondoyante, à géométrie variable ; la chambre devient un terrain commun aux deux acteurs, et dans lequel l'appareil s'avance, tourne autour du modèle – ou l'inverse. Par rapport aux précédentes séries, une plus grande liberté dans la recherche formelle se fait jour : l'étude du modèle se décline en des découpes de corps, des détails, des poses et des postures variées... Les femmes modèles, auparavant étudiées une à une, n'en forment plus qu'une, une fois leurs images brassées dans une vaste série qui les englobe : apparaît un modèle à la fois farouchement singulier dans ses occurrences et archétypal : peut-être celui vu par Graziano Arici le construisant, le définissant en même temps qu'il prolonge sa série. Le photographe alterne vues d'ensemble et plans rapprochés, images de corps et des décors accueillant ses modèles ; de la chambre, il extrait des vues d'objets, de meubles, qui ponctuent, au sein de la série, leur défilé. C'est encore une fois le thème de la solitude que le photographe explore : voir comment un corps investit un espace, le vit, comment un sujet s'approprie un contexte. L'enquête, cette fois, si elle réussit souvent à dépasser l'aporie de la donne initiale (qui est peut-être celle posée par une grande partie de toute pratique photographique) – observer l'isolement volontaire, rejouer une scène qui ne peut être observée, sauf à être troublée, faussée – autorise pourtant le photographe à se révéler lui-même, en composant un ensemble d'images aux registres variés qui le mettent face à son unique défi : dépasser toute tentation de la réalisation facile d'un exercice de style pour trouver le sien (pourtant multiple), être dans un constant renouvellement, tout en ne restant que lui-même.

Conclusion

Terminer provisoirement l'étude d'une archive contemporaine toujours en cours de réalisation consiste à ébaucher des conclusions à partir d'un travail toujours suspendu aux évolutions d'un objet encore inachevé ; mais cet inachèvement même n'est que la définition de l'état d'une archive courante, ouverte aux apports, accueillant sans cesse de nouveaux éléments, en retranchant d'autres. Ce perpétuel réagencement et son caractère indéfini renvoient à ce qui peut être saisi, mis en lumière, dans une forme soumise à évolution, aspirant à une complétude que la vie même, dans la reconduction des jours, ne saurait fournir. Étienne Souriau constate cet état d'inachèvement perpétuel, en en faisant l'image même de la condition humaine – mais aussi celle des progrès du savoir, toujours saisis dans leur cheminement :

> Rien, pas même nous, ne nous est donné autrement que dans une sorte de demi-jour, dans une pénombre où s'ébauche de l'inachevé, où rien n'a ni plénitude de présence, ni évidente patuité, ni total accomplissement, ni existence plénière. [...] Dans l'atmosphère de l'expérience concrète, un être quelconque n'est jamais saisi ou expérimenté qu'à mi-chemin d'une oscillation entre ce minimum et ce maximum de son existence (pour parler comme Giordano Bruno), qui, à dire vrai, ne nous sont guère suggérés que par le sentiment de cette oscillation, de l'accroissement ou de la diminution des lumières et des ténèbres de ce demi-jour, de cette pénombre existentielle[543] [...]

C'est aussi la condition du photographe, tenu dans l'époque qu'il cherche à révéler, et pris dans le mouvement d'incessants réajustements : Mikhaïl Bakhtine, dans une étude qu'il consacre au « chronotope du créateur », se demande à partir de quel point spatio-temporel l'auteur considère les événements qu'il représente. « D'abord, – répond-il – il les regarde à partir de son époque contemporaine inachevée, dans toute sa complexité et son entité, se trouvant lui-même comme sur la tangente de l'actualité dont il donne l'image[544]. »

[543] Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », *op. cit.,* p. 196.
[544] Voir Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman. Essais de poétique historique », *Esthétique et théorie du roman* (trad. D. Olivier), Paris, Gallimard, 1987, p. 396.

Durant ces années d'observation et d'étude, examiner les coïncidences, les recoupements, ou les contradictions, parfois, qui se sont produits entre, d'une part des essais de formulation d'analyses et, de l'autre, le développement d'une archive et des productions du photographe n'aura pas été l'aspect le moins stimulant ni le moins passionnant d'un travail qui reste certainement lui aussi à poursuivre de manière à la fois plus ample et plus détaillée. Voir apparaître, évoluer, s'infléchir, se réformer, changer les projets et les séries constituant une partie de l'objet d'étude, dans un temps homothétique à celui de la tentative d'analyse qui en était faite, était un paramètre de « jeu » et de taille – prendre en compte le passage du temps, les œuvres saisies dans leur épaisseur temporelle et dans leur aspect mouvant –, dans la mesure où la donne ne consistait parfois en rien d'autre qu'en sa constante métamorphose. Le risque d'une parallaxe guette sans cesse l'observation ; l'avancée parallèle des « travaux » (l'étude et son objet) ne se réalise que dans un constant décalage, dans « un temps qui prend en considération à l'intérieur de l'archive des faits qui se sont peut-être déjà déplacés vers ses marges[545] » : jouer le jeu de l'archive, donc, et filer la poursuite d'une création continuée impose aussi cela. Adopter une méthode de travail a consisté, souvent, en une adaptation aux changements, aux ruptures et aux obstacles rencontrés ; mais, aussi bien, la fréquentation sur une longue durée d'une archive vaste – condition première et nécessaire de sa connaissance –, les dialogues avec les photographes (protagonistes, de près ou de loin, de la constitution de l'archive) ont pu générer, à leur tour, des révisions de jugements, des rectifications, que seul le temps, précisément, permet d'élaborer ou, le cas échéant, de provoquer : l'étude construit aussi son objet dans le temps passé à l'observer, et, malgré tout, dans une nécessaire forme d'allochronie avec l'évolution de ce dernier. C'est peut-être, aussi, parce qu'il s'agit d'un objet inachevé qu'il nous a semblé important de privilégier, ou de rendre sensible le progrès dont il ne peut, en tout état de cause, que témoigner, en étant nécessairement pris dans une forme d'évolution contemporaine à l'étude qui contribue à le constituer en objet singulier.

Deux parties cherchent à réunir, plutôt qu'à séparer, deux versants ou deux aspects possiblement envisageables de l'Archivio Graziano Arici, mais plus assurément encore, paradoxalement, à empêcher leur distinction ; toute division est d'ailleurs, peut-être, arbitraire ; ces deux parties forment un mouvement d'ensemble (l'hypothèse étudiée d'un imaginaire mis en œuvre ; la naissance possible d'une œuvre totale : c'est tout un) qui s'affranchit, le plus

[545] Voir Arturo Carlo Quintavalle, « Tempo dell'archivio, archivio del tempo », *Messa a fuoco*, Milan, Feltrinelli, 1983, p. 29 : « Ed infatti tempo dell'uso dell'immagine non è, come ho detto e scritto in passato, tempo stabile ma del tutto mobile in quanto legato alla situazione, al modello storico, dunque un tempo che non si stabilizza in una interpretazione ma che ne propone altre, un tempo che prende in considerazione all'interno dell'archivio fatti magari già posti ai margini [...]».

souvent, du respect d'une chronologie stricte pour choisir de mettre à profit les retours, les similitudes, les récurrences constatées, les jeux d'échos et les lignes de partage. Non pas les récits linéaires ou les recherches de regroupements thématiques, mais les enjeux, les tensions, qui les contiennent et les dépassent. Il y aurait eu bien d'autres manières d'aborder un tel sujet – le faire nôtre a consisté en la restitution (parfois laborieuse et lente, parfois allusive et rapide, en procédant par annonces et réponses, relances, bonds et rebonds, dites et redites, affirmations et reprises, hypothèses et vérifications, rectifications, par jeux d'approfondissements successifs, par changements d'orientation et par reprises de cap : un dédale ordonné) d'une approche en spirales, tournant à l'extérieur de l'archive comme à son intérieur (en allant de l'histoire de sa constitution à la création de son contenu), en essayant le plus souvent d'en profiter pour varier la distance prise et les axes choisis. Comme le montre Giorgio Agamben, cette méthode palinodique, ces changements d'échelle permettent d'avancer tout en revenant sur ce qui a été déjà vu, en élargissant et en enrichissant progressivement le contexte découvert :

> Grâce à la connaissance acquise à chaque passage, l'aller-retour du détail au tout ne fait jamais revenir au même point ; à chaque tour, il élargit nécessairement son rayon et découvre une perspective plus haute où s'ouvre un nouveau cercle : la courbe qui le représente n'est pas, comme on l'a souvent dit, une circonférence, mais une spirale qui élargit ses volutes de façon continue[546].

La nature même de l'objet et ses particularités (hybridité, polymorphisme), sa complexité, semblaient d'eux-mêmes vouloir imposer une telle variété d'approche et de telles variations, permettant à leur tour d'aller chercher par tous moyens les manières de l'analyser. Comme le relève Allan Sekula,

> [...] les archives sont intrinsèquement contradictoires. Pour chacune des images de l'archive, la signification limitée est détachée de son usage premier, même si, à un niveau plus général, c'est ce modèle empirique qui continue de prévaloir. D'une part, les images sont atomisées, isolées, et de l'autre, elles sont homogénéisées. (On songe à la soupe à l'alphabet.) Pourtant, n'importe quelle archive un tant soit peu organisée établit un certain ordre dans son contenu. Les classements courants sont taxinomique ou diachronique (séquentiel) ; dans la plupart des fonds, les deux méthodes sont utilisées, mais souvent en alternance, à différents niveaux d'organisation. Les classements taxinomiques sont basés sur le mécénat, la paternité (*authorship*), le genre, la technique, l'iconographie, le sujet, et ainsi de suite, selon l'étendue de la collection. Les classements diachroniques suivent une chronologie de production ou d'acquisition. Quiconque a déjà rangé ou trié une boîte de photos de famille comprend le dilemme (et peut-être même l'absurdité) inhérent à de telles démarches. L'une est tiraillée entre la narration et la catégorisation, l'autre entre la chronologie et l'inventaire[547].

Rendre compte du développement d'une « entreprise archivistique » (partagée entre un but commercial et une visée artistique : une part de l'intérêt de l'archive étudiée provient de cette ambivalence qui n'appelle pas obligatoirement de résolution tranchée : elle est l'un et l'autre,

[546] Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, *op. cit.,* p. 28.

[547] Allan Sekula, « Reading an archive. Photography between labour and capital », art. cité, p. 446. Voir la traduction par Florent Le Demazel sur le site <http://www.debordements.fr/Allan-Sekula-La-Photographie-entre-Travail-et-Capital-1> (consulté le 28 juin 2017).

elle est l'oscillation entre les deux, de l'*opus operosum* à l'*opus operatum*, du labeur à l'œuvre), cela revient aussi à examiner comment elle s'incrit dans certaines normes, et de quelle manière elle les dérange, les dépasse, et comment elle contribue à en forger de nouvelles, implicites ou explicites. Examiner la mise en œuvre d'un dispositif nécessite de prendre en compte les ensembles et les petites unités dont il est fait ; d'avoir une appréhension modulée, qui aille des catégories construites à leur contenu, d'une vue d'ensemble aux petites perceptions ; qui aille d'un projet à sa réalisation, à son application, à sa dimension concrète, plastique : son essentielle « matière première », ce de quoi il est fait et par quoi il existe. Prendre pour objet de recherche une archive photographique qui est le travail, voire l'œuvre d'un seul photographe – *a fortiori* quand celle-ci constitue un objet inédit pour l'étude (et quand le chemin frayé pour la découvrir est aussi celui qu'on se ménage au fur et à mesure, d'abord pour en prendre soi-même connaissance, puis celui que l'on reparcourt et ouvre, ensuite pour se résoudre à déterminer puis à proposer une des voies possibles d'accès à l'ensemble) –, revient à affronter, au carré, la question du choix qui est fait. Non pas, évidemment, que l'on se transforme soi-même en archiviste, et que l'on se contente de reproposer, en miniature ou en abrégé, ce qui a déjà été une première fois réalisé et trié, ou que l'on réordonne un ensemble ; ce serait, à la rigueur, presque l'inverse qui serait valable et concevable ; mais l'on est porté à se demander ce que forme la sélection que l'on réalise, peu à peu : que représente-t-elle, à son tour ? L'étude d'une archive est aussi, nécessairement, le récit d'une double construction, celui de la recherche d'une orientation grâce à laquelle on aura su, peut-être, découvrir, ouvrir, éclairer le sujet.

Un premier temps a consisté en l'étude de la formation – complexe, longue – de l'Archivio Graziano Arici, à le voir croître et se diffuser, sous le signe du multiple puis de l'ubiquité ; la question d'un travail de la mémoire, confrontée au développement d'un imaginaire personnel et d'une vision bien définie, a permis d'entrevoir que l'entreprise menée par le photographe – archiver par l'image, retenir les « figures d'un temps » au moyen de la création d'un dispositif, créer un « album des personnages » – forme un projet en tout point singulier dans l'opiniâtreté de sa réalisation progressive ; et que la pensée de l'archive – de son « sens » (de sa direction, de son but) – motive les réalisations de Graziano Arici, élaborant tout ensemble une théorie archivistique idiosyncratique et une pratique de plus en plus personnelle du photoreportage. Analyser, étape après étape, la fondation de l'Archivio Graziano Arici permet aussi de réaliser en creux le portrait d'une époque dans laquelle le travail du photographe

s'inscrit, et dont il suit – ou, parfois, anticipe – les évolutions. C'est donc, dans un premier temps, de l'observation d'une construction à l'œuvre qu'il est question.

Un second temps, développant ce que le premier avait parfois déjà commencé d'aborder, envisage à rebours l'archive comme un dispositif lacunaire, une œuvre incertaine, en confrontant et en rapprochant les travaux professionnels et les travaux personnels, en analysant les rapprochements faits par le photographe lui-même dans la réunion des productions allographes et autographes : la forme composite qu'est l'Archivio Graziano Arici pourrait-elle être vue, dans son ensemble, comme une œuvre ? La variété et le caractère prolifique du contenu de l'archive, non moins que sa nature hybride (commerciale, de création...), favorise une approche elle aussi démultipliée – esthétique, philosophique, historique, archéologique, mais aussi sociologique, anthropologique, voire psychanalytique... – , qui permet de l'appréhender dans toute sa richesse ; c'est peut-être la genèse de sa création continue qui seule réussirait, à rebours, à la faire voir comme une œuvre en infinie formation : l'inachèvement se retrouve alors au cœur même de la construction.

La modification, la reprise, le retravail, l'appropriation, mais aussi la circulation des images (apparues sous des formes variées), ont été les fils conducteurs de cette étude – il s'est agi de comprendre comment ces gestes et ces actions, au sein d'une archive, mis en regard de l'ensemble de son contenu, pouvaient s'avérer être les prémices d'un art poétique ; l'analyse presque exhaustive des travaux personnels du photographe, en donnant une part importante à l'étude des séries plus particulièrement réalisées à partir d'images trouvées ou achetées, tente de cerner ce qui se joue dans le remploi, et ce qui peut venir perturber le fonctionnement « archivistique » établi par le photographe dès le début de sa carrière pour ordonner et guider ses productions. En creux, il s'est agi aussi de voir comment – et jusqu'à quel point – la création de l'Archivio Graziano Arici pouvait être assimilée – du côté du « démiurge »-archiviste comme de celui du spectateur – à une petite cosmogonie moderne, à l'apparition d'un monde ; mais, plus encore, comment elle peut, si ce n'est en tant que monde, du moins en tant que « territoire d'images[548] », être comprise comme le lieu de la fabrique d'un point de vue. En effet, la collecte raisonnée, réalisée par le photographe, d'images et de fragments d'archives forme par excellence une « procédure de connexion[549] » qui relie des productions disparates, et les rassemble au service d'un même sens : comment cette collecte de réalisations peut-elle être

[548] Voir Allan Sekula, « Reading an archive », art. cité, p. 444 : « a territory of images ».
[549] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 3 : *Le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 2005, p. 181-182.

le lieu de l'invention d'un regard ? « Invention d'un regard » : celui, évidemment, que permet l'avènement de la photographie – qui rend visible, ou donne à voir ce qui ne l'était pas auparavant – et celui, surplombant, du photographe-collecteur, qui, en supervisant les entrées dans l'archive, s'affirme progressivement en tant qu'auteur. C'est l'utilisation de la photographie, son statut changeant au fil des travaux, des reprises, du temps et des contextes dans l'Archivio Graziano Arici, qu'il a été intéressant d'observer, comme si ces variations ne formaient que le tracé sismographique d'une identité en voie de définition au sein d'une œuvre elle-même « incertaine » : Graziano Arici, débarqué de la sociologie, utilise d'abord la photographie comme un moyen, comme un « microscope » pour ausculter la création. Elle est, cependant, un filtre par lequel il commence à lire l'époque selon son tempérament, où il fait l'épreuve d'un style qui lui serait propre et mesure les possibilités d'un travail qui ne serait plus uniquement restitution et transmission. « Passer » le temps, c'est aussi le choisir, le retranscrire à travers une forme seconde qui peut réussir à s'en détacher tout à fait. Selon la formule employée par Michel Frizot,

> [...] une photographie n'est pas une connaissance directe, immédiate, des choses, mais un filtre qui permet de lire, de trier, de faire advenir. C'est l'instrument qui nous aide à pratiquer une coupe dans l'informel apparent du savoir – le dépôt de savoir, pour faire écho à la formule de Denis Roche –, et de visualiser par cette coupe, comme dans l'aplomb d'une falaise, les stratifications du temps gelées dans la diversité des matériaux[550].

D'instrument du savoir permettant de donner visage à une époque, la photographie est aussi devenue le moyen pour son praticien d'entrevoir la possibilité de s'y inscrire, mais constitue également le risque de s'y trouver tout entier résorbé, et condamné, par son travail même de portraitiste d'artiste, à rester sur le seuil de la création qu'il se donne pour charge d'observer ; entre révélation et récupération, assomption et engloutissement (voire « patrophagie », pour reprendre un terme de Gérard Genette), le geste d'appropriation en quoi consisterait d'abord la photographie est amplifié par ses sujets – les « modèles » artistes du photographe ; comme le relève Laurent Demanze, dans le conflit des autorités convoquées, peut se produire le fait de

> [...] n'être plus assuré d'être soi. Reproduire le geste des autres, quitte à s'approprier leur biographie, cela revient à s'identifier pleinement aux artistes du passé, non pas au risque d'enrichir son expérience de celle d'autrui, mais de remplacer son existence inaccomplie par celle de ses prédécesseurs[551].

C'est de ce défi que se nourrit l'œuvre de Graziano Arici ; l'accomplissement passe par la réalisation d'une documentation qui devient une propédeutique à la création ; la fabrique des intercesseurs devient un étrange prélude parallèle, un mouvement constant qui amène le photographe à trouver sa propre voie, à découvrir et à revendiquer son autorité ; devenue

[550] Michel Frizot, *L'homme photographique, op. cit.,* p. 581.
[551] Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, *op. cit.,* p. 203.

« moyen expressif », c'est alors, avec la photographie, l'archive dans son ensemble qui est à comprendre non plus comme un réceptacle, mais comme une forme générative[552].

François Brunet relève combien la fièvre archivistique trouve un écho dans la recherche en histoire de la photographie et en esthétique, lesquelles épousent la tendance artistique à donner libre cours au « mal d'archive ». « Ruée sur les archives : la photo-histoire contre l'histoire de la photographie ? » forme l'épilogue de son ouvrage, *La photographie, histoire et contre-histoire,* où il s'interroge sur l'engouement contemporain pour les archives – ou leurs fragments – retrouvés. Le plus souvent, observe-t-il, « ce fonctionnement de la "redécouverte" n'a plus pour objet privilégié la réhabilitation de primitifs méconnus, même s'il ne l'exclut pas [...] il relève d'une industrie de la mémoire[553]. » Tout en relevant qu'il existe une « convergence entre les préoccupations des musées, celles de la création artistique et celles de la recherche universitaire[554] », unanimement entrés dans « l'âge des archives photographiques[555] », il note que cette précipitation en direction de lots d'images retrouvées, cependant,

> [...] ne produit pas un progrès uniforme dans la connaissance du passé mais un fourmillement de récits possibles et crédibles, une fragmentation et une dissémination de la « visualité » où l'on peut voir aussi bien une dé-détermination qu'un enrichissement.

Il reprend la question, fondamentale, posée par Jacques Derrida : qui décide de l'intérêt, de la survie de chaque archive ? Quel espace pour les archives[556] ? La présente étude, si elle ne résout pas ces interrogations, ne cesse pour autant de tenter de les reposer, à tous niveaux : la sélection, les étapes, les filtres par lesquels passent les images – générant leur fabrique, leur transmission ou leur élimination – sont moins les effets du hasard que ceux d'une politique de la conservation et de la préservation au service d'une histoire en construction. « Qui a la tâche d'organiser l'oubli[557] ? » pourrait-on se demander, à la manière d'Annette Wieviorka réagissant à l'idée de ne retenir des archives que leur aspect le plus « essentiel ». Qui pour retenir, qui pour choisir de sélectionner, de promouvoir l'étude et l'histoire des archives photographiques ? Qui, aussi, pour accorder une valeur plus ou moins grande à telle ou telle archive, et, ce faisant, lui assurer son passage dans le temps ? Quels pères pour quel patrimoine ? À quoi tiennent la promotion,

---

[552] Voir Simone Osthoff, *Performing the archive : The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York, Atropos Press, 2009, p. 12.
[553] François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire, op. cit.,* p. 337-338.
[554] *Ibid.,* p. 345.
[555] *Ibid.,* p. 89.
[556] Voir Arturo Carlo Quintavalle, « Tempo dell'archivio, archivio del tempo », *op. cit.,* p. 29.
[557] Voir Bruno Texier, « Archives essentielles : Françoise Nyssen ouvre le débat et donne rendez-vous en 2019 », 8 février 2018, art. cité. Voir aussi l'article de l'historienne Raphaëlle Branche, « Conservation des "archives essentielles" : un tournant inquiétant ? », *L'Humanité,* 11 janvier 2018.
En ligne : <https://humanite.fr/conservation-des-archives-essentielles-un-tournant-inquietant-648533> (consulté le 20 janvier 2018). Voir également l' « Appel de Montreuil », en ligne : <https://www.mesopinions.com/petition/politique/appel-montreuil-arts-culture/38321> (consulté le 20 janvier 2018).

la résurrection, la mise en valeur (voire la mise sur le marché[558]) de telle ou telle archive ? Quels sont les dispositifs mis en place pour que les images parviennent aux générations futures, pour qu'elles apparaissent ? Comment révéler ces infrastructures[559] ? La petite épopée en quoi a consisté la (sur)vie de l'Archivio Graziano Arici (ainsi que celles des archives fragmentées qui sont passées à travers lui) témoigne pleinement de ces interrogations et de ces enjeux, que le photographe lui-même a mis au centre et au principe de sa récolte d'images.

« Il faut méditer le processus de valorisation "historique" des archives photographiques – sans oublier le phénomène massif de disparition, dépérissement et destruction (avec ou sans conservation de fantômes numériques) qui en forme le substrat » écrit encore François Brunet, laissant au lecteur le soin de poursuivre cette réflexion qui touche à la définition des épistémés d'une époque, et à la raison de leurs modifications. L'historien relève que les archives sont devenues des objets de prédilection en raison même du caractère fluctuant trouvé à leur intérêt, à leur évolution aléatoire ; s'intéresser à de grands ensembles ou à des lots fragmentaires (« l'histoire des collections, et plus généralement la grande thématique de la vie des images sont largement adoptées par les historiens de l'art[560] »), c'est faire un pari sur le capital qu'elles ne manqueront pas, tôt ou tard, de former. Vues comme un « nouvel Eldorado[561] », elles seraient étudiées pour les révélations qu'elles seraient susceptibles de fournir ; objet de « réalisations » et de transactions, elles seraient un « investissement sur l'avenir[562] ». L'historien tempère son constat en notant que cette mode de la recherche, presque malgré elle, vise cependant juste, en ciblant un invariant structurel, un schème historique ; ainsi,

> Le mal d'archive est à la fois la plus récente et la plus ancienne des compulsions de la civilisation photographique. L'histoire de la photographie, de ses grands projets comme de ses usages privés, de sa constitution même en tant qu'histoire, pourrait être intégralement relue comme l'histoire des archives photographiques ; malgré Benjamin et Kracauer, et à travers eux Georg Simmel, Alois Riegl et Aby Warburg, cela n'a pas été assez souligné en général, et cela devient une évidence à l'âge numérique[563].

---

[558] Voir à ce sujet Philippe Artières, « L'historien face aux archives », *Pouvoirs. Revue française d'études constitutionnelles et politiques,* n° 153 : « Les archives », Paris, Seuil, avril 2015, p. 93 : « Entre l'historien et l'archive, il y a désormais le commissaire-priseur. »

[559] Voir à ce sujet *Transbordeur,* n° 1 (Estelle Sohier, Olivier Lugon et Anne Lacoste dir.) : « Musées de photographies documentaires », 2017.

[560] François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire, op. cit.,* p. 345. Il note les étapes obligées – presque des poncifs ou des idées reçues – par lesquelles les études passent systématiquement (celle-ci ne faisant peut-être pas exception au genre tel qu'il le décrit) : « Les nouvelles approches – quand bien même elles continuent de présupposer l'analyse plastique – s'intéressent à la vie des images plutôt qu'à leur forme ; aux séries et aux ensembles plutôt qu'aux images isolées. Elles traitent des dynamiques de production, publication, circulation (et non-circulation), sérialisation, légendage (et relégendage), préservation (et destruction), archivage, collection et redécouverte (ou oubli), artification, requalification, transmédiation, (*remediation*), etc. » (*Ibid.,* p. 342-343.)

[561] *Ibid.,* p. 349.

[562] *Ibid.,* p. 354-353.

[563] *Ibid.,* p. 356.

En quittant l'idée d'une « ontologie » de la photographie, en renouant avec une approche structuraliste, les recherches actuelles semblent se diriger vers une conceptualisation basse de leur objet, attentives à comprendre ses conditions de formation et les modalités de ses apparitions ; mais il se peut aussi que ce retour à l'archive, loin de bannir toute approche sensible de la photographie, puisse au contraire la favoriser : l'« aura[564]» dont est encore actuellement créditée l'archive[565] favorise l'étude détaillée de son contenu, l'analyse plastique de ses composantes. Ouvrir l'archive, étudier un ensemble photographique, ne revient certainement pas à écrire la légende de reliques trouvées dans une châsse, ou à réassembler les fragments[566] d'un monument enfoui, mais à examiner des éléments solidaires d'un processus de production, de création et de transmission, à les comprendre en regard les uns des autres, rattachés à l'histoire individuelle, collective, médiatique, économique, scientifique, artistique (etc.) à laquelle ils se rapportent. Arriverait-on à « mieux percevoir l'enjeu [des] archives [photographiques] qui ont longtemps balancé entre exploitation et recherche[567] » ? Philippe Arbaïzar constatait, en 2006, une relative amélioration du statut jusque-là incertain des archives photographiques, auxquelles il n'était réservé qu'un sort hésitant et tout provisoire, de la part de leurs hypothétiques historiens comme de leurs producteurs mêmes : « l'archive de photographe a émergé peu à peu et tend à être désormais reconnue dans toute sa singularité ; l'attitude des photographes à l'égard de leur propre patrimoine s'est également précisée, à mesure que la réception photographique s'améliorait[568] », écrivait-il alors.

Il n'est cependant pas sûr que cet intérêt perdure, ou qu'il puisse se maintenir sous sa forme actuelle ; l' *archive effect* réside en effet certainement pour beaucoup dans le fait que la pratique photographique, au tournant des années 1990-2000, a connu une brusque évolution, et qu'une grande partie de sa production (et même de ses techniques et de ses méthodes) semble être devenue d'un coup obsolète ; l'essor généralisé, par ailleurs, depuis une dizaine d'années, de l'analyse génétique des œuvres, et l'intérêt pour les productions « vernaculaires » expliquent

[564] Wolfgang Ernst évoque « l'aura de l'arcane » des archives... Voir *Stirrings in the Archives. Order from Disorder*, *op. cit.,* p. 91.

[565] Voir à ce sujet la thématique de la revue *Inframince,* n° 11 : « Après l'archive », juillet 2018 (Nicolas Giraud dir.), ENSP/Filigranes Éditions. Krzysztof Pijarski prédisait en 2014 que : « la tendance de l'"archive" s'apprête à disparaître ». Voir « Gestes d'archive », *Art press 2*, trimestriel, n° 34 : « La photographie, un art en transition », août/sept./oct. 2014, p. 92-97.

[566] Voir à ce sujet Lucien Febvre, « Sur une forme d'histoire qui n'est pas la nôtre », *Annales. Économies, sociétés, civilisations,* 3e année, n° 1, 1948, p. 23 : « Choisir, un attentat contre la "réalité" donc contre la "vérité". Toujours la même idée ; les faits, de petits cubes de mosaïque, bien distincts, bien homogènes, bien polis. Un tremblement de terre a disloqué la mosaïque ; les cubes se sont enfouis dans le sol ; retirons-les et, surtout, veillons à ne pas en oublier un seul. Ramassons-les tous. Ne choisissons pas.... Ils disaient cela, nos maîtres, comme si, du seul fait du hasard qui a détruit tel vestige et protégé tel autre (ne parlons pas, en ce moment, du fait de l'homme), toute histoire n'était pas un choix. Et s'il n'y avait que ces hasards-là ? »

[567] Philippe Arbaïzar, « Défense et illustration des archives de photographes », art. cité, p. 45.

[568] *Ibid.*

un intérêt ponctuel éprouvé pour des productions apparemment en déshérence (nécessitant parfois l'intervention d'une archéologie préventive), et dont la source menace d'être sous peu quasiment tarie. Italo Zannier relevait déjà, il y a maintenant près de deux décennies, en 2001 :

> La photographie est désormais en train de devenir archéologie, dans ce changement d'époque qui consiste en ce passage de la photo-chimie à la photo électronique. Et c'est en raison même de cela qu'il est nécessaire de mettre en place des tutelles, avant qu'il ne soit trop tard, pour ce « bien culturel », dont l'Italie en effet abonde (tout comme d'autres ressources), et souvent dans des lieux cachés, parfois même dans des caves ou des greniers[569].

S'il reste urgent de mettre en œuvre des plans de conservation (la situation est peut-être sur cette question dans un état encore plus critique en Italie qu'en France), voire des mesures de protection ou des plans de prospection pour des archives photographiques dont les propriétaires pourraient souhaiter faire donation, il est aussi nécessaire d'envisager le futur de leur conservation, et les développements à venir des archives photographiques en général : quels nouveaux enjeux porteront avec elles les archives présentes, entièrement numériques ? Comment s'y laisse découvrir le « brouillard » de la création ? La consultation, la navigation à travers ces archives sont résolument différentes, les rapports internes qui se nouent entre les diverses données également ; si tout document est « une construction médiatrice qui change continuellement » comme l'écrit Terry Cook[570], il se peut que l'archive, et peut-être tout spécifiquement l'archive photographique, en tant que lieu paradigmatique d'une transition et d'une transaction, soit amenée à connaître elle aussi des changements majeurs, amenant à de nouvelles définitions et de nouvelles fonctions. C'est peut-être en ce sens que l'on peut comprendre ce que note Jacques Derrida qui fait de l'archive une énigme léguée aux siècles :

> La question de l'archive n'est pas une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas déjà au service du passé, un concept archivable de l'archive. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura voulu dire, nous ne le saurons que dans les temps à venir[571].

L'archive, pour en revenir à son étymologie, est à la fois ce qui se situe au « commencement », mais aussi ce qui est dirigé vers l'avant, ce qui va « en avant ». L'historien François Niney résume cette énigme ouverte en des termes similaires : « La question du devenir archive défie la question du définir l'archive[572] », écrit-il. L'Archivio Graziano Arici permet de rendre compte d'une traversée des temps ; si l'étude qui l'a prise pour objet participe assurément d'un

---

[569] Italo Zannier et Daniela Tartaglia, *La fotografia in archivio, op. cit.,* p. X : « La fotografia ormai sta diventando archeologia, nell'odierno passaggio epocale dalla fotochimia alla fotoelettronica, e proprio per questo è necessario provvedere, prima che sia troppo tardi, a tutelare questo "bene culturale", del quale l'Italia, come d'ogni altro bene, è infatti assai ricca, spesso in luoghi reconditi, a volte in scantinati o soffitte. »

[570] Cité par Eric Ketelaar, « (Dé)construire l'archive », art. cité, p. 66.

[571] Jacques Derrida, *Mal d'archive, op. cit.,* p. 60.

[572] François Niney *in* Julie Maeck et Matthias Steinle dir., *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2016, p. 47.

mouvement d'ensemble (et n'est, à son tour, certainement pas moins symptomatique, dans une certaine mesure, de son époque, de l'actualité de la recherche), d'un regain d'intérêt pour les archives, il n'est cependant pas douteux que ce n'est pas par une quelconque forme de nostalgie ou de désir d'exhumer du passé même un « trésor » enfoui qu'elle a été portée. C'est au contraire parce que cette archive, jamais étudiée encore, étonnamment méconnue, est une archive vive, représentant la totalité du travail et des choix d'un photographe sur plus de quatre décennies, qu'elle a été choisie ; son contenu permet de retracer une carrière dans son déroulement complet, mais aussi de comprendre comment sa formation et sa structuration reflètent partiellement les différentes phases d'évolution de la pratique de la photographie, auxquelles se mêle intimement la vie d'un auteur. Aborder une archive par la question du point de vue singulier développé par un photographe et par la question, générale, du temps qu'elle consigne et par lequel elle est parcourue permet de développer, aussi, dans un jeu incessant entre l'examen attentif des images et la pensée des enjeux et des conditions de leur production, une réflexion esthétique, historique, épistémologique, qui essaie de mettre au jour la part de détermination et d'originalité qui entrent dans leur création. À partir du « temps instable de l'archive[573] », elle permet aussi de réfléchir sur l'instabilité même de l'objet étudié (« entre source et finalité, entre collection et production[574] »), et sur la contemporanéité dont il témoigne, non moins que l'étude qui l'analyse ; en effet,

> [...] les œuvres d'art, comme tous les objets culturels et sociaux, posent un problème supplémentaire : leur nature dépend en partie du discours sur l'art. En d'autres termes, le questionnement ontologique est bien difficilement dissociable de l'épistémologie des disciplines qui construisent des discours sur l'art, car même l'évolution des formes relève aussi des changements de discours[575].

Les épistémés, au fil des époques, se transforment, et entraînent avec elles, avec leur invention, l'apparition – ou la disparition – de leurs objets. Choisir une archive photographique comme objet d'étude, c'est, comme le relève François Brunet, être (bien) de son temps ; mais c'est aussi être « tout contre » son temps, et comprendre comment des « contre-histoires » de la photographie sont effectivement possibles, en partant du présent et en interrogeant l'historiographie et l'établissement des catégories ; il n'y a pas, en effet, d'un côté des temps forts et des temps faibles, des grands récits et des chroniques, mais il existe des routes alternatives, des chemins qui se croisent, des voies qui sont, souvent, préférées à d'autres et considérées comme les seules à pouvoir être arpentées. L'on passe de la question de l'archive

[573] Arturo Carlo Quintavalle, « Tempo dell'archivio, archivio del tempo », *op. cit.,* p. 28.
[574] Voir Jean-Marie Poinsot et Ramon Tio Bellido, *Les Artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
[575] Giuseppe Di Liberti, « Fait/événement – Document/monument. La temporalité à l'œuvre », *Images Re-vues*, n° 11, 2013, p. 2. En ligne : <http://imagesrevues.revues.org/3319> (consulté le 19 décembre 2016).

à la question des noms retenus par l'histoire ; à la construction de la renommée, à la promotion de l'œuvre, à la question de la condition et des conditionnements de la fabrique de l'histoire. À la manière de Federico Zeri, il s'agirait de porter attention aux « seconds », voire aux refoulés ou aux « inconnus », ou, du moins, aux méconnus, à ceux que l'histoire n'a pas immédiatement (ni même après) retenus dans l'édification d'un récit unifiant et homogénéisant.

Arturo Carlo Quintavalle plaidait en 1983 dans sa *Mise au point* pour une recherche de la diversité qui passerait, d'abord, par la prise en compte d'un contexte, en allant à rebours des canons retenus par une histoire montée avec quelques pièces « uniques » se dégageant du lot commun ; l'état des lieux qu'il dressait de la recherche en Italie au début des années quatre-vingt, ses remarques extrêmement critiques, s'accordent, *mutatis mutandis,* à une situation plus générale et toujours actuelle :

> La contradiction de fond de l'historiographie de la photographie, ou, du moins, d'une grande partie de celle-ci, réside dans la conception idéaliste que le domaine de la photographie soit construit par ses sommets, par des points saillants, par des figures-clefs, par des « génies », et que le tissu, le contexte soit à enlever – et, de fait, il est enlevé. Donc, celui qui fait l'histoire de la photographie, ou, plutôt, celui qui tente de la faire, abandonne le contexte, ne le prend pas même en ligne de compte et considère cette opération absurde comme la seule valable ; après avoir fait le vide, il décide que ce nom, ces quelques noms sont les seuls à mériter une histoire[576] [...].

Ouvrir le champ de l'étude par pans d'archives entières permet de restituer un contexte plus large aux autres productions, de les réévaluer, de développer une approche comparée et relative des réalisations. C'est uniquement grâce à ce renouvellement apporté par un matériel considéré dans son abondance qu'il est possible de s'apercevoir que, comme le relève encore Arturo Carlo Quintavalle, « nombre de photographes que l'on tient pour essentiels se révéleront faire partie d'un tissu duquel émergeront des dizaines de figures-guides diverses » ; mais cette prise en compte de la quantité des producteurs et de l'ampleur de la production n'est envisageable qu'à condition de préserver ces archives, pour permettre le rétablissement d'un contexte à la base plus variée : l'historien relève que le marché de la photographie est, là encore, acteur décisif dans la construction du patrimoine et de l'image qui en sera tirée, dans la mesure où sa politique d'achat et de vente détermine ce qui sera resté d'une production donnée ; comment réussir à rendre compte d'un contexte, si d'un côté sont choisies et décidées des figures iconiques[577] et de l'autre ne restent que les maigres reliefs d'archives dépeuplées et devenues quelconques ?

---

[576] Arturo Carlo Quintavalle, « Tempo dell'archivio, archivio del tempo », *op. cit.,* p. 25 : « La contraddizione di fondo della storiagrafia sulla fotografia, o almeno della sua gran parte, sta tutta qui, nella concezione idealistica che la vicenda fotografica sia costruita per punte, per vette, per figure chiave, per "geni" e che il tessuto, il contesto sia da rimuovere, anzi che sia, di fatto, rimosso. Dunque chi fa la storia della fotografia, o meglio, chi tenta, abbandona il contesto, neppure lo prende in esame e considera questa operazione assurda come l'unica lecita ; dopo aver fatto pulizia di tutto decide che quel nome, quei pochi nomi sono i soli a meritar storia [...]. »

[577] *Ibid.*

L’histoire – et donc l’avenir – des archives se décide, plus que jamais, au présent. Le témoignage de ceux qui les ont produites reste l’un des éléments essentiels pouvant réussir à orienter une collecte future (non moins que l’analyse de leur méthode de travail et de leurs productions, premier mouvement fondamental et déterminant) : les « vies » de l’archive passent d’abord par eux, premiers à travailler à partir de l’inquiétude du motif.

BIBLIOGRAPHIE

I. ARCHIVE

ARTIÈRES, Philippe, « Histoires d'archives », *Revue historique,* n° 649, 2009, p. 119-126

ARTIÈRES, Philippe, *Archives personnelles : histoire, anthropologie et sociologie*, Paris, Armand Colin, 2011

ARTIÈRES, Philippe, *Dépouillement, subst. masc.*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, « Le lieu de l'archive », 2013

ARTIÈRES, Philippe, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Gallimard, collection Verticales, 2014

AYMES, Marc, « L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida) », *Labyrinthe,* n° 17, 2004, p. 69-77

AZOULAY, Ariella, « Archive », site Internet *Political concepts : a critical lexicon*, 2011. En ligne : <http://www.politicalconcepts.org/issue1/archive/> (consulté le 16 février 2017)

BARON, Jaimie, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londres/New York, Routledge, 2014

BAQUÉ, Dominique, « Enquêtes, archives, concepts », *Art press,* n° 421, avril 2015, p. 43

BANAT-BERGER, Françoise, NOUGARET, Christine, « Faut-il garder le terme archives ? Des "archives" aux "données" », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014, p. 7-18

BARBÉRIS, Isabelle, *L'archive dans les arts vivants*, Presses universitaires de Rennes, 2015

BEAUD, Olivier, « Les archives saisies par le droit », *Genèses,* n° 1, 1990, p.131-143

BELLOUR, Raymond, « Douleur de l'archive », *Trafic,* n° 82, été 2012, p. 39-45

BÉNICHOU, Anne, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, Les Presses du réel, 2010

BÉNICHOU, Anne, *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013

BENJAMIN, Walter, *Je déballe ma bibliothèque, une pratique de la collection* (préface de Jennifer Allen, traduction de Philippe Ivernel), Lausanne, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche Petite Bibliothèque », 2015

BLOM, Ina, LUNDEMO, Trond, RØSSAAK, Eivind, *Memory in motion. Archives Technology and the Social*, Amsterdam University Press, 2016

BLOOMFIELD, Camille, « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littérature,* n° 166, 2012, p. 69-83

BLUMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias,* Paris, Klincksieck, 2013

BOLTANSKI, Christian, « L'archive, œuvre d'art. Dialogue avec Nathalie Heinich », *Sociétés et représentations*, n° 19 : « Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie : de la maison au musée », avril 2005, p. 153-168

BOTH, Anne, *Le sens du temps : le quotidien d'un service d'archives départementales,* Toulouse, Éditions Anacharsis, « Les Ethnographes », 2017

BROTHMAN, Brien, « The Past that Archives Keep : Memory, History, and the Preservation of Archival records », *Archivaria,* n° 51, 2001, p. 48-80

CAVAZZINI, Andrea, « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », *L'Atelier du centre de recherches historiques,* n° 5 : « Les archives judiciaires en question », 2009. En ligne : <https://acrh.revues.org/1635> (consulté le 12 septembre 2015)

CERTEAU, Michel de, « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », *Traverses,* n° 36, « L'Archive », janvier 1986, p. 4-6

CŒURÉ, Sophie, DUCLERT, Vincent, *Les Archives*, Paris, La Découverte, 2011

DEAN, Gabrielle, « Disciplinary and disorder », *Archives remixed. Critical Perspectives and Pathway,* n° 1, printemps 2011. En ligne : <http://www.archivejournal.net/issue/1/archives-remixed/> (consulté le 16 décembre 2016)

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive,* Paris, Galilée, 1995

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003

DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography* (trad. Jeff Fort), Stanford, Stanford University Press, 2010

DERRIDA, Jacques, STIEGLER, Bernard, « Le marché de l'archive : la vérité, le témoignage, la preuve », *Échographies de la télévision. Entretiens filmés,* Paris, Galilée/INA, « Débats », 1996, p. 95-112

DERRIDA, Jacques, *Trace et archive, image et art,* Paris, INA Éditions, « Collège iconique », 2014

DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n° 78, 2003, p. 145-156

DUCLERT, Vincent, « Les historiens et la crise des archives », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* n° 48, 2001, p. 16-43

DURANTI, Luciana, « Archives as a place », *Archives and Manuscripts,* n° 24, novembre 1996, p. 242-255

DURDEN, Marc, « Photography, anonymity and the archive : Joachim Schmid », *Parachute*, n° 109 : « Anonymat », janvier/février/mars 2003, p. 116-127

ECO, Umberto, *De Biblioteca*, Caen, L'Échoppe, 1986

ERNST, Wolfgang, « Between the archive and the unarchivable », *Mnemoscape magazine,* n° 1 : « The Anarchivable Impulse », septembre 2014, p. 92-103

ERNST, Wolfgang, *Digital Memory and the Archive,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013

ERNST, Wolfgang, « The archive as metaphor. From archival space to archival time », *Open,* n° 7 : « (No) Memory », 2005. En ligne : <http://www.onlineopen.org/the-archive-as-metaphor> (consulté le 14 janvier 2016)

ERNST, Wolfgang, *Stirrings in the Archives. Order from Disorder* [*Das Rumoren der Archive*, 2002] (trad. Adam Siegel), New York, Rowman & Littlefield, 2015

ERNST, Wolfgang, « Art of the Archive », *in* Helen Adkins dir., *Künstler. Archiv, Neue Werke zu Historischen Bestanden,* Cologne, Walther König, 2005, p. 93-101

ERNST, Wolfgang, « Translation of Photographic Archive into Algorithmic Time », 2012. En ligne : <http://eitherand.org/archiving-line/translation-photographic-archive-algorithmic-time/> (consulté le 16 janvier 2017)

ERNST, Wolfgang, « Aura and temporality : The Insistence of the Archive », *Quaderns portàlis,* n° 29, MACBA, Barcelone, 2013. En ligne : <http://www.macba.cat/uploads/20131121/QP_29_Ernst_B6.pdf> (consulté le 18 janvier 2016)

ERNST, Wolfgang, « Dis/continuities. Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Medial Space ? », 2012. En ligne : <http://pages.uoregon.edu/koopman/courses_readings/colt607/ernst_discontinuities.pdf> (consulté le 20 janvier 2016)

ERNST, Wolfgang, « Archive in transition », *in* Hans Ulrich Obrist dir., *Interarchive. Archival Practices and sites in the Contemporary Art Field 1997-2002,* Cologne, Luneberg/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 475-484

ERNST, Wolfgang, « Archive, Storage, Entropy. Tempor(e)alities of Photography », *in* Krzysztof Pijarski dir., *The Archive as project*, Varsovie, Éditions Archeologia fotografii, 2011, p. 56-66

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle »,1989

FARGE, Arlette, *Quel bruit ferons-nous ? Entretiens avec Jean-Christophe Marti*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Contrepoint », 2005

FAVIER, Jean, *Les Archives* [1958], Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, 1995

FOUCAULT, Michel, *Sur l'archéologie des sciences*, Paris, Gallimard, 1968

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2015

FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » [1967], *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Bulletin de la Société française de philosophie, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104

FOUCAULT, Michel, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turin, Einaudi, 1977

FRESHWATER, Helen, « The Allure of the Archive. Performance and Censorship », *Poetics Today,* n° 24, 2003, p. 729–758

GERVAIS, Bertrand, « Archiver le présent : le quotidien et ses tentatives d'épuisement », *Sens public,* n° 15, 2016. En ligne : <http://sens-public.org/article1204.html> (consulté le 17 avril 2017)

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes, racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat* n°6, 1980, p. 3-44

GINZBURG, Carlo, PONI, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat,* n° 17, 1981, p. 133-136

GINZBURG, Carlo, « Montrer et citer. La vérité de l'histoire », *Le Débat* n° 56, 1989, p. 41-51.

GRAILLES, Bénédicte, « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux ? », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014, p. 31-45

GRAILLES, Bénédicte, MARCILLOUX, Patrice et al. (dir.), *Classer les archives et les bibliothèques. Mises en ordre et raisons classificatoires,* Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2015

HARTOG François, « Archives. La loi, la mémoire, l'histoire », *Le Débat,* n° 112, 2000, p. 45-48

HILDESHEIMER, Françoise, « ARCHIVES », *Universalis éducation – Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/archives/> (consulté le 1er février 2017)

HILL, Jennie (dir.), *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*, Londres, Facet Publishing, 2011

HIRTLE, Peter B., « Archival Authenticity in a Digital Age » *in* Charles T. Cullen, Peter B. Hirtle et al. (dir.), *Authenticity in a Digital Environment,* Cornell University, Council on Library and Information Resources, Washington, 2000

KETELAAR, Eric, « Being Digital in People's Archives », *Archives & Manuscripts,* vol. 31, n° 2, novembre 2003, p. 8-22

KETELAAR, Eric, « Sharing : Collected memories in communities of Records », *Archives and Manuscripts,* n° 33, 2005, p. 44-61

KETELAAR, Eric, « (Dé)construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps,* n° 82 : « L'historien face à l'ordre informatique. Classification et histoire », 2006, p. 65-70

KETELAAR, Eric, « Archives in Digital Age : New Uses for an Old Science», *Archives & Social Studies : A Journal of Interdisciplinary Research,* vol. 1, n° 0, mars 2007. En ligne : <http://archivo.cartagena.es/files/36-168-DOC_FICHERO1/10-ketelaar_archives.pdf> (consulté le 13 mars 2017)

KETELAAR, Eric, « Archivistics : science or art ? », *in* Jennie Hill (dir.), *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*, Londres, Facet Publishing, 2011, p. 89-100.

LA SELLE, Xavier de, « La plastique des archives : plis et déplis », Direction des Archives de France, L'action éducative et culturelle des archives, actes du colloque « Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des archives », Lyon, 1er et 3 juin 2005, Paris, La Documentation française, 2007, p. 151-153

LÉGER, Nathalie (dir.), *Questions d'archives*, Abbaye d'Ardenne, Éditions de l'IMEC, 2002

LODOLINI, Elio, *Archivistica : principi e problemi*, Milan, Franco Angeli Editore, 1984

LODOLINI, Elio, « The War of independence of Archivists », *Archivaria,* n° 28, été 1989, p. 36-47

LUCATTI, Edoardo, TRELEANI, Matteo, « Fare presente. Per una semiotica dell'archivio », *Versus. Quaderni di studi semiotici,* n° 116, Milan, Bompiani, 2013, p. 129-148

MAECK, Julie, STEINLE, Matthias (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2016

MAJOR, René, « L'archonte, l'archi-trace, l'archive », *Che vuoi ?* n° 23, 2005, p. 21-32

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

MÉCHOULAN, Éric, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités,* n° 18 : « Archiver », automne 2011. En ligne : <www.erudit.org> (consulté le 13 mars 2016)

MÉCHOULAN, Éric, « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédialités,* n° 18 : « Archiver », automne 2011. En ligne : <www.erudit.org> (consulté le 13 mars 2016)

MEREWETHER, Charles, *The Archive*, Londres/Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery/The MIT Press, « Documents of Contemporary Art », 2006

MILLET, Claude, PETITIER, Paule (dir.), *Écrire l'histoire,* n° 13-14, « Archives/Les ouvriers de l'oubli », CNRS Éditions, 2014

MÜLLER, Bertrand, « Des archives en mutation et du vertige de l'historien. Remarques historiographiques », *Études et sources*, 2001, p. 49-63

MÜLLER, Bertrand, « À la recherche des archives de la recherche. Problèmes de sens et enjeux scientifiques », *Genèses,* n° 63, 2006, p. 4-24

MÜLLER, Bertrand, « Archives, documents, données : problèmes et définitions », *La Gazette des archives,* n° 212 : « Richesse et diversité : à la découverte des archives des sciences humaines et sociales », 2008, p. 35-44

MÜLLER, Bertrand, « De l'archive au document. Remarques sur l'évolution des régimes documentaires entre le XIXe et le XIXe siècle », *in* Philippe Poirrier et Julie Lauvernier dir., *Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives*. *Territoires contemporains, nouvelle série* 2, 2011. En ligne : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie/B_Muller.html> (consulté le 12 janvier 2016)

NARDIN, Patrick, PERRET, Catherine, PHAY, Soko, SEIDERER, Anna (dir.), *Archives au présent*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2017

OSBORNE, Thomas, « The ordinariness of the archive », *History of the Human Sciences*, vol. 2, n° 2, 1999, Londres, SAGE Publications, p. 51-64

PANOFSKY, Erwin, « Original et reproduction en fac-similé » (trad. J.-F. Poirier), *Cahiers du MNAM* n°53, 1995, p. 43-54

PÉCAUD, Dominique, « L'explosion des données : chance ou malheur pour la connaissance ? », LeMonde.fr, 13 mars 2013. En ligne : <http://archives.lesclesdedemain.lemonde.fr/innovation/l-explosion-des-donnees-chance-ou-malheur-pour-la-connaissance-_a-54-2141.html> (consulté le 18 avril 2017)

PERRET, Catherine, « Les deux corps de l'archive », *in* Jean-Philippe Antoine et Catherine Perret dir., *Les artistes font des histoires*, Paris, Seuil, 2015

PERRET, Catherine, « Politique de l'archive et rhétorique des images », *Critique*, n° 759-760, 2010, p. 694-706

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Futur antérieur de l'archive,* Rimouski, Québec, Tangence, Confluence, 2012

PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Récits d'archives », *Écrire l'histoire,* n° 13-14, 2014, p. 73-87

PIJARSKI, Krzysztof, *The Archive as project*, Varsovie, Éditions Archeologia fotografii, 2011

PISANO, Giusy, *L'Archive-forme: création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014

POTIN, Yann, « Les archives et la matérialité différée du pouvoir. Titres, écrins ou substituts de la souveraineté ? », *Pouvoirs. Revue française d'études constitutionnelles et politiques,* n° 153 : « Les archives », 2005, p. 5-21.

POTIN, Yann, « Sur la place des archives aujourd'hui. Entretien avec Yann Potin », *Le Débat*, n°194, 2017, p. 153-164

RIBALTA, Jorge, *Universal Archive. The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, Musée d'art contemporain de Barcelone, 2008

RODES, Jean-Michel, « Le corps de l'archive à l'ère du numérique », *Médiamorphoses,* n° 2 : « Quand les images rencontrent le numérique », INA, 2001, p. 45-49

SIMON, Cheryl, « Remembering, Repeating, and Reading Across the Surface of Things : Peter Piller's Archive / Décrire, démultiplier, déchiffrer : Les archives de Peter Piller explorent la surface des choses », *Ciel variable : art, photo, médias, culture,* n° 80, 2008-2009, p. 20-22

SIMON, Cheryl, « Following the archival turn : photography, the museum, the archive », *Visual Resources, special issue*, vol. XVIII, n° 2 , 2002, p. 101-107

SOULAGES, Pierre, ERBETTA, Alejandro, *Frontières et mémoires, arts & archives*, Paris, L'Harmattan, 2015

STEEDMAN, Carolyn, « Something She Called a Fever : Michelet, Derrida and Dust », *The American Historical Review*, vol. 106, n° 4, octobre 2001, p. 1159-1180

TENGELYI, László, « Refiguration de l'expérience temporelle selon Ricœur », *Archives de Philosophie,* 2011/4 (tome 74), p. 611-628

WARESQUIEL, Emmanuel de, « Le plaisir de l'archive inédite », conférence donnée à l'École nationale des Chartes dans le cadre du cycle « Du rare à l'unique », le 9 novembre 2015. En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=4-LzSZbN0rY> (consulté le 14 mars 2016)

YERUSHALMI, Yosef Hayim, « Série Z. Une fantaisie archivistique », *Le Débat,* n° 92,1996/5, p. 141- 152

YERUSHALMI, Yosef Hayim, LORAUX, Nicole, MOMMSEN, Hans, MILNER, Jean-Claude, VATTIMO, Gianni, *Usages de l'oubli*, Paris, Le Seuil (programme ReLIRE), « Points », 1988

Revues

BDIC. Matériaux pour l'histoire, n° 82, « L'historien face à l'ordre informatique : classification et histoire », 2006

Fata Morgana, n°2 : « Archivio », mai-août 2007

Images documentaire, n° 63 : « Regards sur les archives », 1er et 2e trimestre 2008

Intermédialité, n° 18, « Archiver », automne 2011

La Gazette des archives, n° 146-147 : « Archives et révolution: création ou destruction », 1989

La Gazette des archives, n° 157 : « La déontologie des archivistes »,1992

La Gazette des archives, n° 202 : « Autour de la collecte des archives », 2006

La Gazette des archives, n° 233 : « Les archives, aujourd'hui et demain… », 2014

Littérature, n° 166 : « Usages du document en littérature : production - appropriation – interprétation », 2012

Marges, n° 25, « Archives », 2017

Matériaux pour l'histoire de notre temps, n° 82, 2006

POLI, n° 6 : « Les Promesses de l'archive », mai 2012

Pouvoirs. Revue française d'études constitutionnelles et politiques, n° 153 : « Les archives », 2005

Revue de synthèse, n° 125 : « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », 2004

Sens public, n° 6 : « (Re)constituer l'archive », 2016

Traverses, n° 36 : « L'Archive », janvier 1986

Visual Resources. An International Journal of Documentation, vol. XVIII, n° 2, numéro spécial : « Following the Archival Turn : Photography, the Museum, and the Archive », juin 2002

• Genèse : création, photographie

BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Éditions de Minuit, 2000

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Éditions de Minuit, 2007

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009

BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?,* Paris, Minuit, 2010

BAYARD, Pierre, et MOINDROT, Isabelle, « Éloge de la paranoïa en sciences humaines », *Hybrid,* n° 2, 2015. En ligne : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=521> (consulté le 10 janvier 2017)

BAYARD, Pierre, « L'ouvroir de théorie potentielle. Un entretien avec Pierre Bayard », *Vacarme* n° 58, janvier 2012. En ligne : <https://vacarme.org/article2109.html> (consulté le 10 janvier 2017)

BIASI (de), Pierre-Marc, « Les désarrois de l'herméneute », *Le Monde,* 14 février 1997. En ligne : <http://www.pierre-marc-debiasi.com/rdp_pdf/67.pdf> (consulté le 4 janvier 2016)

BORGES, Jorge Luis, *Fictions* [1944] (trad. P. Verdevoye et N. Ibarra), Paris, Gallimard, « NRF », 1993

BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, *Chroniques de Bustos Domecq* [1967] (trad. M.- F. Rosset), Paris, Robert Laffont, « Pavillons poche », 2017

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003

LUBBEN, Christine, *Magnum : planches-contacts*, Paris, Éditions de La Martinière, 2011

NOIROT, Julie, « De la genèse photographique à la photographie génétique », *Temporalités,* n° 14, 2011. En ligne : <http://temporalites.revues.org/1745 > (consulté le 15 septembre 2013)

II. HISTOIRE ET MÉMOIRE

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire* (trad. Marco dell'Omodarme), Paris, Éditions Hoëbecke, coll. « Arts & esthétique », 1998

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif* ? [2006] (trad. Martin Rueff), Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2016

AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo ?* Milan, Nottetempo, « I Sassi », 2008

AGAMBEN, Giorgio, *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*, Venise, Corte del Fontego Editore, 2009

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* [1978], Paris, Payot & Rivages, 2001

ALLOA, Emmanuel, « Changer de sens. Quelques effets du "tournant iconique" », *Critique,* n° 759-760, 2010, p. 647-658.

ANHEIM, Étienne, « Singulières archives. Le statut des archives dans l'épistémologie historique, une discussion de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur », *Revue de synthèse,* n° 125, 2004, p. 153-182

BÉDARIDA, François, « L'historien régisseur du temps ? Savoir et responsabilité », *Revue historique,* n° 605, janvier-mars 1998, p. 3-24

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire* (trad. O. Mannoni), Lausanne, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2015

BOUTONNET, François, *Mnémosyne, une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Éditions Dis voir, 2013

CERTEAU, Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975

CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1970

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000

DI LIBERTI, Giuseppe, « Fait/événement – Document/monument », *Images Re-vues,* n° 11, 2013. En ligne : <http://imagesrevues.revues.org/3319> (consulté le 19 décembre 2016)

FEBVRE, Lucien, « Sur une forme d'histoire qui n'est pas la nôtre », *Annales. Économies, sociétés, civilisations,* 3e année, n° 1, 1948, p. 21-24

FREUD, Sigmund, « Note sur le bloc magique » [1925], *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, 2010

FREUD, Sigmund, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », lettre de janvier 1936 à Romain Rolland, *Résultats, idées, problèmes, II* (trad. M. Robert), Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 220-230

GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle* [1976], Paris, Aubier, 1980

GINZBURG, Carlo, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001

GINZBURG, Carlo, *Le Fil et les traces*, Paris, Verdier, 2010

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], livre numérique édité par Jean-Marie Tremblay, Cégep, Université du Québec à Chicoutimi, « Les classiques des sciences sociales », 2002. En ligne : <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf> (consulté le 12 janvier 2016)

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, « La librairie du XXe siècle », 2003

LACOUE-LABARTHE, Philippe, DERRIDA, Jacques, *Donner le temps 1. La Fausse Monnaie*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1991

LEDUC, Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999

LE GOFF Jacques et NORA Pierre dir., *Faire de l'histoire, I. Nouveaux problèmes, II. Nouvelles approches, III. Nouveaux objets* [1974], Paris, Gallimard, 1986

LE GOFF, Jacques, « Documento/Monumento », *Enciclopedia Einaudi*, Turin, Einaudi, vol. 5, 1978, p. 38-43

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, III. Les France. 3. De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992

NORA, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, « NRF », 2011

PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971

QUENEAU, Raymond, *Les Fleurs bleues* [1965], Paris, Gallimard, 2000

RICŒUR, Paul, *Temps et récit, vol. III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

RIOUX, Jean-Pierre, « Le numérique est-il une menace pour la mémoire individuelle et collective ? », propos recueillis par Arnaud Schwartz et Stéphane Dreyfus, *La Croix,* 2 janvier 2012 En ligne : <https://www.la-croix.com/Actualite/S-informer/Sciences/Le-numerique-est-il-une-menace-pour-la-memoire-individuelle-et-collective-_NP_-2012-01-02-753137> (consulté le 13 avril 2017)

RUEFF, Martin, « L'historien et les noms propres », *Critique,* n° 669-770, 2011, p. 514-532

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire,* Paris, Gallimard,1999

TERDIMAN, Richard, *Present Past : Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, Cornell University Press, 1993

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire,* Paris, Arléa, « Arléa poche », 2015

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, [1966] (trad. D. Arasse), Paris, Gallimard, 1975

WAHNICH, Sophie, « L'impossible patrimoine négatif », *Les Cahiers Irice,* n° 7, 2011, p. 47-62

• Temps

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000

BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia,* Cambridge, Polity Press, 2017

BIRNBAUM, Jean (dir.), *Où est passé le temps ?* Paris, Gallimard, « Folio essais », 2012

BLANCHOT, Maurice, « Le Musée, l'Art, le Temps », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 21-51

BRANDAO, Luis Alberto, « Chronotope », *Theory, Culture & Society,* n° 2-3, « Problematizing Global Knowledge », vol. 23, mai 2006, p. 133-134

COUCHOT, Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2007

COUCHOT, Edmond, « Temps de l'histoire et temps uchronique », *Hybrid*, n° 1, 2014. En ligne : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=179> (consulté le 13 avril 2017)

DELEUZE, Gilles, « Préface : Les allures du temps », *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995,* Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 348-350

DE TOLEDO, Camille, IMHOFF, Aliocha, QUIRÓS, Kantuta (dir.), *Les potentiels du temps. Art et politique,* Paris, Manuela Éditions, 2016

DOSSE, François, « Du l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps,* n° 87-88 : « Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales », 2005, p. 156-171

DOUMET, Christian, ZIMMERMAN, Laurent, *Éclats de temps. Musique danse peinture poésie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi », 2015

DUBORGEL, Bruno, *Images et temps. Quatre études sur l'espace du sens,* Saint-Étienne, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1985

GROOM, Amelia, *Time,* Londres/Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery/The MIT Press « Documents of Contemporary Art », 2013

FARR, Ian, *Memory*, Londres/Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery/The MIT Press « Documents of Contemporary Art », 2012

KISSELEVA, Olga (dir.), *Contre-Temps,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2017

LALONDE, Joanne, « Temps réel et temps de l'histoire. Archivage entre pérennité et ouverture, entre mémoire et art vivant, entre document et événement », *Actes du colloque Obs-IN 2014*, Arles, Obs/IN – Observatoire des pratiques de création de l'image numérique, 2015, p. 54-67

LÉVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983

MACHADO, Arlindo, « Anamorfosi cronotopiche », *in* Pierluigi Basso dir., *Modi dell'immagine. Teorie e oggetti della semiotica visiva,* Bologne, Esculapio, 2001, p. 1-11

MACEL, Christine, *Le Temps pris. Le temps à l'œuvre, le temps de l'œuvre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008

MACEL, Christine, MYTKOWSKA Joanna, PETRESIN-BACHELEZ Natasa, *Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Éditions du Centre Pompidou, 2010

NANCY, Jean-Luc, *Technique du présent : essai sur On Kawara*, Villeurbanne, Nouveau Musée/Institut d'art contemporain, « Les cahiers. Philosophie de l'art », 1999

NANCY, Jean-Luc, « Techniques du présent. Entretien avec Benoît Goetz », *Le Portique,* n° 3 : « Technique et esthétique », 1999. En ligne : <http://leportique.revues.org/309> (consulté le 2 octobre 2016)

RANCIÈRE, Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel,* n° 6, 1996, p. 53-68

RIBON, Michel, *L'art et l'or du temps. Essai sur l'art et le temps*, Paris, Éditions Kimé, 1997

ŠIMIĆ, Snježana, « La photographie comme machine temporelle », *Fabula / Les colloques*, « L'art, machine à voyager dans le temps » colloque organisé par l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse, 22-25 mars 2017. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4700.php> (consulté le 13 juin 2017)

TENGELYI, Laszlo, « Refiguration de l'expérience temporelle selon Ricœur », *Archives de philosophie,* tome 74, 2011, p. 611-628

• Ego

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1997

CAUQUELIN, Anne, *L'Exposition de soi. Du journal intime aux webcams*, Paris, Eshel, coll. « Fenêtres sur », 2003

DERRIDA, Jacques, *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche*, Paris, Galilée, 1984

GROYS, Boris, *En public. Poétique de l'auto-design* (trad. J.-L. Florin), Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2015

GUICHOT, Céleste, « Philosophie du selfie : quand Narcisse cherche le bonheur », mémoire de master 2 en Esthétique, sous la direction de Jacinto Lageira, Université Panthéon-Sorbonne, 2015. En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254051/document > (consulté le 14 mai 2016)

GUNTHERT, André, « La consécration du selfie, une histoire culturelle », blog « L'image sociale », 28 avril 2015. En ligne : <http://imagesociale.fr/1370> (consulté le 16 mai 2016)

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* [1997], Paris, Verticales, 2009

JOUANNAIS, Jean-Yves, *L'Idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine Éditions, 2003

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » [1949], *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-101

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

MARESCA, Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques,* n° 15, novembre 2004, p. 61-77

MARY, Bertrand, *La Photo sur la cheminée, naissance d'un culte moderne*, Paris, Metailié, 1993

MAISONROUGE (de), Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004

NACHTERGAEL, Magali, « L'intime au pouvoir : de la « photogénie électorale » à l'ère du *storytelling* », *Itinéraires* : « Intime et politique », 2012. En ligne : <http://itineraires.revues.org/1159> (consulté le 13 mai 2017)

NACHTERGAEL, Magali, « Mythologies individuelles, mythologies numériques ? », *Itinéraires* : « Textualités numériques », 2014. En ligne : <https://itineraires.revues.org/2354#ftn2> (consulté le 13 mai 2017)

NACHTERGAEL, Magali, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi », « Re-présentation », Colloque de Jeunes Chercheurs de l'Université de Hopkins, Baltimore, États-Unis, octobre 2008. En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00558561/document> (consulté le 27 mai 2017)

NACHTERGAEL, Magali, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain » *in* Anne Boissière, Christophe Boulanger et Savine Faupin dir., *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Actes du colloque d'avril 2012. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document> (consulté le 26 mai 2017)

NACHTERGAEL, Magali, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XXe siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2012

NORA, *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987

ROUDINESCO, Élisabeth, « Jacques Lacan : le stade du miroir », *L'analyse, l'archive*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 26-39

ZELLER Jean-Daniel, « Vers l'archivage total de soi ? », Actes des 12e Journées des archives de l'Université catholique de Louvain, « De l'individu à la série. Les archives personnelles : enjeux, acquisition, valorisation », Louvain-la-Neuve, les 19 et 20 avril 2012. En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/sic_00723875/document> (consulté le 9 juin 2017)

III. ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES

• Constitution et organisation des archives photographiques

ARBAÏZAR, Philippe, « Défense et illustration des archives de photographes », *La Gazette des archives,* n° 202 : « Autour de la collecte des archives », 2006, p. 45-67

BERTINI, Maria Barbara, *Che cos'è un archivio*, Rome, Carocci, « Le Bussole », 2008

BERSELLI, Silvia, GASPARINI, Laura, *L'archivio fotografico. Manuale per la conservazione e la gestione della fotografica antica e moderna*, Bologne, Zanichelli Editore, 2000

CASTANO, Paolo, *L'archivio fotografico*, Milan, Il Castello, 1983

CONWAY, Paul, PUNZALAN, Ricardo, « Fields of vision : Towards a New Theory of Visual Literacy for Digitized Archival Photographs », *Archivaria,* n° 71, printemps 2011, p. 63-97

COOK, Terry, « What is Past is Prologue : A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift », *Archivaria,* n° 43, printemps 1997, p. 17-63

COOK, Terry, « Archival science and postmodernism : new formulations for old concepts », *Archival Science* n° 1, 2001, p. 3-24

CURTI, Denis, DOLFI AGOSTINI, Sara, *Collezionare fotografia – il mercato delle immagini,* Rome, Contrasto, 2014

DENOYELLE, Françoise, « Qu'est-ce qu'un fonds iconographique ? Comment le définir, comment le gérer, que dit la loi sur le sujet ? », *Vie sociale,* n° 1, 2005, p. 13-20

EDWARDS, Elizabeth, « Location, location : a polemic on photographs and institutions pratices », *Science Museum Group Journal*, printemps 2007. En ligne : <http://journal.sciencemuseum.org.uk/browse/issue-07/location-location/> (consulté le 16 avril 2016)

EDWARDS, Elizabeth, « Photographs : Material Form and The Dynamic Archive », *in* Costanza Caraffa dir., *Photo archives and the photographic memory of art history*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 47-56.

EDWARDS, Elizabeth, « Photography and the material performance of the past », *History and Theory*, n° 48, décembre 2009, p. 130-150

EDWARDS, Elizabeth, « Photographs as Strong History ? », *in* Costanza Caraffa et Tiziana Serena dir., *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin, Walter de Gruyter, 2015, p. 321-329

EDWARDS, Elizabeth, « Photographs and the Sound of History », *Visual Anthropology Review*, volume 21, n° 1-2, 2006, p. 27-46

LACOSTE, Anne, *La mémoire des images : autour de la collection iconographique vaudoise*, Gollion, Infolio Éditions, 2015

LEBART, Luce, « Reflections on the History of the Conservation and Archiving of Photography », *CoMa* : « Safeguarding Images Collections », Cambridge Scholar Publishing, 2013, p. 95-113

LEBART, Luce, « Histoire des tiroirs, les premières bases des données photographiques : quelques jalons pour une histoire de la documentation iconographique », *in* Christophe Brandt, *Traces. Cent ans de patrimoine iconographique en Suisse*, Neuchâtel, Institut suisse pour la conservation de la photographie, 2004, p. 103-107

MICHEL, Alain-P., « L'archive photographique, un document intégral », *Études photographiques,* n° 16, mai 2005

SCHLAK, Tim, « Framing photographs, Denying Archives : The Difficulty on Focusing on Archival Photographs », *Archival Science*, VIII, 2008, p. 85-101

SCHWARTZ, Joan M., « "Having New Eyes": Spaces of Archives, Landscapes of Power », *Archivaria,* n° 61, septembre 2006. En ligne : <http://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12532> (consulté le 24 avril 2017)

SCHWARTZ, Joan M., « Coming to Terms with Photographs : Descriptives Standards, Linguistic "Otherings", and the Margins of Archivy », *Archivaria* n°54, automne 2002, p. 142-171

SCHWARTZ, Joan M., « Negotiating the Visual Turn : New Perspectives on Images and Archives », *American Archivist*, n° 67, 2004, p. 107-122

SCHWARTZ, Joan M., « " Records of Simple Truth and Precision " : Photography, Archives, and the Illusion of Control », *Archivaria,* n° 50, automne 2000, p. 1-40

SCHWARTZ, Joan M., « "We make our tools and our tools make us" : Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomatics », *Archivaria,* n° 40, automne 1995, p. 40-74

SEKULA, Allan, « The Body and the Archive », *October,* n° 39, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, hiver 1986, p. 3-64

SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions/Ministère de la Culture et de la Communication, 2013

SEKULA, Allan, « Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs) », *October,* n° 102, 2002, p. 3-34

SERENA, Tiziana, « La profondità delle superficie. Una prospettiva epistemologicaper "cose" come fotografie e archivi fotografici », *Ricerche di storia dell'arte* n° 106, « Archivi fotografici : spazi del sapere, luoghi della ricerca », Tiziana Serena et Costanza Caraffa dir., Rome, Carocci, 2012, p. 51- 67.

SERENA, Tiziana, *Per Paolo Costantini : fotografia e raccolte fotografiche*, vol. 1, Pise, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro di ricerche informatiche per i Beni Culturali, 1999

SERENA, Tiziana, « L'archivio fotografico : possibilità derive potere », in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di Studi (Venezia, 29 ottobre 2008), Anna Maria Spiazzi, Luca Maioli, Corinna Giudici dir., Crocetta del Montello, Terra Ferma Edizioni, 2010, p. 103-125

SERENA, Tiziana, « Sulla (re)"mise en archive" e sugli ogetti fotografici : spigolature », compte-rendu de la rencontre « Attraverso la fotografia. Problematiche di conoscenza del fondo MPI », Rome, 22 mars 2013. En ligne : <http://unifi.academia.edu/TizianaSerena> (consulté le 15 mai 2016)

SERENA, Tiziana, « Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria" », in Francesco Faeta et Giacomo Daniele Fragapane dir., *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza, Atti del convegno* (Palazzo Giavanti, 7-9 octobre 2010)*,* Noto, Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF)/Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli studi di Messina, 2013, p. 23-40

SERENA, Tiziana, « A proposito di una carta salata », *Bollettino dei Musei Civici*, Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, vol. 11, III serie, p. 106-109

SERENA, Tiziana, « Il posto della fotografia (e dei calzini) nel villagio della memoria iconica totale. Uno sguardo sulle raccolte fotografiche oggi », 14 juin 2007. En ligne : <http://unifi.academia.edu/TizianaSerena> (consulté le 12 juin 2017)

SERENA, Tiziana, « La materialità delle fotografie : una questione ermeneutica », *in* Barbara CATTANEO dir., *Il restauro della fotografia*, Florence, Nardini Editore, 2012. En ligne : <http://unifi.academia.edu/TizianaSerena> (consulté le 15 septembre 2017)

SERENA, Tiziana, « L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte : da « outils pratiques » a « outils intellectuels » », *in* Monica Maffioli et Silvestra Bietoletti dir., *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e la pittura dall'Ottocento ad oggi*, Florence, Giunti, 2014, p. 62-77

SERENA, Tiziana, « Tabula rasa. Alcuni appunti sulla descrizione fotografica e geografica come "amene frottole" », *in* Margherita Azzani dir., *Italia in movimento. Direttrici e paesaggi dall'Unità a oggi*, Pise, Pacini Editore, « Geografia », 2011, p. 21-26

SERENA, Tiziana, « Le parole dell'archivio fotografico », *Rivista di Estetica,* n° 50 : « A partire da Documentalità », E. Casetta, P. Kobau, I. Mosca dir., 2012, p. 163-178

VÉRAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011

WELLS, Liz (dir.), *The Photography reader,* New York/London, Routledge, 2003

Études

CURTI, Denis, *Il Furore degli immagini, fotografia italiana dall'archivio Zannier nella collezione della Fondazione di Venezia*, Venezia, Fondazione di Venezia, 2010

MORELLO, Paolo, *Amen fotografia. 1839-2000 : immagini e libri dall'archivio di Italo Zannier*, Milan, Skira, 2000

NÉDÉLEC, Cécile, « André Jammes, collectionneur et historien de la photographie », mémoire de recherche en histoire visuelle (master 2) sous la direction d'André Gunthert, EHESS, 2010. En ligne : <https://issuu.com/lhivic/docs/nedelec10> (consulté le 15 mars 2016)

NOIROT, Julie, « La Méthode Pierre Joly et Véra Cardot. Études et inventaire(s) des photographies du fonds Cardot-Joly de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou », thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Paul-Louis Rinuy, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2009

SERGIO Giuliano, *Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati,* Venise, Fondazione di Venezia/Marsilio, 2015

TESSIER, Isabelle, *Inclinations. La collection selon Bernard-Lamarche Vadel,* Paris, Filigranes Éditions, 2010

Sites internet : archives, captations de colloques

http://archivaria.ca/index.php/archivaria

« Archive project. Archive of theories, artistic practices and museographic projects about the notion of archive » http://www.gtr-cultural.com/test/foto/archives/

http://artarchivespolitics.com/

ARTIÈRES, Philippe, http://www.scriptopolis.fr/

DE JONCKHEERE, Philippe, KIRCH, Julien, http://desordre.net/

http://www.europeana.eu/portal/fr/collections/photography

Musée du Jeu de Paume : *Penser l'archive photographique au XXIe siècle,* retransmission de la captation des débats des 28 et 29 janvier 2011. En ligne : http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1443

Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, « Archivi fotografici on line », Atti delle giornate di studio (Cinisello Balsamo, mai 2006). En ligne : http://www.mufoco.org/en/media/atti-del-seminario-archivi-fotografici-italiani-online-maggio-2006/

Université d'Oxford : https://podcasts.ox.ac.uk/photo-archives-vi-photography-protocol

• Conservation

CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie,* Paris, Marval/Paris Musées, 2008

COMETTI, Jean-Pierre, *Conserver/Restaurer, l'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016

COMETTI, Jean-Pierre, *La Nouvelle aura, économie de l'art et de la culture*, Paris, « Questions théoriques », 2016

EDWARDS, Elizabeth, HART, Janice (dir.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, New York, Routledge, 2004

LAVÉDRINE, Bertrand, *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007

LICHTIG, Renée, « Nitrate won't wait. Rencontre avec Renée Lichtig », *Vacarme,* n° 14, hiver 2000, p. 80-85

MONDENARD, Anne (de), LE MÉE, Anne-Cécile (dir.), « Prise en main d'un fonds de photographies », novembre 2016. En ligne : <https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/fonds-photo_prise-en-main_v18.pdf > (consulté le 20 janvier 2017)

Revues

Patrimoines. Revue de l'Institut national du patrimoine, n° 10 : « De la matérialité de la photographie à sa dématérialisation : quels enjeux pour la conservation-restauration ? », 2014

• Fonds d'archives, agences photographiques et presse

BARBERO, Luca Massimo, « Il Trionfo e il declino delle immagini : artisti italiani in un archivio fotografico », *in* Walter Guadagnini (dir.), *Pop Art Italia*, Milan, Silvana Editoriale/Cinisello Balsamo, 2005

BARBERO, Luca Massimo, *Venezia 1948-1986 : la scena dell'arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione*, Milan, Skira, 2006

BARBERO, Luca Massimo (dir.), *L'Officina del contemporaneo : Venezia '50 '60*, Milan, Edizioni Charta, 1997

BEYAERT-GESLIN, Anne, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langages,* n° 147 : « Internet, optique du monde », 2006, p. 119-135

BENEDETTI, Amadeo, *Gli archivi delle immagini. Fototeche, cineteche e videoteche in Italia*, Gênes, Erga Edizioni, 2000

BLASCHKE Estelle, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettman et Corbis », *Études photographiques,* n° 24, 2009, p. 150-181

BLASCHKE, Estelle, « Photography and the Commodification of Images : From the Bettman Archives to Corbis (ca. 1924 – 2010) / La photographie et l'industrialisation des images : du Fonds Bettman à Corbis (ca. 1924-2010) », thèse de doctorat en Histoire et civilisations, EHESS, 2011, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert. En ligne : <https://issuu.com/lhivic/docs/blaschke> (consulté le 15 décembre 2016)

BOUVERESSE, Clara, « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, *Kurdistan* (1991-2009) », *Transatlantica,* n° 2, 2014. En ligne : <http://transatlantica.revues.org/7144> (consulté le 24 avril 2017)

BOUVERESSE, Clara, « Le Ransom Center écrit une nouvelle page de l'histoire des archives photographiques », *Transatlantica* n°1, 2013. En ligne : <http://transatlantica.revues.org/6434> (consulté le 24 avril 2017)

CARAFFA, Costanza, « Florence Declaration. Raccomandazioni per la preservazione degli archivi fotografici analogici », Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut, Florence, 31 octobre 2009. En ligne : <https://www.khi.fi.it/12572/florence_declaration_italienisch.pdf> (consulté le 2 mai 2017)

CARAFFA, Costanza, « Pensavo fosse una fototeca, invece è un archivio fotografico », *Ricerche di storia dell'arte,* n° 106, « Archivi fotografici : spazi del sapere, luoghi della ricerca », Tiziana Serena et Costanza Caraffa dir., Rome, Carocci, 2012, p. 37-50

CARAFFA, Costanza, « From photo libraries to photo archives. On the epistemological potential of art-historical photo collections », *in* Costanza Caraffa dir., *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 11-44

CARAFFA, Costanza, « Documentary Photographs as Objects and Originals », *The Challenge of Projects*, Nuremberg, 2013, p. 824-827

CARAFFA, Costanza et SERENA, Tiziana, « Introduction : Photographs, Archives and the Discourse of Nation », in Costanza Caraffa et Tiziana Serena dir., *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin, Walter de Gruyter, 2015, p. 3-15.

CARAFFA, Costanza (dir.), *Photo archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, « I Mandorli », 2011

CAUJOLLE, Christian, « Presse et photographie, une histoire désaccordée », *Le Monde diplomatique,* septembre 2002, p. 26-27

CORNELL, Clancey, « Excavating the Photo Archive: Exploring Memory and Healing through the Creation of Radical Archives », thèse de doctorat, New York University Global Liberal Studies Bachelor of Arts degree, 2015

CURTI, Denis, *Una fantastica ossessione : l'archivio Zannier nella collezione della Fondazione di Venezia*, Venise, Marsilio, 2009

CURTI, Denis, *Il Furore degli immagini*, Venise, Marsilio/Fondazione di Venezia, 2010

D'ATILIA, Gabriele (dir.), *Luce, l'immaginario italiano*, Rai Eri/Istituto Luce, Rome, 2014

DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris*. Tome I : *Le marché de la photographie*, Paris, L'Harmattan, 1997

DEL GRANDE, Roberto, « L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970 », thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Alessandro Del Puppo, Università degli studi di Udine, 2014

DI BARBORA, Monica, « Gli archivi fotografici dei giornali : miseria e nobiltà », *in* Monica Di Barbora dir., *Gli archivi fotografici dell'Unità. Milano, Roma e le redazioni locali*, Milan, Mimesis Edizioni, 2016, p. 23-38

DI CRESCENZO, Casimiro, *Volti del cinema italiano dall'Archivio BIANCONERO di Venezia*, Venise, Basilissa Venezia, 2002

GERVAIS, Thierry, DELAGE, Christian, SCHWARTZ R., Vanessa, « Au-delà de la photographie, vers une redéfinition de la presse », *Études photographiques,* n° 26, 2010. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3124> (consulté le 17 décembre 2016)

GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015

GERVAIS, Thierry, *The « public » life of photographs,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2016

GIAIER, Alessandra, « Cameraphoto 1946-1987 : l'archivio dell'agenzia fotografica », mémoire de master, Università Ca'Foscari, Venise, Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, sous la direction d'Alberto Prandi, 2008

GUNTHERT, André, « BHVP : ne réveillez pas une archive qui dort », 16 mars 2010, blog « L'Atelier des icônes, Carnet de recherches d'André Gunthert ». En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/458> (consulté le 14 avril 2016)

GUNTHERT, André, « L'illustration ou comment faire de la photographie un signe », blog « L'Atelier des icônes », 12 octobre 2010. En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/1147> (consulté le 20 février 2014)

GUNTHERT, André, « L'échelle de l'information », blog « L'Atelier des icônes », 23 avril 2010. En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/568> (consulté le 20 février 2014)

LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010

LAVOIE, Vincent, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études photographiques,* n° 20, juin 2007. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1192> (consulté le 21 décembre 2017)

LEBART, Luce, *Beautés d'archive*, Paris, Société française de photographie/Poursuites Éditions, 2015

LEBART, Luce, *Taches & Traces, Premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*, Paris, Diaphane Éditions/SFP, 2015

LEBART, Luce, *Mold is Beautiful*, Paris, Poursuites Éditions, 2015

LEBLANC, Audrey, « Fixer l'événement. Le Mai 1968 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations,* n° 32, 2011, p. 57-76

LEBLANC, Audrey, « Commémorer Mai 68. L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique », *in* Daniel Dubuisson et Sophie Raulx dir., *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel,* Paris, Les Presses du réel, 2015. En ligne : <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2761&menu=>. <hal- 01382996>

LEBLANC, Audrey, « Des archives pour Sygma (1) : un centre de conservation à Garnay », novembre 2009. En ligne : <https://clinoeil.hypotheses.org/21> (consulté le 12 décembre 2014)

LEBLANC, Audrey, « Des archives pour Sygma (2) : conserver et classer le noir et blanc », blog Le Clin de l'œil, novembre 2009. En ligne <Des archives pour Sygma (2) : conserver et classer le noir et blanc argentique > (consulté le 12 décembre 2014)

LEBLANC, Audrey, DUPUY, Sébastien, « Le fonds Sygma exploité par Corbis. Une autre histoire du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 35, printemps 2017, p. 88-111

LUCAS, Uliano, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Milan, Einaudi, 2015

MALOOF, John, *Finding Vivian Maier*, film documentaire, États-Unis, 2013

MARTELLA, Annabelle, « Sauver de l'oubli 1200 pellicules », 29 juin 2016, site actuphoto.com. En ligne : <http://fr.actuphoto.com/36064-sauver-de-l-oubli-1200-pellicules.html> (page consultée le 21 juillet 2016)

MERZEAU, Louise, « Papiers sensibles », *Les cahiers de médiologie*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 257-267

MICHEL Alain P., « L'archive photographique, un document intégral », *Études photographiques,* n° 16, 2005. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/722> (consulté le 17 décembre 2016)

NOIRET, Serge, « La *Digital History* : histoire et mémoire à la portée de tous », 2013. En ligne : <https://www.academia.edu/576776/La_Digital_History_histoire_et_m%C3%A9moire_%C3%A0_la_port%C3%A9e_de_tous> (consulté le 17 juillet 2017)

PANZER, Mary, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », *Aperture Magazine*, n° 202, printemps 2011, p. 46-51

SERGIO, Giuliano (dir.), *Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati*, Venise, Marsilio/Fondazione di Venezia, 2015

STEYERL, Hito, « Archive in motion », novembre 2011. En ligne : <https://frieze.com/article/archive-motion> (consulté le 15 décembre 2014)

SUSINI, Giancarlo, *Fototeche e archivi fotografici. Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Prato, Quaderni della Rivista AFT, 1996

TOUBIANA, Serge, *Cannes Cinéma. L'histoire du Festival vue par Traverso*, Paris, Cahiers du Cinéma Éditions, 2003

• Catalogues et base de données, numérisation et traitement informatique

ANN HOLLY, Michael, SMITH, Marquard (dir.), *What is resarch in Visual Art ? Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Massachussetts, Sterling and Francine Clark Art Institute/Londres, Yale University Press, 2008

BON, François, « Mémoire vive contre mémoire vide. Sur quelques pistes ouvertes par Pierre Assouline à propos de Pierre-Marc de Biasi (et hommage à Heritrix) », blog « Le tiers livre, web et littérature par François Bon » 22 avril 2011. En ligne : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2517> (consulté le 16 décembre 2017)

BEUVE-MÉRY, Alain, « Numérisation des livres : Google or not Google ? », *Le Monde des livres*, 4 mars 2010. En ligne : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/04/numerisation-des-livres-google-or-not-google_1314210_3260.html> (consulté le 16 décembre 2017)

DAVID, Jonathan, « Priorisation et stratégies de conservation. Le débat français sur les archives essentielles vu du Québec », blog de l'Association des archivistes du Québec , 29 janvier 2018. En ligne : <https://archivistesqc.wordpress.com/2018/01/29/archives_essentielles/> (consulté le 2 février 2018)

DI GIACINTO, Monica, *Fotografia digitale, catalogazione per professionisti*, Milan, Apogeo editore, 2006

GITELMAN, Lisa, *Paper Knowledge : Toward a Media History of Documents*, Duke University Press Book, 2014

GRAILLES, Bénédicte, « L'illusion documentaire : de l'usage de la classification en archivistique française », in Cathy Schoukens et Paul Servais dir., *L'erreur archivistique, De la compréhension de l'erreur à la perception et à la gestion des incertitudes* [actes du colloque international des 20 et 21 avril 2007], collection des Archives de l'Université catholique de Louvain n° 22, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2009, p. 187-201

GUNTHERT, André, « Politique de la mémoire », blog « Totem. Carnet de recherche d'André Gunthert (archive) », 25 février 2012. En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/totem/1605 > (consulté le 16 déc. 2017)

HARVEY, Ross, *Preserving Digital Materials*, Munich, Saur, 2005

JEANNENEY, Jean-Noël, « BNF et Google : l'insupportable tête-à-queue », *Le Figaro*, 27 août 2009. En ligne : <http://www.lefigaro.fr/debats/2009/08/27/01005-20090827ARTFIG00001-bnf-et-google-l-insupportable-tete-a-queue-.php> (consulté le 20 décembre 2017)

LAUTISSIER, Fanny, « Les archives photographiques face aux enjeux de la transition numérique », mémoire de master sous la direction d'André Gunthert, Lhivic/EHESS, 2009. En ligne : <https://issuu.com/lhivic/docs/lautissier09> (consulté le 12 décembre 2016)

LEGRAND, Alexandra, « Des données aux documents. La diffusion en ligne de la documentation scientifique des collections muséales », Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, mémoire de Master II, Histoire et Politique des musées et du patrimoine, 2012

LEMAY, Yvon, KLEIN, Anne, « La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique », *Les Cahiers du numérique,* vol. 8, n° 3 : « Valorisation des corpus numérisés », 2012, p. 15-48

SEIJDEL, Jorinde, « Cold Storage », *Open* n° 7 : « (No) Memory », 2004, p. 66-77

SMARGIASSI, Michele, « Il futuro muore nel falso archivio del Web », 24 mai 2017, blog « Fotocrazia. Evoluzioni e rivoluzioni nel futuro, nel presente e nel passato del fotografico ». En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/05/24/fotografia-europea-reggio-emilia-2017-archivi/?refresh_ce> (consulté le 5 juin 2017)

ROWLEY, Jennifer, *Organizing knowledge : an Introduction to information retrieval,* Aldershot, Ashgate, 1992

VISMANN, Cornelia, *Files : Law and Media Technology*, Standford University Press, 2008

• Flux d'images : agencements et dispositifs

BUIGNET, Christine, « Rencontres, collisions : éclosions dans le flux des images "net-errantes" », Université de Toulouse-II-Le Mirail, journée d'étude organisée par le LLA-CREATIS, « Images empruntées : l'artiste comme éditeur », 24 janvier 2013. En ligne : <https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/rencontres_collisions_eclosions_dans_le_flux_des_images_net_errantes_christine_buignet.17828> (consulté le 15 avril 2013)

CAMPANY, David, « "Almost the Same Thing". Some Thoughts on the Collector-Photographer », in Emma Dexter et Thomas Weski dir., *Cruel and Tender*, Londres, Tate, 2003, p. 33-35

CHIROLLET, Jean-Claude, *Numériser, reproduire, archiver les images d'art*, Paris, L'Harmattan, 2005

CHUN, Wendy Hui Kyong, *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013

CICILIATO, Vincent (dir.), « Collecter cataloguer cartographier – processus et méthodologies de l'archivage numérique et de sa consultation », Colloque international organisé par le CIEREC et l'IRAM, Saint-Étienne, 26 et 27 nov. 2014

CORNELL, Lauren, HALTER, Ed, *Mass Effect : Art and the Internet in the twenty-first century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015

COUCHOT, Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2007

COUCHOT, Edmond, « Temps de l'histoire et temps uchronique », *Hybrid,* n° 1, 2014. En ligne : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=179> (consulté le 10 janvier 2017)

ERTZSCHEID, Olivier, « L'homme est un document comme les autres : du World Wide Web au World Life Web », *Hermès, La Revue,* n° 53 : « Traçabilité et réseaux », CNRS Éditions, 2009, p. 33- 40

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Art et internet*, Paris, CNRS Éditions, 2005

GUNTHERT, André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, n° 2, octobre 2011, p. 136-149

GUNTHERT, André, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », 24 juin 2012, blog « L'Atelier des icônes, Carnet de recherches d'André Gunthert ». En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2437> (consulté le 14 avril 2016)

GUNTHERT, André, *L'image partagée, la photographie numérique*, Paris, Textuel, « L'écriture photographique », 2015

GUNTHERT, André, « Une illusion essentielle », *Études photographiques,* n° 34, printemps 2016, p. 32-51

GUNTHERT, André, « Le "visual turn" n'a pas eu lieu », 10 juin 2017, blog « L'image sociale. Le carnet de recherches d'André Gunthert ». En ligne : <https://imagesociale.fr/4603> (consulté le 14 juin 2017)

HILAIRE, Norbert, *L'art dans le tout-numérique*, Paris, Éditions Manucius, 2015

LUNENFELD, Peter, *The Digital Dialectic : new essays on new media,* Cambridge, The MIT Press, 1999

LUNENFELD, Peter, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 2000

MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2001

MARESCA, Sylvain, *Basculer dans le numérique. Les mutations du métier de photographe*, Presses universitaires de Rennes, « Le sens social », 2014

MERZEAU, Louise, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès, La Revue,* n° 53, « Traçabilité et réseaux », CNRS Éditions, 2009, p. 21-29. En ligne : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-1-page-21.htm

SMARGIASSI, Michele, « Il complesso di Temistocle. Come vivere con "troppe foto" », 15 juin 2018, blog « Fotocrazia ». En ligne : http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2018/06/15/umberto-eco-fotografdiua-eccesso-vertigine/

HILL, Jennie (dir.), *The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader*, Londres, Facet Publishing, 2011

VESNA, Victoria, *Database Aesthetics : art in the age of information overflow,* Minneapolis, University of Minnesota Press, « Electronic mediations », vol. 20, 2007

• Droit et photographie

ALVAREZ, Jorge, MERLET, Laurent, HERVÉ, Marie-Claude, « Originalité de l'œuvre : définition impossible ? », « Images : l'originalité remise en question ? », Actes du onzième colloque de l'Observatoire de l'image du 18 juin 2014, p. 5-33. En ligne : <http://www.upp-auteurs.fr/DATA/documents/Actes-2014-colloqueobservatoire.pdf> (consulté le 12 février 2016)

BENABOU, Valérie-Laure, ROCHFELD, Judith, *À qui profite le clic ? Le partage de la valeur à l'ère numérique*, Paris, Odile Jacob, « Corpus », 2015

BENAMOU, Françoise, FARCHY, Joëlle, *Droit d'auteur et copyright* (3e édition), Paris, La Découverte, « Repères », 2014

BENSAMOUN, Alexandra, LATIL, Arnaud (dir.), *Propriété littéraire et artistique et humanités numériques,* Paris, Éditions Mare & Martin/Presses universitaires de Sceaux, 2015

BENSAMOUN, Alexandra, « Approche française des œuvres orphelines », *Les Cahiers de la propriété intellectuelle,* vol. 24, n° 2, p. 241-277

BIANCHINO, Gloria, *Di chi sono le immagini nel mondo delle immagini ?* Genève, Skira, 2013

DOUTRELEPONT, Carine, DUBUISSON, François, STROWEL, Alain (dir.), *Le téléchargement d'œuvres sur internet. Perspectives en droit belge, français, européen et international,* Bruxelles, Éditions Larcier, « Droit des technologies », 2012

EDELMAN, Bernard, *Le Droit saisi par la photographie. Éléments pour une théorie marxiste du droit,* Paris, Flammarion, « Champs », 2001

GROFFE, Julie, « L'œuvre orpheline saisie par le droit, entre impératif de protection et objectif de diffusion », *Revue Lamy* n° 78 : « Droit de l'immatériel », 2012, p. 112-118

GUNTHERT André, « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques,* n° 24, novembre 2009. En ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/2832> (consulté le 17 avril 2015)

GUNTHERT, André, « Le droit d'auteur en photographie, une protection en trompe-l'œil ? », 5 juillet 2013. En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/andre-gunthert/blog/050713/le-droit-dauteur-en-photographie-une-protection-en-trompe-loeil> (consulté le 22 septembre 2017)

GUNTHERT, André, « Permettre les usages publics des images », *in* Nicolas Taffin, *Pages publiques. À la recherche des trésors du domaine public*, Caen, C&F Éditions, 2014, p. 62-68

LATTRE (de), Thomas, *Les Archives photographiques et le droit d'auteur*, mémoire de DEA (Droit de la propriété littéraire, artistique et industrielle), Paris-II, 1999

LESSIG, Lawrence, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury Academic, 2008

LESSIG, Lawrence, « For the Love of Culture », *New Republic Magazine,* 26 janvier 2010. En ligne : <https://newrepublic.com/article/72706/the-love-culture> (consulté le 22 février 2017)

LINDEPERG, Sylvie, SZCZEPANSKA, Ania, *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres,* Paris, Édition Maison des sciences de l'homme, 2017

MACREZ, Franck, « Le problème des œuvres orphelines et de la numérisation. Des orphelines aux indisponibles (et inversement) », séminaire CEIPI/OMPI/ICTDS, Strasbourg, 18 juin 2014. En ligne : <http://franck.macrez.net/wp-content/uploads/2014/06/OMPI_Orphelines-indisponibles_Macrez.pdf> (consulté le 15 juin 2017)

MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat* [1999], Paris, Gallimard, 2011

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, « Économies des droits d'auteur. IV. La photographie », *Culture études,* n° 7, 2007, p. 1-24

SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, MOUREAU, Nathalie, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html/> (consulté le 13 février 2017)

SICARD, Monique, « L'aura photographique : triomphe ou implosion ? », *Médium,* n° 2, 2005, p. 89- 102

SIRINELLI, Pierre, *Propriété littéraire et artistique* (3e édition), Paris, Dalloz, « Les mémentos Dalloz », 2016

VINCENT, Jean, *Droit des arts visuels, contrats d'auteur*, Rueil-Malmaison, Lamy Éditions, « Axe droit », 2010

VERBRUGGE, Joëlle, *Droit à l'image et droit de faire des images,* Écuelles, Éditions KnowWare, 2017

ZANNIER, Italo, ROSITANI, Niccolò, *La Fotografia, dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, Milan, Skira, 2005

Revues

Médium, n° 32-33 : « Copie, modes d'emploi », 2002

Art Press 2, n° 41 : « Jurisprudences de l'art. Auteur, œuvre et droit en question », mai-juin-juillet 2016

Vacarme, n° 15, « Droits d'auteur », été 2001

IV. L'ARCHIVE, MATÉRIAU ET ENJEU PLASTIQUE

• Compilations et dispositifs : des pratiques artistiques

ANTOINE, Jean-Philippe, PERRET, Catherine (dir.), *Les artistes font des histoires*, Paris, Seuil, 2015

BALDACCI, Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea,* Milan, Johan & Levi Editore, « Parole e immagini », 2016

BOUCHER, Marie-Pierre, LEMAY, Yvon, « Des archives mises en scène par les artistes », *Documentation et bibliothèques,* n° 562, 2010, p. 76–81

BROWN, Lyndell, GREEN, Charles, « Robert Smithson's Ghost in 1920s Hambourg : Reading Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* as a Non-Site », *Visual Resources*, vol. XVIII, 2002, p. 167-181

BUCHLOH, Benjamin, « Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive », *October,* vol. 88, printemps 1999, p. 117-145

COMAY, Rebecca, *Lost in the Archive,* Toronto, Alphabet City Media, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges*, Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011

DELACOURT, Sandra, « Réformer les moyens de production artistique par l'archive », *Art même*, n° 38, printemps 2008, p.12-15

ENWEZOR, Okwui (dir.), *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, Steidl, 2008

FOSTER, Hal, « The Archive without Museums », *October,* n° 77, été 1996, p. 97-119

FOSTER, Hal, « An Archival Impulse », *October,* n° 110, 2004, p. 3-22

FOSTER, Hal, « Archives de l'art moderne », *Design & Crime* (trad. C. Jaquet, L. Manceau, G. Herrmann et N. Vieillescazes), Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/croiser », 2008, p. 83-105

GRAZIOLI, Elio, *La collezione come forma d'arte,* Milan, Johan & Levi Editore, « Parole e immagini », 2012

GUILLOT, Claire, « L'art et l'archive, une relation problématique », *Le Monde,* 16 juillet 2010. En ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/07/16/l-art-et-l-archive-une-relation-problematique_1388807_3246.html (consulté le 15 février 2014)

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

LARCHER, Jonathan, « Une anthropologie visuelle des images trophées », *in* Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, Paris, Post Éditions/Centre Pompidou, p. 187-194

LEMAY Yvon, « Art et archives, une perspective archivistique », *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 2009, p. 64-86

LUYKEN, Gunda, *Hannah Höch, Album*, Berlin, Hatje Cantz, 2004

McDONOUGH, Tom, « The Anarchive », *Art in America,* n° 5, mai 2008, p. 77-79

MEREWETHER, *The Archive*, Londres/Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery/The MIT Press, « Documents of Contemporary Art », 2006

MOUGIN, Pascal, « Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray », *Focales,* n° 1 : « Le photographe face au flux », 2017. En ligne : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=541> (consulté le 15 juin 2017)

NOIROT, Julie, « Produire des « images manquantes ». Le projet *Wonder Beiruth* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige », *Focales* n° 1 : « Le photographe face au flux », 2017. En ligne : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=532> (consulté le 15 juin 2017)

OBRIST, Hans Ulrich (dir.), *Interarchive. Archival Practices and sites in the Contemporary Art Field,1997-2002,* Cologne, Luneberg/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002

OSTHOFF, Simone, *Performing the archive : The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York, Atropos Press, 2009

PALMER ALBERS, Kate, *Uncertain stories. Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography*, Oakland, California, University of California Press, 2015

POINSOT, Jean-Marc, LEEMAN, Richard, LE DENMAT et al. (dir.), *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

SCHAFFNER, Ingrid, WINZEN, Matthias, *Deep storage : Collecting, storing and archiving in art*, Munich, Prestel Verlag, 1998

SPIEKER, Sven, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2008

TOSANI, Patrick, GINIER, Pierre, *Des images comme des oiseaux : une traversée dans les collections photographiques du Cnap*, Paris, Centre national des arts plastiques / Loco éditions, 2013

VAKNIN, Judy, STUCKEY, Karyn, LANE, Victoria, *All this stuff. Archiving the artist*, Oxfordshire, Libri Publishing, 2013

VAN ALPHEN, Ernst, *Staging the Archive : Art and Photography in the Age of New Media*, Londres, Reaktion Books, 2014

VAN ALPHEN, Ernst, « Archival Obsessions and Obsessive Archives », *in* Michael Ann Holly et Marquard Smith dir., *What is resarch in Visual Art ? Obsession, Archive, Encounter*, Williamstown, Massachussetts, Sterling and Francine Clark Art Institute/London, Yale University Press, 2008, p. 67- 84

VAN ALPHEN, Ernst, « Visual Archives as Preposterous History », *Art History,* n° 30, juin 2007, p. 364-382

WATIER, Éric, *Bloc*, Brest, Zédélé éditions, 2006

ZAPPERI, Giovanna (dir.), *L'Avenir du passé, Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses universitaires de Rennes/ENSA Bourges, 2016

ZENETTI, Marie-Jeanne, « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre », *Littérature,* n° 166 : « Usages du document en littérature : production-appropriation-interprétation », 2012, p. 26-39

• Des « images d'archive » au roman

CALLE-GRUBER, Monique (dir.), *Claude Simon, les vies de l'archive*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014

DURAND, Anouch, *Amitié éternelle*, Paris, Xavier Barral, 2014

GARAT, Anne-Marie, *Photo de famille, un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011

MANGUEL, Alberto, *Le livre d'images*, Arles, Actes Sud, 2009

MONNIN, Isabelle, *Les Gens dans l'enveloppe*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015

PASSANENKO, Pauline, *Polina Gregorievna*, Rennes, Objet Livre, 2015

SCHULTE NORDHOLT Annelies, « Perec, *Lieux*. Joie et mélancolie d'une archive urbaine », *in* Sylvie Freyermuth et Jean-François Bonnot dir., *Malaise dans la ville*, Peter Lang, Bruxelles, « Comparatisme et société », volume 30, 2014, p. 289-303.

SEBALD, Winfried, Georg, *Les Anneaux de Saturne*, Arles, Actes Sud, 1995

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'Appareil photo*, Paris, Minuit, 2007

• Vers l'encyclopédie

DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, José Corti, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques,* n° 10, novembre 2001, p. 144-168

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Mnémosyne 42 », *Manifesta Journal*, n° 16 : « Of regret and other back pages », 2012, p. 98-103

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, Gallimard, 1979

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg ou l'image en mouvement*, (édition augmentée, préface de Georges Didi-Huberman), Paris, Macula, 2012

MICHON, Pierre, « Le temps est un grand maigre [1993], *Trois auteurs,* Paris, Éditions Verdier, 1997, p. 11-46

WARBURG, Aby, *Atlas Mnémosyne* (préface de Roland Recht), Paris, L'Écarquillé, 2012

• Le musée comme médium

LASCAULT, Gilbert, « Musées personnels », *Encyclopædia universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musees-personnels/> (consulté le 13 octobre 2015)

McSHINE, Kynaston, *The Museum as Muse*, New York, Museum of Modern Arts, 1999

POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005

PUTNAM, James, *Le Musée à l'œuvre, le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Seuil/Thames and Hudson, 2001

• La collection comme œuvre

BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968

BALZAC, Honoré (de), *Le Cousin Pons* [1847], Paris, Le Livre de Poche, 1964

LYON-CAEN Boris, « Balzac et la collection », L'Année balzacienne n° 4, 2003, p. 265-284

BARTHES, Roland, *Mythologies* [1957], Seuil, « Points », 1970

DELOCHE, Bernard, *Mythologie du musée, de l'uchronie à l'utopie*, Paris, Le Cavalier bleu, 2010

DÉOTTE, Jean-Louis, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993

FALGUIÈRES, Patricia, *Les Cabinets d'art et les merveilles à la Renaissance*, Paris, Macula, 2010

GERVEREAU, Laurent, *Vous avez dit musées ?* Paris, CNRS éditions, 2006

HAMON, Françoise, « Collections : ce que disent les dictionnaires », *Romantisme*, n° 112 : « La collection », 2001, p. 55-70

MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965

MAISONROUGE (de), Isabelle, *Mythologies personnelles*, Paris, Scala, 2004

MOREL, Philippe (dir.), *L'art de la Renaissance. Entre science et magie*, Paris-Rome, Somogy, Académie de France à Rome, 2006

MOZET, Nicole, « Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de la collection », *Romantisme*, n° 112 : « La collection », 2001, p. 83-94

PEREC, Georges, *Un Cabinet d'Amateur*, Paris, Éditions Balland, 1979

PETY, Dominique, « Collectionner l'histoire, des *Mémoires d'outre-tombe* à la *Recherche du temps perdu* », *Romantisme,* n° 136, 2007, p. 55-67

POMIAN, Krzysztof, « Histoire et fiction », *Le Débat*, n° 54, 1989, p. 114-137

POMIAN, Krzysztof, « Collections : une typologie historique », *Romantisme,* n° 112, 2001, p. 9-22

POMIAN, Krzysztof, « Entre le visible et l'invisible : la collection », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1987, p. 15-59

POMIAN, Krzysztof, « Les Archives. Du Trésor des Chartes au Caran », *in* Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire,* III. *Les France, 3. De l'archive à l'emblème,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 162-233

POMIAN, Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2003

POMIAN, Krzysztof, *L'ordre du temps,* Paris, Gallimard, 1984

POTIN, Yann, « Collections et trésors. Représentations sociales et politiques de l'accumulation », *Hypothèses n°7,* 2004, p. 13-22

POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997

RABATEL, Alain, « Listes et effets-listes. Enumération, répétition, accumulation », *Poétique,* n° 167, 2011, p. 259-272

SAMOYAULT, Tiphaine, « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », *Romantisme,* n° 136, 2007, p. 95-104

SCHAER, Roland, *L'Invention des musées*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1993

TACUSSEL, Patrick, « Le collectionneur : un habitus excentrique », *Sociétés,* n° 133, 2016, p. 5-14

TOURNIER, Michel, *Des Clefs et des serrures, images et proses*, Paris, Chêne / Hachette, 1983

TURIN, Gaspard, « Actualité de la liste », *Acta fabula* : « Aux listes *et caetera* », vol. 14, n° 4, mai 2013. En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document7864.php> (consulté le 13 février 2017)

TURIN, Gaspard, « "Entre centre et absence" : fragmentation et style chez Pascal Quignard », *Littérature* n°153, 2009, p. 86-101

VEYNE, Paul, *Mon musée imaginaire, ou les chefs-d'œuvre de la peinture italienne*, Paris, Albin Michel, 2012

VON SCHLOSSER Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012

VOUILLOUX, Bernard, « Le discours sur la collection », *Romantisme,* n° 112, 2001, p. 95-108

VOUILLOUX, Bernard, « Le collectionnisme vu du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 2, vol. 109, 2009, p. 403-417

• Esthétique de la liste et art de la classification

BORGES, Jorge Luis, *Fictions, Œuvres complètes* [1944], tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983

CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, 1988

CALVINO, Italo, *Collection de sable* (trad. J.-P. Manganaro), Paris, Seuil, 1986

CALVINO, Italo, *Gli amori difficili*, Milan, Mondadori, 1986

CALVINO, Italo, *Le Città invisibili* [1972], Milan, Mondadori, 1993

CALVINO, Italo, « Identità », *Civiltà delle machine,* XXV, n° 5-6, sept.-déc. 1977, p. 43-44

CAVELL, Stanley, « Le monde comme choses. Collection de pensées sur la collection », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 69 : « Questions d'histoire de l'art », automne 1999, p. 5-41

DANTZIG, Charles, *Petite encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Le Livre de poche, 2010

ECO, Umberto*, Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Paris, Le Livre de Poche, 2012

ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe : études historiques sur le signe et l'interprétation* [2003], Paris, Grasset, 2010

FALGUIÈRES, Patricia, « Les raisons du catalogue », *Cahiers du Musée national d'Art moderne* n° 56 : « Du catalogue », été–automne 1996, p. 5-20

GENETTE, Gérard, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006

LAUGAA, Maurice, « Le récit de liste », *Études françaises*, volume14, n° 1-2, avril 1978, p.155–181

PARLANT, Pierre, *Ma durée Pontormo*, Éditions Nous, Paris, 2017

PEREC, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 1985

PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978

PEREC, Georges, *Un Cabinet d'amateur* [1979], Paris, Le Livre de Poche, 2002

PONTORMO, Jacopo, *Journal* (trad. F. Vallos), Bordeaux, Mix éditions, 2008

RABATEL, Alain, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, n° 167, 2011

RECHT, Roland, « La Mise en ordre, Note sur l'histoire du catalogue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57 : « Du catalogue », été/automne 1996, p. 21-35

ROUILLÉ, André, « Vertige du nombre », *La Recherche photographique,* n° 10 : « Collection, série », juin 1991, p. 5-7

TURIN, Gaspard, « Actualité de la liste », Acta fabula, « Aux listes et caetera », 2013, <www.fabula.org/revue/document/7864.php> (consulté le 20 janvier 2017)

V. PHOTOGRAPHIE, HISTOIRE DE L'ART, ESTHÉTIQUE

• Photographie

AMELUNXEN, Hubertus von (dir.), *Photography after photography. Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam, G+B Arts, 1996

ARROUYE, Jean, *La Photographie comme destruction*, Arles, ENSP / Université de Provence, 1994

ARROUYE, Jean, GUÉRIN, Michel (dir.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Points Essais, 1984, p. 61-67

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980

BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958], Paris, Éditions du Cerf, « Le 7e art », 1990, p. 9-17

BERGER, John, *Ways of seeing,* Londres, Penguin Books, « Art/architecture », 1972

BERGER, John, « Uses of photography », *About seeing,* Londres, 1978, p. 26-63

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2008

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Atelier infini*, Paris, Hazan, 2007

BAILLY, Jean-Christophe, *La phrase urbaine*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2013

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, Éditions de l'IMEC, « Le lieu de l'archive », Abbaye d'Ardenne, 2016

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », section II, « Le public moderne et la photographie », *Écrits esthétiques* (préface de Jean-Christophe Bailly), Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1986

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [version de 1939] Paris, Folio, 2007

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie* [1931] trad. Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2012

BENJAMIN, Walter, *Sur la photographie* [1939], (trad. J. Cambreleng), préface de Yannick Haenel, Arles, Éditions Photosynthèses, « Collection Argentique », 2012

BERNARDT, Uwe, *Le Regard imparfait*, Paris, L'Harmattan, 2001

BRUNET, François, *La Photographie, histoire et contre-histoire,* Paris, Presses universitaires de France, « Hors collection », 2017

BRUNETTA, Gian Piero, ZOTTI MINICI, Carlo Alberto (dir.), *La Fotografia come fonte di storia*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venise, 2014

CAMPANY, David, *Art and photography*, Londres, Phaidon, 2012

CASSAR, Ignaz, « Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus », thèse de doctorat en philosophie, The University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, juin 2009

CASSAR, Ignaz, « Imagining the Image : Photography, Psychoanalysis and the Affects of Latency », *Photographies* vol. 5, n° 1, 2012, p. 33-50

CASSAR, Ignaz, « Envisioning Inversion », *Parallax,* vol.14, n° 2, 2008, p.1-6

CASSAR, Ignaz, « How to use Parasites : Notes on Contemporary Art, Curating and the Work of the Context », *Parallax* vol. 14, n° 4, 2008, p. 30-41

CASSAR, Ignaz, « The Image in, or of, Sublation », *Philosophy of Photography,* vol. 1, n° 2, 2010, p. 201-215

CASSAR, Ignaz, « Towards a Criticality in the Now », *Journal of Visual Arts Practice* vol. 8, n° 3, 2009, p. 229-240

CASSAR, Ignaz, « Viewed from Behind : The Projected Image and its Doppelgänger », *Parallax,* vol. 14, n° 2, 2008, p.115-125

CHÉROUX Clément, *From here on : l'or du temps, manifeste*, Les Rencontres d'Arles, 2011

CHÉROUX, Clément, « Mythologie du photographe de guerre », *in* Thérèse Blondet-Bisch, Laurent Gervereau, Robert Frank et André Gunthert dir., *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy-BDIC, 2001, p. 307-311

CHÉROUX, Clément, ABOUT, Ilsen, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques,* n° 10, novembre 2001, p. 8-33

CHÉROUX, Clément, STOURDZÉ, Sam (dir.), *Paparazzi ! Photographes, stars et artistes*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou Metz, Paris, Flammarion, 2014

CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010

CLAASS, *Du temps dans la photographie*, Paris, Filigranes Éditions, 2014

COLIN, Gianluigi, « La tirannia della visione. Fotografia, informazione, ambiguità », *in* Uliano Lucas dir., *Storia d'Italia. Annali vol. XX. L'immagine fotografica 1945-2000*, Turin, Einaudi, p. 685-700

COSTANTINI, Paolo, FUSO, Paolo, MESCOLA, Silvio, ZANNIER, Italo (dir.), *Paparazzi. Fotografie 1953–1964*, Florence, Alinari, 1988

COTTON, Charlotte, ENWEZOR, Okwui, WESKI, Thomas, ZANOT, Francesco, GUADAGNINI, Walter, *Photography vol. 4. The Contemporary Era 1981-2013 (Composition of the Work),* Londres, Skira, 2014

DIBBETS, Jan, *La Boîte de Pandore,* Paris, Paris Musées/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2016

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition 1,* Éditions de Minuit, 1998

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 2009

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2,* Paris, Éditions de Minuit, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges*, Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sur le fil*, Paris, Éditions de Minuit, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges, CARRERI, Giovanni, *L'Histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Paris, Éditions Mimésis, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Position de l'exilé », *Lignes,* n° 26, 2008, p. 64-87

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1983

DURAND, Régis, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2002.

DURAND, Régis, *La Part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990

DURAND, Régis, *Le Temps de l'image : essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995

DURAND, Régis, *Disparités, essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, 2002

DURAND, Régis (dir.), *L'ombre du temps*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Jeu de Paume/Paris-Musées, 2004.

DURAND, Régis, *L'Excès et le reste, essais sur l'expérience photographique 3*, Paris, La Différence, 2006

DURAND, Régis, *Un art incertain. Mutations de l'image photographique*, Paris, Filigranes Éditions, 2017

FERRARI, Federico, *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, Milan, Johan & Levi Editore, 2013

FERRET, Sandrine, « Actualiser les formes du temps », *Focales*, n° 2 : « Le recours à l'archive », mai 2018. En ligne : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2046> (consulté le 2 juin 2018)

FERRET, Sandrine, « La photographie document : un art du temps ? », colloque « L'art surpris par le social », Rennes, novembre 2008. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01689228/document> (consulté le 24 juin 2018)

FONTCUBERTA, Joan, *Le Baiser de Judas*, Arles, Actes Sud, 2005

FONTCUBERTA, Joan, *La (Foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*, Contrasto, Rome, 2012

FOSCHI, Gigliola, *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere*, Milan, Mimesis Edizioni, « Accademia del silenzio », 2015

FRIED, Michael*, Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2013

FRIZOT, Michel, DE VEIGY, Cédric, *VU, Le magazine photographique,* Paris, Éditions de La Martinière, 2009

FRIZOT, Michel, *L'homme photographique – une anthologie,* Paris, Hazan, 2018

FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996

GERNSHEIM, Helmut (dir.), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Florence, Electa Editrice / Edizioni Alinari, 1979

GILARDI, Ando, « Il ritratto nella fotografia delle origini in Italia », *in* Italo ZANNIER dir., *Segni di Luce I. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenne, Longo Editore, 1991, p.111-123

GILARDI, Ando, *Meglio ladro che fotografo. Tutto quello che dovreste sapere sulla fotografia ma preferirete non aver mai saputo*, Milan, Mondadori, 2007

GILARDI, Ando, *La stupidità fotografica*, Milan, Johan & Levi Editore, 2013

GUIBERT, Hervé, *La photographie, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1982,* Paris, Gallimard, 1999

HUYGHE, Pierre-Damien (dir.), *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2006

IMMELÉ, Anne, *Constellations photographiques*, Mulhouse, Médiapop Éditions, 2015

JAY, Paul, *Les Conserves de Nicéphore. Essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Chalon-sur-Saône, Société des Amis du Musée Nicéphore-Niépce, 1992

KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps, essais sur la photographie*, Montréal, Éditions Maison des sciences de l'homme/Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts* [1990] (trad. M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 2006

KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, [1993], Paris, Macula, 2007

LENOT, Marc, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Arles, Éditions Photosynthèses, « Collection argentique », 2017

LENOT, Marc, « Invention et retrait de l'artiste : l'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý », mémoire de master 2 sous la direction d'André Gunthert, EHESS, 2009.

LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992

LEONARDI, Nicoletta, *Fotografia e materialità in Italia,* Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri, Milan, Post Media Books, 2013

LUGON, Olivier, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

MARRA, Claudio, *L'immagine infedele, la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Mondadori, 2006

MARRA, Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milan, Mondadori, 2001

MARRA, Claudio, « Collezionando fotografia, che cosa collezioniamo ? », *in* Uliano Lucas dir., *Storia d'Italia, 1945-2000*, Annali 20, Turin, Einaudi, 2004

MARRA, Claudio, *Il tempo diverso della fotografia*, *in* Achille Bonito Oliva dir., *Enciclopedia delle arti contemporanee,* Milan, Electa/Mondadori, 2010, p. 352-393

MARRA, Claudio, *Fotografia e arti visive*, Milan, Carocci Editore, « Frecce », 2014

MARTENS, David, « "L'histoire de ce qui est photographiable" » ou ce dont *Le Musée imaginaire* est le nom », *in* David Martens et Bart Van Den Bossche dir., *1947. Almanach littéraire*, Bruxelles, Les Impressions Nouveles, 2017, p. 349-355

MÉAUX, Danièle, *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997

MÉAUX, Danièle, VRAY, Jean-Bernard, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004

MÉAUX, Danièle, *Voyages de photographes*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009

MÉAUX, Danièle (dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013

MITCHELL, William John Thomas, *What Do Pictures Wants ? The Lives and the Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005

MITCHELL, William John Thomas, « What do pictures "really" want ? », *October,* n° 77, été 1996, p. 71-82

MOREL, Gaëlle, « Esthétique de l'auteur », *Études photographiques,* n° 20, juin 2007. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1202> (consulté le 17 décembre 2016)

MOSCHOVI, Alexandra, McCAY, Carol, PLOUVIEZ, Arabella, *The Versatile Image. Photography, Digital technologies and the Internet*, Leuven University Press, 2013

MURACCIOLE, Marie (dir.), *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire. Signature du neutre*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2006

MŒGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 1997

MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Peinture photographie film, et autres écrits sur la photographie* [1925], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993

MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002

POIVERT, Michel, GUNTHERT, André, « Laboratoire du photographique », *Études photographiques,* n° 10, 2001. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/291> (consulté le 19 mars 2017)

POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010

POIVERT, Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015

POIVERT, Michel, « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques,* n° 34, 2016. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3594> (consulté le 17 décembre 2016)

QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Messa a fuoco*, Milan, Feltrinelli, 1983

RITCHIN, Fred, *Au-delà de la photographie, le nouvel âge*, Paris, Victoires, 2010

ROCHE, Denis, *La Disparition des lucioles* (réflexions sur l'acte photographique), Paris, Éditions de l'Etoile, 1982

ROCHE, Denis, *Le Boîtier de mélancolie, la photographie en cent photographies*, Paris, Hazan, 1999

ROUBERT, Paul-Louis, *L'image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie*, 1839-1859, Paris, Monum, 2006

ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005

ROUILLÉ, André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1820–1870*, Paris, Macula, 1989

ROSSET, Clément, *Impressions fugitives – l'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, 2004

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Collection Poétique », 1987

SICARD, Monique, *La Fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998

SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions/Ministère de la Culture et de la Communication, 2013

SERGIO, Giuliano, *Information, document, œuvre, les parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, « Les arts en correspondance », 2015

SMARGIASSI, Michele, *Un'autentica bugia, la fotografia, il vero, il falso*, Rome, Contrasto, 2009

SONTAG, Susan, *Sur la photographie* [1977] (trad. P. Blanchard), Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2008

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie – la perte et le reste*, Paris, Armand Colin, 2005

STIEGLER, Bernd, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, Paris, Hermann, « Échanges Littéraires », 2015

STIEGLER, Bernard, *La Technique et le temps*, Paris, Galilée, 1996-2003

TAGG, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* [1988], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993

ZANNIER, Italo, *La Sfida della fotografia, un inedito racconto per immagini*, Pordenone, Comune di Pordenone Editore, 2012

• Esthétique, philosophie

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2004

BELTING, Hans, *Faces. Une histoire du visage* (trad. N. Weill), Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2017

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation* [1979], Paris, Seuil, 2006

COMPAGNON, Antoine, BIASI, Pierre-Marc de, HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Antoine Compagnon – Génétique, intertextualité et histoire littéraire », *Genesis,* n° 30, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/genesis/117> (consulté le 16 août 2017)

DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues,* n° 8, mai 1956, p. 2-9

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, 1980

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1983

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1985

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers 1972-1990* [1990], Paris, Éditions de Minuit, 2003

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe,* Paris, Seuil,1989, p. 185-195

DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière,* Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2007

DÉOTTE, Jean-Louis, « Le milieu des appareils », *Appareil,* n° 1, « Le milieu des appareils », 2008. En ligne : <http://journals.openedition.org/appareil/75> (consulté le 18 mai 2016)

DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography* (trad. Jeff Fort), Stanford, Stanford University Press, 2010

DUBUISSON, Daniel, RAUX, Sophie (dir)., *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel,* Paris, Les Presses du réel, 2015

FOCILLON, Henri, *Vie des formes* [1943], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1996

FRÉCHURET, Maurice, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Paris, Les Presses du réel, « Dédalus », 2016.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art,* Paris, Seuil, « Poétique », 1994-1997

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992

HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique,* Paris, Gallimard, 2012

HEINICH, Nathalie*, La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration* [1992]*,* Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 2014.

LYOTARD, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1974

MICHAUD, Yves, « Critique de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité », *Études photographiques*, n° 12, 2002, p. 110-125

NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.

NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000

NANCY, Jean-Luc, ALLOA, Emmanuel, BOEM, Gottfried, MONDZAIN, Marie-José, *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010

NANCY, Jean-Luc, *L'Autre Portrait,* Paris, Galilée, 2014

PASSINI, Michela, *L'Œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art,* Paris, La Découverte, 2017

PERRET, Catherine, *Les Porteurs d'ombre, mimésis et modernité*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2001

QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments,* Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986

QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi,* Paris, Gallimard, 1994

QUIGNARD, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007

QUIGNARD, Pascal, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, éd. La Fabrique Éditions, 2003

RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images,* Paris, La Fabrique Éditions, 2003

RANCIÈRE, Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir* [1992], Paris, Seuil, « Essais », 2014

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et poétique* [2000]*,* Paris, La Fabrique Éditions, 2016

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé* [2008], Paris, La Fabrique Éditions, 2016

RANCIÈRE, Jacques, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil*, n° 1, « Le milieu des appareils », 2008. En ligne : <http://journals.openedition.org/appareil/135> (consulté le 13 octobre 2017)

RANCIÈRE, Jacques, « Les incertitudes de la dialectique », *Trafic,* n° 93, printemps 2015, p. 94-101

ROSSET, Clément*, Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1990

ROSSET, Clément, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004

ROSSET, Clément, *Fantasmagories*, Paris, Éditions de Minuit, 2006

ROSSET, Clément, *L'École du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008

STOICHITA, Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000

RIFFATERRE, Michel, « Paradoxes décadents », *in* Mary Shaw et François Cornilliat dir., *Rhétorique Fin de siècle,* Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 65-80

RECHT, Roland, *Point de fuite. Les images des images des images,* Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2009

SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence*, suivi de *L'Œuvre à faire* [1956], Paris, Presses universitaires de France, « Métaphysiques », 2017

SZENDY, Peter, *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie,* Paris, Éditions de Minuit, 2017

VALÉRY, Paul, « La conquête de l'ubiquité » [1928], *in Œuvres,* tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283-1287

• Littérature et photographie

ALBERTAZZI, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Milan, Carocci Editore, « Bussole », 2017

ALBERTAZZI, Silvia, AMIGONI, Ferdinando, *Guardare oltre : letteratura, fotografia e altri territori*, Rome, Meltemi Editore, 2008

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Les photographies et les biographies », *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond,1883, p. 15-27

BARTHES, Roland, « L'écrivain en vacances », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 29-32

BASSOULS, Sophie, *Portraits de la littérature,* Paris, Pierre-Marcel Favre Éditions, 1987

ACHILLE, Alexandrine, DESVEAUX, Delphine, HOËL, Pascal (dir.), *Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours,* Paris, Paris-Musées, 2010

FREUND, Gisèle, *Portraits d'écrivains et d'artistes,* Munich, Schirmer/Mosel, « Bibliothèque Visuelle », 1989

BOLTANSKI, Luc, « La rhétorique de la figure », *in* Pierre Bourdieu dir., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* [1965], Paris, Minuit, 1996, p. 173-198

BELPOLITI, Marco, « Il ritratto fotografico. Italo Calvino », septembre 2015. En ligne : <http://www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/il-ritratto-fotografico> (consulté le 21 novembre 2017)

BUIGNET, Christine, « Tropismes photographiques. Indicible et *inimageable* », *in* Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel dir., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 497-514

CESERANI, Remo, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Turin, Bollati Boringhieri, 2011

DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987

EDWARDS, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008

LABORDE-MILAA, Isabelle, TEMMAR Malika, « La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique », *Semen,* n° 26, 2008. En ligne : <http://semen.revues.org/8433> (consulté le 3 novembre 2017)

LÉON, Paul, « L'écrivain et ses images, le paratexte photographique », *in* Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel dir., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 113-126

LÉON, Paul, « Mythographies de l'écrivain. "*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*" », in Danièle Méaux dir., *Études romanesques* n°10, « Photographie et romanesque », 2006, p. 167-181.

LORENT, Fanny, « Portrait et imaginaire photographique », *COnTEXTES* n° 14, 2014. En ligne : <http://contextes.revues.org/5963> (consulté le 3 novembre 2017)

MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Paris, Éditions Verdier, 2002

MÉAUX, Danièle, « L'écriture à l'épreuve de l'image enregistrée », in Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel dir., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 311-324

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007

MEIZOZ, Jérôme, « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz autour du concept de "posture" », *Interférences littéraires,* n° 6, mai 2011, p. 199-212

MORMORIO, Diego, *Gli scrittori e la fotografia*, Rome, Editori Riuniti/Albatros, 1988

NANCY, Jean-Luc, FERRARI, Federico, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005

NORA, Olivier, « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire* [1986], t. II, 3, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 563-587

ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 2002

PALAZZOLI, Daniela, *L'altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini : la fotografia vista da Brodskij*, Milan, Bompiani,1989

GRAU, Donatien, *Tout contre Sainte-Beuve,* Paris, Grasset, « Figures », 2013

RAK, Michele, *Fotografia e letteratura : 60 fotografie degli uomini e delle donne della letteratura 1930-1980*, Rome, BCM, 2001

ROCHE, Roger-Yves, LOUETTE, Jean-François, « Portraits de l'écrivain contemporain », *Les cahiers de médiologie,* n° 15 : « Faire face », 2003, p. 59-66

ROCHE, Roger-Yves, LOUETTE, Jean-François (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003

SCIASCIA, Leonardo, « Il ritratto fotografico come entelecheia », *in* Daniela Palazzoli, *Ignoto a me stesso – Leonardo Sciascia*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, « La fotografia vista da », 1987, p. 7-11

THÉLOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2003

THÉLOT, Jérôme, *Critique de la raison photographique,* Paris, Éditions Les Belles Lettres, « Encre marine », 2009

VANGI, Michele, *Letteratura e fotografia*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2005

WRONA, Adeline, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, « Cultures numériques », 2012

Revues

COnTEXTES, n° 14 : « Le portrait photographique d'écrivain », 2014

Image & Narrative, vol. 13, n° 4, 2012, « Figurations iconographiques de l'écrivain »

Interférences littéraires, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », mai 2009

• Récupérations photographiques

- Photographie anonyme

DE VEIGY, Cédric, FRIZOT, Michel, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006

FRIZOT, Michel, *Toute image fait énigme*, Hazan, 2014 (expo MEP 2014 et NN 2015)

FLYNN JOHNSON, Robert, *Anonymes, images énigmatiques de photographes inconnus*, Thames & Hudson, 2005

GARAT, Anne-Marie, *Anon. La photographie anonyme,* Arles, Actes Sud, 2012

PEREGO, Elvire, DELPIRE, Robert, *Je ne suis pas photographe,* Arles, Actes Sud, 2006

SHERMAN, Cindy, « Type 42 », in Nicole Delmes, Susanne Zander dir., *Fame is the Name of the Game. Photographs by anonymous*, Cologne, Walther König, 2015

SOULAGES, François, BONNAFOUX, Pascal dir., *Portrait anonyme. Peinture, photographie, cinéma, littérature,* Paris, L'Harmattan, « Eidos », 2013

- Appropriationnisme

CRIMP, Douglas, « The Photographic Activity of Postmodernism », *October*, n° 15, Winter 1980, p. 91-101

CRIMP, Douglas, « Pictures », *October,* n° 8, printemps 1979, p. 75-88

CRIMP, Douglas, « On The Museum's Ruins », *October,* n° 13, été 1980, p. 41-57

BLANCHET, Jean-Paul, FORAY, Jean-Michel, FRANCBLIN, Catherine, *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au XXe siècle, Mike Bildo, Sherry Levine, Richard Pettibone, Sturtevant, Philip Taafe*, Meymac, Centre d'art contemporain de Meymac, Meymac, 1991

BLANCHET, Jean-Paul, BISSIÈRE, Caroline, *Un art de la distinction*, Centre d'art contemporain de Meymac, Meymac,1990

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction, la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003

BUCHLOH, Benjamin, « Appropriation and Montage in Contemporary Art », *Artforum,* n° 21, septembre 1982, p. 43-46

CAMPANY, David, « "Almost the Same Thing". Some Thoughts on the Collector-Photographer », *in* Emma Dexter et Thomas Weski dir., *Cruel and Tender*, catalogue d'exposition, Londres, Tate, 2003, p. 33-35

CAMPANY, David, « Image Ventriloquism and the Visual Primer », *in* Iwona Blazwick dir., *Thomas Ruff,* Londres, Whitechapel Gallery, 2017, p. 188-197

CHABERT, Garance, MOLE, Aurélien, « Artistes iconographes », *Art21,* n° 25, 2010, p. 18-27

CRIMP, Douglas, « Appropriating Appropriation», *Images Scavengers : Photography*, Institute for Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1982

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013

CRIMP, Douglas, *Pictures. S'approprier la photographie. New York, 1979-2014*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2016

CRIQUI, Jean-Pierre (dir.), *L'Image déjà-là, usages de l'objet trouvé photographique et cinématographique*, *Carnets du BAL,* # 2, Paris, Images en Manœuvre Éditions, 2011

DEMAND, Thomas, *L'Image volée*, Milan, Fondazione Prada, 2016

DÉTRÉ Natacha, « Les "relecteurs d'images" : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques », thèse en art et histoire de l'art sous la direction de Christine Buignet, Université de Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2014

EVANS, David, *Appropriation,* Londres, Whitechapel Gallery/The MIT Press, coll. « Documents of Contemporary Art », 2009

GAITÉ, Florian, « La reprise : mémoire et plasticité à l'âge post-historique », avril 2011. En ligne : <https://www.raison-publique.fr/spip.php?page=ispip-article&id_article=430> (consulté le 12 novembre 2016)

GEOFFRAY, Agnès, JONES, Julie, *Il y a de l'autre*, Paris, Éditions Textuel, 2016

GOUDINOUX, Véronique, WEEMANS, Michel, *Reproductibilité et irreproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, Éditions La Lettre Volée, 2001

KIHM Christophe, « Une politique de la reprise : Jérémy Deller », *Multitude*, hors-série, n° 1, 2007, p. 245-250

KINTZLER, Catherine, « La copie et l'original », *DEMéter*, décembre 2003, Université de Lille-III. En ligne : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/copie/kintzler.pdf> (consulté le 2 décembre 2017)

PINAROLI, Fabien (dir.), *Re : vers une histoire mineure des performances et des expositions*, It Éditions, Villeurbanne, 2014

Revues

Marges, n° 17 *:* « Remake, reprise, répétition », Presses universitaires de Vincennes, 2013

• Technique photographique

BENSON, Richard, *The Printed picture*, New York, Museum of Modern Art, 2010

COUCHOT, Edmond, *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1998

DEHAN Thierry, SENECHAL, Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2003

ELCHINGER, Julia, « Un éloge du flou dans et par la photographie », thèse en arts visuels sous la direction de Claude Gagean, 2010, Université de Strasbourg

FRIZOT, Michel, SANCHEZ, Jean-Michel, *Sensible à la lumière, Nicéphore Niépce et la photographie*, film documentaire (45'), Chalon-sur-Saône, les Éditions du Cinéphore/musée Nicéphore-Niépce, 2005

GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie : histoire, technique, art, presse*, Paris, Larousse, 2008

KESSELS, Erik, *Parfaites imperfections, comment transformer ses erreurs en idées géniales pour se planter en beauté*, Paris, Phaidon, 2016

MARAIS, Éric, *La Photo créative avec l'I-Phone*, Paris, Pearson Pratique, 2010

MENCARINI, Marcello, NERI, Michele, *Un attimo per cogliere l'attimo, Diventa anche tu fotografo con il telefonino*, Milan, Emage Edizioni, 2004

NERI, Michele, *Photo Generation, un'istantanea*, Rome, Gallucci, 2016

MARTIN-RAINAUD, Claude, *Dans le regard de la chambre*, thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Christian Petr, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 2015

RIVETTE, Jean-Michel, *Le Diaphane et l'obscur, une histoire de la diapositive dans l'art contemporain*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2002

TISSERON, Serge, « De l'image dans la main à l'image en ligne ou Comment le numérique a affranchi la photographie des discours morbides », *in* Laurence Allard, Laurent Creton, Roger Odin dir., *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 117-127

VIGOUROUX Yannick, BALDNER Jean-Marie*, Les Pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Paris, Isthme éditions, 2005

SMARGIASSI, Michele, « Polaroid, ritorno al futuro », 20 décembre 2017, blog « Fotocrazia ». En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2017/12/20/polaroid-wim-wenders-rihannon-adam/> (consulté le 10 janvier 2018)

SMARGIASSI, Michele, « Ma quale vintage. La nuova voglia di foto da toccare », 29 juin 2018, blog « Fotocrazia ». En ligne : <http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2018/06/29/polaroid-fuji-fotografia-istantanea-idealo-mercato/> (consulté le 29 juin 2018)

VI. PHOTOGRAPHIE : PORTRAIT

• Général

ARBAÏZAR, Philippe (dir.), *Portraits, singulier pluriel. Le photographe et son modèle (1980-1990),* Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997

ARDENNE, Paul, NORA, Élisabeth, *Portraiturés,* Paris, Éditions du Regard, 2003

AUBENAS, Sylvie, BIROLEAU, Anne, *Portraits/Visages. 1853-2003,* Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2003.

BILLETER, Erika dir., *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Berne, Éditions Benteli, 1985

GRAZIOLI, Elio, *Il corpo umano e la figura nella fotografia*, Milan, Mondadori, 1998

LIRON, Jérémy, « Notes sur le visage & archives », Villeurbanne, *Ça presse,* numéro spécial *Documents 1929-2015*, mai 2015, en ligne : http://www.lironjeremy.com/lespasperdus/notes-sur-le-visage-archives/ (consulté le 12 février 2017)

MERZEAU, Louise, « De la photogénie », *Les cahiers de médiologie,* n° 15 : « Faire face », 2003, p. 199-206.

NANCY, Jean-Luc, FERRARI, Federico, *Nus sommes. La peau des images,* Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2002

PERICOLI, Tullio, *L'anima del volto,* Milan, Bompiani, 2005

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, « Arts et artistes », 2004

ZANNIER, Italo (dir.), *L'io e il suo doppio – Un secolo di ritratto fotografico in Italia, 1895/1995*, Florence, Alinari, 1995

ZILIO, Marion, *Faceworld. Le visage au XXIe siècle,* Paris, Presses universitaires de France, 2018

• Dans l'atelier

ADAMSON, Glenn, BETAN-WILSON, Julia, *Art in the Making. Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing,* Londres, Thames & Hudson, 2016

AGAMBEN, Giorgio, « L'atelier absent », *Vacarme,* n° 15, « Processus », été 2001. En ligne : <http://www.vacarme.org/article837.html>

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Atelier infini*, Paris, Hazan, 2007

L'ÉCOTAIS, Emmanuelle (de*), Benjamin Katz*, catalogue d'exposition (Emmanuelle de L'Écotais, Éric Darragon, Heinrich Heil, Freddy Langer dir.), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Klinkhardt et Bierman Éditions, 2016

BERREBI, Sophie, « L'épingle à nourrice. Dubuffet, image, habit », *in* Anne Lacoste, Sophie Webel et Sophie Berrebi dir., *Jean Dubuffet. L'outil photographique*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017, p. 243-252

BIANCHINO, Gloria, *Il volto dell'arte. Da Giuseppe Verdi a Andy Warhol*, Milan, Skira/CSAC Università di Parma, « Gli archivi del progetto », 2014

BONAMI, Francesco, GINGERAS, Alison, *Mapping the Studio,* Milan, Electa Mondadori, 2009

BONNET, Alain, LAVIE, Juliette, NOIROT, Julie, RINUY, Paul-Louis, *Art et transmission. L'atelier du XIXe au XXIe siècle,* Presses universitaires de Rennes, 2014

BUTOR, Michel, *L'Artiste dans son cadre*, photographies de Denise Colomb, Montreuil, éditions Agraphie, 1993

CARTIER-BRESSON, Anne, *Dans l'atelier du photographe. La photographie mise en scène (1839-2006)*, Paris, Éditions Paris Musées, 2012

ECO, Umberto, « Fotografare l'arte », *in* Diego Mormorio, *Gli scrittori e la fotografia*, Rome, Editori Riuniti/Albatros, 1988, p. 111-117

ECO, Umberto, *La guerre du faux* (trad. M. Tanant), Paris, Grasset, 1985

ECO, Umberto, « Ero troppo occupato a fotografare e non ho guardato », *in* Vincenza Del Marco et Isabella Pezzini dir., Actes du XXXVIIIe congrès de l'Associazione Italiana di Studi Semiotici : « La fotografia : oggetto teorico e pratica sociale », Rome, 8-10 octobre 2010. En ligne : <http://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/umberto-eco-e-paolo-fabbri-due-riflessioni-sulla-fotografia> (consulté le 17 avril 2017)

DEBLONDE, Gautier, « Entretien avec Gautier Deblonde. Du photographe à l'artiste », *Psychanalyse*, vol. 32, n° 1, 2015, p. 97-110

ESNER, Rachel, « Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ? », *Perspective. La revue de l'INHA,* n° 1, mai 2014, p. 7-9

ESNER, Rachel, « Ateliers d'artistes aux XXe et XXIe siècles, du lieu à l'œuvre », *Perspective. La revue de l'INHA*, mai 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/perspective/1072> (consulté le 12 avril 2017)

FONT-RÉAULX, Dominique (de), *Dans l'atelier*, Paris, Seuil/Musée d'Orsay, 2005

FOSSATI, Paolo, *Ugo Mulas la fotografia*, Turin, Einaudi, « Letteratura 31 », 1977

GUADAGNINI, Walter, *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal 60 al 80 : Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano*, Modena, Cooptip, 1988

HEINICH, Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64, « La création », 1997, p. 153-171

HEINICH, Nathalie, « Personne, personnage, personnalité : l'acteur à l'ère de sa reproductibilité technique », *in* Thierry Lenain et Aline Wiame dir., *Personne / Personnage,* Paris, Vrin, « Les annales de l'Institut de Philosophie et de sciences morales (Université Libre de Bruxelles) », 2011

JULLIEN, François, « Comment pourrait-on se passer de la "création" ? », *Communications*, n° 64, « La création », 1997, p. 191-209

LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, « Première livraison », 1979

LIBERMAN, Alexander, *The Artist in his Studio* [1960], New York, The Viking Press, 1974

PINET, Hélène, *Face à face. Portraits d'artistes*, Paris, Association générale des conservateurs des collections publiques de France/Somogy Éditions d'art, 1998

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications,* n° 64 : « La création », 1997, p. 89-115

Revues

Art Press 2, trimestriel, n° 24 : « L'art en images, images de l'artiste », février/mars/avril 2012

Beaux-Arts Éditions : « Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons », mai 2016

VII. VENISE

ALLADAYE, René, « La forme d'une ville : *Watermark* de Joseph Brodsky », *Caliban,* n° 25, 2009, p. 87-95

ASCIONE, Errico, INSOLERA, Italo, *Coste d'Italia, da Trieste al Gargano,* fotografie di Italo Zannier, Milan, Arti grafiche Ricordi, 1980

ANDREOLO Aldo, *Dipingere Venezia. Venezia vista dai pittori da Carpaccio a Lucio Fontana*, Venise, Dario De Bastinani Editore, 2013

AVICOLLI, Franco, « Venezia e lo spazio », 28 septembre 2013, Nemus. En ligne : <http://nemus.provincia.venezia.it/Citta_consapevole/citta%20cons%202013/Venezia%20e%20lo%20spazio%20Avicolli.pdf> (consulté le 16 octobre 2016)

BIGNARDI, Irene, *Storie di cinema a Venezia*, Venise, Consorzio Venezia Nuova/Marsilio, 2012

BORDRY, Marguerite, « L'autre mort de Venise. La ville morte de Giacinto Gallina et Gerolamo Rovetta », *Sociétés & Représentations,* n° 41, 2016, p. 63-76

BRODSKY, Joseph, *Watermark. An Essay on Venice* [1992], Londres, Penguin books, « Modern classics », 2013

BRUNETTA, *L'Acqua e la luce, la fotografia a Venezia all'alba dell'Unita d'Italia*, Venise, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2011

BRUNETTA Gian Piero (dir.), *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venise, Marsilio, 2010

CACCIARI, Massimo, « La mia guerra contre il MOSE », L'Espresso, 18 juin 2014. En ligne : <http://espresso.repubblica.it/attualita/2014/06/18/news/la-mia-guerra-contro-il-mose-1.169997?refresh_ce> (consulté le 15 septembre 2015)

CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009

CORMANN, Grégory, « Sartre à Venise, l'homme qui allait vers le froid : sur *La reine Albemarle ou le dernier touriste* (1951-1952) », *Les Temps modernes,* vol. 679, n° 3, 2014, p. 73-107

DAMIANI, Ludovica, *Set in Venice. Il Cinema a Venezia, scatti, protagonisti, racconti*, Milan, Electa, 2010

ELLERO, Roberto, *L'Immagine e il mito di Venezia*, Venise, Commune di Venezia, 1983

FANICCHI, Lucia, *UNVENICED*, Venise, Studio LT2, La Toletta, 2010

FERRUCCI, Roberto, *Venezia è laguna*, Milano, Feltrinelli, 2015

FERRUCCI, Roberto, « Patrimoine de l'humanité. Venise va s'autodétruire », *L'Humanité,* 26 juin 2014, p. 26-27

FIORIN, Alberto, GIORGI, Sebastiano, RIZZARDINI, Alessandro (préface de Tiziano Scarpa), *Veneziani (quasi) famosi*, Venise, Studio LT2, 2010

FONTANA, Alessandro, « Venise "ne meurt jamais" », *Revue des deux mondes,* volume 7 : « Venise, l'insoumise », juillet-août 1997, p. 71-83

FONTANA, Alessandro, « La vérité des masques », *in* Alessandro Fontana et Giuseppe Saro dir., *Venise 1297-1797. La République des castors,* Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay-Saint-Cloud, 1997, p. 235-261

FONTANA, Alessandro, « Venise disparue, Venise retrouvée », *in* Alessandro Fontana et Xavier Tabet dir., *Histoire de la République de Venise,* tome 1 : *Des origines à la Bataille de Lépante (1571),* Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. XLV-LXX

GAUTIER, Théophile, *Venise*, Sylviane de Decker, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2008

HOWELLS, William Dean, *Vita veneziana. Diario di un giovane americano nella Venezia di meta Ottocento* [1867] (trad. R. Pestriniero), Trévise, Editrice Elvisero, 2005

ISNENGHI, Mario, « Fine della storia ? », in Stefano Gasparri, Giovanni Levi et Pierandrea Moro dir., *Venezia, itinerari per la storia della città*, Società editrice il Mulino/Consorzio Venezia Nuova, Bologne, 1997, p. 405-436

JENNY, Laurent, « Nausée de Venise », *Littérature,* n° 139 : « Marges », 2005, p. 3-23

LAFARGUE, Bernard, « Le syndrome de Venise : la biennalisation de l'art contemporain », *Figures de l'art,* n° 20, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2011, p. 13-34

LEE, Daryl, « « Catachronisme » de la ville morte : la capitale du XIXe siècle et l'Anthropocène », *Sociétés & Représentations,* 2016, n° 41, p. 119-135.

LE PAJOLEC, Sébastien, TILLIER, Bertrand, « Les "villes mortes" existent-elles ? », *Sociétés & Représentations* n°41, 2016, p. 9-14

MACÉ, Murielle, « "Que veut-on de moi ?" L'expérience italienne de Sartre », *Les Temps Modernes,* vol. 658-659, n° 2, 2010, p. 81-104

MAGGI, Angelo, *Re-visioning Venice 1893-2013*, Ongania/Romagnosi, Venise, Lineadacqua Editori, 2014

MAGGI, Angelo, « Ongania/Romagnori. Re-visionning Venice », *in* Maria Beatrice Autizi et Angelo Maggi, *Timeline. La storia e lo sguardo*, Padoue, Festival Padova Photographia 2014, p. 43-61

MANODORI SAGREDO, Alberto, *Venezia e la fotografia stereoscopica*, Venise, Biblioteca nazionale Marciana/Edizioni della Laguna, 2003

MANODORI-SAGREDO, Alberto (dir.), *Venezia nelle fotografie di Carlo Naya della Biblioteca Vallicelliana* (catalogo della mostra: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 3-30 ottobre 2008), Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Rome, 2008

MATVEJEVIĆ, Predrag, *Venezia minima*, Milan, Garzanti, « Nuova bilioteca », 2009

PEREZ, Camille (dir.), *Venise au XIXe siècle, une ville entre deux histoires,* Milan, Silvana Editoriale, 2013

RION, Valéry, « Villes méduséennes, cités fantomatiques et photographiques : entre présence et absence », *Sociétés & Représentations,* n° 41, 2016, p. 15-30.

RITTER, Dorothea, *Immagini di Venezia 1841-1920,* Venise, Arsenale Editrice, 1994

RODDOLO, Enrica, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Venise, Marsilio Editori, 2003

ROMANELLI, Giandomenico, PAVANELLO, Giuseppe, *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, Milan, Electa, 1983

ROMANELLI, Giandomenico, « Venezia nell'Ottocento : ritorno alla vita e nascita del mito della morte », *in* Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi dir., *Storia della cultura veneta,* vol. 6 : *Dall'età Napoleonica alla Prima Guerra Mondiale,* Neri Pozza, Vicenza, 1986, p. 749-766

TABET, Xavier et FINCARDI, Marco dir., *Venise XXe siècle*, Lyon, ENS éditions, Laboratoire italien « Politique et société », 2015

TABET, Xavier, « Venise dans la littérature française du XXe siècle », *Laboratoire italien,* n° 15 : « Tourisme, littérature et stéréotypes », 2014. En ligne : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/855> (consulté le 16 novembre 2017)

TOURNIER, Michel, « Venise ou la tête coupée », *in* Fulvio Roiter, *Venise hier et demain*, Paris, Éditions du Chêne, 1973, p. 7-12

SCARPA, Tiziano, *Venezia è un pesce*, Milan, Feltrinelli, 2013

SEMI, Antonio Alberto, *Venezia in fumo, 1797-1997*, Cortina, Edizioni Raffaello, 1996

SETTIS, Salvatore, *Se Venezia muore*, Milan, Einaudi, 2014

STRINGA, Nico, *Venezia da Boccioni a Vedova*, Venise, Marsilio Editore, 2006

ZANNIER, Italo, *Venise, collection Naya*, Venise, Osvaldo Böhm Éditeur, 1982

ZANNIER, Italo, COSTANTINI, Paolo, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venise, Arsenale Editrice, 1986

ZANNIER, Italo (dir.), *Sublime fotografia. Il Veneto, una breve storia*, Venise, Corbo e Fiore, 1992

VIII. GRAZIANO ARICI

• Archive

Archive consultable en ligne : www.grazianoarici.it

• Vidéo

« Andrea Zanzotto **»**, Venise, 2011

« Veneland **»,** Venise, 2011

« The Inexpressible Words – Emilio Vedova, Painter **»**, Venise, 2010

« Il luogo degli artisti **»**, Biennale de Venise, Venise, 1988

• Expositions

« Rosencrantz and Guildenstern are dead », Rencontres de la Photographie Off, Arles, 2017

« Passato Prossimo Il Ghetto di Venezia 1986-2016 », Museo del Ghetto, Venezia, Venice 2016

« Le nommé Vood, paysagiste… », *Van Gog /Arles*, Rencontres de la Photographie Off, Arles 2016

« Venice. World Culture in the People », Museum of National Culture, Astana, Kazakhstan, 2016

« Venice. World Culture in the People », Central Manege, Biennale de la photographie 2016, Moscou, 2016

« Venice Sunset », École normale supérieure, Lyon, 2016

« Mon manège à moi », L'Atelier du Midi, Arles, 2015

« L'Âge d'or du cinéma », Chapelle des Pénitents bleus, La Ciotat, 2014

« Arles vue par Graziano Arici », Galerie Le Magasin de Jouets, Arles, 2013

« Bellissima », Chapelle des Pénitents bleus, La Ciotat, 2013

« Écrivains », L'Atelier Cinq, Arles, 2013

« Venetians », Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, 2012

« …lontan massa son 'ndat, pur stando qua… », Palazzo Comunale, Caorle, 2012

« Per Andrea Zanzotto », Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, 2011

« Padiglione Italia alla 54a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia per il 150° dell'Unità d'Italia », Villa Contarini, Piazzola sul Brenta, 2011

« Il Veneto di Hemingway », Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venise, 2011

« Bellissima », Istituto Italiano di Cultura, Tunisie, 2010

« Posa d'Artista, ritratti dall'Archivio Graziano Arici », Centro Culturale Candiani, Venise-Mestre, 2010

« Il Volto delle Parole », Fondazione Buziol, Venise, 2010

« Archivio Graziano Arici », Salone dei Beni Culturali, Venise, 2009

« Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia », Centro Culturale Candiani, Venise-Mestre, 2006

« Snapshots » e « Facce d'artista », Palazzo Grassi, Venise, 2006

« Memorie sottratte al tempo », Magazzini del Cotone, Porto Antico di Genova, Gênes, 2004

« Graziano Arici, fotografo dell'arte e degli artisti », Museo Civico di Arte Contemporanea, Palazzo Farnese, Ortona, 2002

« Visages du cinéma », Festival international du cinéma méditerranéen, Montpellier, 2002

« Brodskij a Venezia », Scuola degli Oresi, Venise, 2002

« Su Vedova », Nuova Icona, Venise, 2000

« Alla faccia dell'arte », Fondazione Bevilacqua la Masa, Venise, 2000

« Il cinema a Sarajevo durante l'assedio », Festival Alpe Adria, Trieste, 1996

« L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotogra co in Italia », Biennale de Venise, Venise, 1995

« Sul set di *Die zweite Heimat* », Palazzo Albrizzi, Venise, 1994 « Fotogiornalismo in Italia oggi », Trento, 1993

« Prometeo », Gran Teatro la Fenice, Venise, 1993

« Attorno a Santomaso », Pinacoteca Casa Rusca, Locarno, 1990

« Dopo Venezia », Galerie Fnac, Montpellier, 1989

« Venezia: un'immagine », Venise, 1985

« Lo spazio urbano nel Veneto », Istituto Italiano di Cultura, Paris, 1985

« Vedova e il suo laboratorio », Circolo Artistico, Bologne, 1984

« Venise, Verdi, Wagner », Mois de la photo, Paris, 1984

• Publications

« ...le nommé Vood, paysagiste... », Van Gogh/Arles, L'Atelier Cinq, Arles, 2016

Passato Prossimo, il Ghetto di Venezia, 1986-2016, Campanotto Editore, Venezia, 2016

Dolce Claudia, Contrejour, Paris, 2014

Il Caffè Pedrocchi, Edizioni Il Poligrafo, Padoue, 2014

Lontan massa son 'ndat, pur stando qua..., Comune di Caorle, Caorle, 2012

Posa d'Artista, ritratti dall'Archivio Graziano Arici, Marsilio Editore, Venise, 2010 (préface de Tiziano Scarpa)

Il Cantiere del People Mover di Venezia, ASM, Venise, 2010

L'Arsenale di Venezia, Cicero Editore, Venise, 2009

Acqua Alta, Lineadacqua, Venise, 2009

Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia, Marsilio Editore, Venise, 2006

Memorie sottratte al tempo, Electa, Milan, 2004

La galea ritrovata, Editore Consorzio Venezia Nuova, Venise, 2002

Andava nell'acqua crescendo - origine delle cose di Venezia, Editore Consorzio Venezia Nuova, Venise, 2000

Gran Teatro La Fenice, Biblos Editore, Trévise, 1997

L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografia in Italia, Alinari, Florence, 1995

Heimat 2, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1994

Fotogiornalismo in Italia oggi, Corbo e Fiore, Venise, 1991

The Venitian Ghetto, Rizzoli International, New York, 1990

Il Ghetto di Venezia, Arsenale Editore, Venise, 1990

Teatro La Fenice, Marsilio Editore, Venise, 1987 (version mise à jour et abrégée en 1997)

Palazzo Grassi, Marsilio Editore, Venise, 1986

Santomaso, 2RC Editori, Rome, 1985

• Articles, communications

CARMIGNAC, Ariane, « L'Archivio Graziano Arici : le composite à l'œuvre ? », Colloque « Recomposition », Association des Têtes Chercheuses, Université Lumière-Lyon-II, ED 484 3LA, 20-21 mai 2016. En ligne : <https://teteschercheuses.hypotheses.org/3738> (consulté le 10 mai 2017)

CARMIGNAC, Ariane, « Aprire l'archivio. Il lavoro personale di Graziano Arici : ce que l'œil archive et chavire », conférence de presse, 13 septembre 2017, Fondation Querini Stampalia, Venise

DONAGGIO, Adriano, « Graziano Arici. La sostenibile leggerezza della creatività », catalogue de l'exposition *Graziano Arici alla faccia dell'arte*, Comune di Venezia/Fondazione Bevilacqua La Masa, avril 2000, n. p.

FILIPPIN, Sara, « L'archivio Graziano Arici : un progetto per Venezia ? », *RSF, Rivista di Studi di Fotografia,* n° 7, 2018, p. 102-115

MIRACCO, Franco, « Il crimine del fotografo », *Su Vedova. Fotografie di Graziano Arici*, catalogue n° 44, Nuova Icona, Venise, avril 2000, np.

SCANTAMBURLO, Elena, « El Archivo fotográfico de Graziano Arici », *AGR. Colleccionistas de Cine,* n° 44, hiver 2009, p. 92-130

INDEX

A

About, 222, 498
Acerboni, 298
Adams, 266
Agamben, 78, 199, 347, 349, 426, 546, 690
Agnese, 525, 526
Alinari, 50, 71, 111, 154, 237, 265, 300, 538, 549, 574, 576
Allais, 660
Alvarez, 3, 275
Ambrosini, 356
Amelunxen, 205, 426, 457
Ammaniti, 415
Angelmaier, 237
Anheim, 22, 88, 91, 186, 644
Antonioni, 442, 443
Appert, 116
Arasse, 668, 669, 670
Arbaïzar, 48, 244, 262, 263, 266, 267, 278, 298, 317, 366, 696
Arcimboldo, 404
Artières, 27, 91, 200, 240, 499, 520, 665, 694
Assouline, 537
Atget, 138, 242, 629
Aubenas, 138

B

Bailly, 135, 144, 205, 341, 348, 354, 369, 376, 652
Bajac, 92, 279
Bakhtine, 440, 688
Baldessari, 405
Balzac, 226
Banat-Berger, 154
Bancroft, 237
Barbero, 101, 102, 170, 358, 423, 535
Baron, 271, 604
Barrow, 266
Barthes, 93, 221, 222, 279, 328, 366, 368, 369, 370, 378, 385, 397, 398, 457, 479, 480, 533, 654
Basaglia, 99, 108, 351
Basilico, 236
Bataille, 129, 331, 631
Batchen, 68, 618
Baudelaire, 41, 44, 51, 205, 383, 429, 616, 617, 619
Baudrillard, 226, 228, 232
Bayard, 423, 426
Bazin, 637, 670, 675
Béaud, 69
Becker, 214, 487
Bédarida, 87, 180, 181, 182, 361
Bellocq, 278
Bellotto, 548
Bellour, 123
Belpoliti, 117
Belting, 456
Benjamin, 38, 44, 110, 181, 209, 228, 323, 361, 370, 422, 460, 496, 517, 619, 639, 668, 680, 695
Berendt, 280, 403, 404
Berengo Gardin, 333
Bergson, 195
Bertho, 290
Bertini, 23, 96, 225
Bertoja, 111
Bettin, 292
Bettman, 164, 267
Beyaert-Geslin, 416, 419
Biasi, 319
Bignardi, 102, 103, 496, 497, 512
Bioy Casares, 428, 429, 493
Blaschke, 164, 268
Bloch, 221, 243
Bloom, 410
Blümlinger, 610, 611, 642
Böhm, 3, 549
Boltanski, 317, 357, 385, 645
Bonito Oliva, 354, 370, 515, 617

Bonnet, 445
Borges, 86, 360, 361, 425, 427, 428, 429, 472, 493, 534, 612
Borlui, 289
Boucherit, 654
Boucheron, 38
Bourdieu, 385, 540, 618
Bourriaud, 654
Brandao, 412
Brecht, 93, 331, 417, 654
Bredekamp, 641
Brodsky, 434, 456, 541, 606
Broodthaers, 515
Broomberg, 657
Brunet, 278, 551, 642, 693, 694, 695, 698
Brunetta, 102, 112, 114, 155, 199, 540, 542, 550, 555, 557, 589
Buchloh, 209, 619
Buignet, 651
Buso, 3, 287, 501
Butor, 226

C

Cacciari, 331, 333, 334, 338, 545
Cadioli, 622
Caffi, 549
Calabrese, 669
Calvino, 84, 85, 97, 254, 443, 444, 534, 593, 608, 614, 666
Campany, 254, 427, 642, 675
Campion, 321
Canaletto, 548
Canetti, 524, 525
Caraffa, 87, 94, 115, 259, 263, 264
Carandente, 352
Cartier-Bresson, 189, 264, 342, 384, 503
Cassar, 240, 261, 262, 264, 265, 266, 270, 273, 297, 675
Cassegrain, 661
Caujolle, 222
Cauquelin, 312
Cavell, 243
Caviglioli, 397
Celant, 109, 162
Celegon, 300
Celentano, 605
Cendamo, 68, 166
Certeau (de), 9, 25, 70, 89, 90, 91, 95, 222, 248, 441, 666
Cervantès, 428
Chabert, 642
Chanarin, 657
Char, 347
Chateaubriand, 321, 593, 594
Chéroux, 222, 498, 512, 646
Cheval, 250, 252, 268
Chevrier, 457, 668
Cicéron, 361
Cillario, 29, 95, 168, 169, 291, 367
Claass, 266
Clair, 234, 386, 675
Clouzot, 341
Codato, 101, 102, 103
Coen, 547
Cœuré, 21, 22, 69, 129, 138, 163, 300
Colin, 49, 177, 200, 221, 311, 323, 492
Collingwood, 181, 182
Comay, 418
Compagnon, 193, 318, 439, 440, 520, 611
Concetti, 96
Consagra, 396
Convery, 163, 313
Cook, 169, 270, 697
Coplans, 670
Corpet, 11, 266, 300, 318, 640
Cortese, 298
Costantini, 552, 567
Couchot, 315
Cox, 160
Cresci, 650, 651
Crimp, 429
Criqui, 120, 314, 540
Crispolti, 358
Curti, 288

D

D'Ascenzo, 250, 291
Daccò, 67
Daguerre, 426, 457
Dall'Ava, 642
Dällenbach, 516
Damy, 101, 104
De Luca, 378, 379, 540, 541
Dean Howells, 543
Deblonde, 359
Debray, 569
DeCordova, 471
Deguy, 180, 200
Dehesdin, 104, 159
Del Grande, 328
Delage, 423, 424, 495
Deleuze, 119, 217, 273, 295, 316, 361, 416, 440, 476, 516, 518, 525, 535, 547, 590, 592, 615, 638
Deligny, 217
Deloche, 442
Demanze, 494, 515, 693
Denoyelle, 22, 267
Derrida, 11, 22, 24, 132, 147, 159, 170, 185, 186, 204, 205, 206, 207, 240, 243, 272, 284, 299, 304, 311, 312, 457, 517, 611, 618, 667, 675, 694, 697
Desveaux, 329, 402
Détré, 651
Di Barbora, 76, 77, 141, 152, 170, 177, 677
Di Crescenzo, 101
Di Liberti, 698
Di Maio, 287
Didi-Huberman, 86, 93, 114, 161, 201, 319, 422, 518, 519, 533, 538, 646, 654
Disdéri, 116, 539
Donaggio, 198
Dubois, 133, 206, 271
Duchamp, 125, 234, 325, 645, 657
Duclert, 21, 69, 129, 138, 300
Dumas, 3, 633
Durand, 91, 179, 185, 197, 207, 209, 210, 214, 217, 495
Duranti, 169

E

Eco, 246, 345, 396, 411, 439, 472, 473, 533
Edelman, 273, 279, 498, 518
Edwards, 87, 230, 267, 268, 269, 676
Eliot, 429, 473
Enwezor, 11, 60, 92, 95, 205, 317, 322, 614, 656
Ernst, 132, 133, 158, 166, 176, 195, 203, 205, 244, 248, 268, 270, 271, 313, 329, 481, 644, 646, 696
Esner, 349
Evans, 92, 592, 629

F

Falguières, 136
Farge, 19, 22, 76, 90, 94, 132, 202, 520, 643
Favier, 75, 213, 223
Febvre, 696
Feldmann, 317, 642, 646, 656
Ferrari, 323, 324, 398, 399
Ferro, 418
Ferrucci, 293, 399, 400
Filippi, 562
Filippin, 112, 217, 299
Flusser, 206, 426, 530
Fontana, 30, 35, 44, 346, 464
Foster, 323, 646
Foucault, 22, 58, 79, 86, 95, 132, 179, 186, 219, 220, 248, 295, 311, 314, 367, 416, 427, 547, 665
Frank, 266, 291, 622
Freud, 178, 615, 637
Freund, 537, 538
Friedlander, 278
Frizot, 16, 62, 93, 103, 261, 268, 361, 362, 453, 497, 502, 619, 669, 693

G

Gadda, 97, 515
Gaio, 51
Galibert, 359
Galimberti, 675
Gallo, 103, 497

Garat, 397
Gasparini, 154, 265
Gates, 66, 68, 176, 267, 539
Gattinoni, 646
Gauguin, 635
Gautier, 359, 555, 594
Genet, 540
Gernsheim, 237, 549
Gervais, 423, 424, 495
Gervereau, 163
Getty, 170, 267
Ghirri, 236
Giaier, 102, 103, 105, 287
Gianikian, 657
Gilardi, 166, 233, 410, 496, 655, 656, 664
Ginzburg, 79, 240
Gioli, 638
Giraud, 696
Gisinger, 654
Gitelman, 91
Gleize, 674
Goetz, 297
Goldsmith, 163, 429
Goodman, 167
Gordon, 377
Gorup de Besanez, 66
Gracy, 160
Grailles, 183, 214, 215, 244, 286, 652
Grandesso, 56
Granet, 79
Gregolin, 247
Groom, 613
Groys, 248, 270, 311, 642
Guadagnini, 11, 60, 92, 102
Guardi, 548
Guattari, 516
Guggenheim, 53, 55, 101, 262, 377, 445, 450, 480
Guibert, 92, 208, 209, 613
Guidi, 236
Gunthert, 23, 61, 90, 92, 104, 159, 160, 161, 164, 171, 175, 176, 190, 202, 204, 225, 259, 261, 265, 268, 278, 311, 314, 478, 494, 500, 641

H

Hadjithomas, 652
Haenel, 460, 680
Halbwachs, 194, 195, 617
Hals, 415
Handke, 122
Hanhart-Marmor, 432
Haring, 307, 405
Hartog, 303
Hatt, 642
Heinich, 119, 215, 247, 329, 357, 361, 370, 399, 427, 471, 478, 501, 510, 642
Hemingway, 37, 166, 241, 257, 438, 475, 476
Hildesheimer, 22
Hill, 160, 163, 212, 313
Hirshhorn, 657
Hirtle, 191, 226, 652
Hockney, 675
Huebler, 429
Huet, 593, 594

I

Isnenghi, 545, 604

J

Jabre, 628
Jankélévitch, 493
Jarach, 100, 103, 497
Jay, 205, 540
Jenkins, 94
Jonas, 526, 618
Joreige, 652
Joschke, 16
Jouannais, 654
Joyce, 367, 587, 620
Jullien, 349

K

Kafka, 425, 472
Katz, 370

Kerouac, 524
Kessels, 642, 643
Ketelaar, 78, 147, 195, 212, 270, 300, 314, 697
Kierkegaard, 641
Kihm, 526, 645
Kinney, 649, 650
Kintzler, 271, 279
Kosuth, 298, 393, 405
Koudelka, 283
Kracauer, 93, 366, 695
Krauss, 93, 242
Kubrick, 472

L

L'Écotais, 370
Lacan, 44, 331, 462
Lacoste, 16, 228, 695
Lacoue-Labarthe, 323
Lafargue, 358
Lamont Henderson, 111, 564
Lattre, 153, 518
Laugaa, 246, 516
Lavédrine, 260
Lawler, 359
Lazzari, 298
Le Goff, 190, 219, 220, 221, 222, 486
Le Lionnais, 120, 426
Le Pajolec, 587
Le Roux, 260, 266
Lebart, 138, 661
Leblanc, 144, 145, 210, 368, 494
Lebrun, 357
Lenain, 370, 441, 510
Levine, 270
Lindeperg, 273
Lodolini, 225, 299, 533
Lorent, 450, 451
Lucas, 94, 100, 101, 170, 171, 177, 274, 437, 461, 472, 497
Lucatti, 441, 494
Luciani, 51
Lugon, 16, 92, 695
Lunenfeld, 152
Lussault, 608
Lyotard, 9, 76, 229, 230, 420

M

Macel, 16
MacLuhan, 152
Maeck, 91, 418, 420, 697
Magnani, 413, 448, 449
Maier, 178
Makarius, 616, 617, 618
Malabou, 637
Maloof, 178
Mann, 541, 604, 606
Manodori Sagredo, 556
Manovich, 138, 642
Marcilloux, 22, 165, 299
Marella, 99, 150, 224, 497, 543
Maresca, 150
Marra, 94, 162, 176, 232, 233, 234, 235, 271, 370, 617
Marubbi, 287
Marville, 629
Marx, 539
Maupassant, 587
Maurel-Indart, 412, 438, 439, 518
Méaux, 3, 237, 417
Méchoulan, 184, 187, 222, 422
Meizoz, 397
Mekas, 526
Melot, 70, 160, 247
Mendel, 310
Mercier, 312, 370
Merewether, 95, 210
Merzeau, 263, 278, 314, 315
Michon, 367
Mignemi, 23
Milovanoff, 646, 668
Minazzoli, 494
Miracco, 343, 344, 346
Mirisola, 230, 231
Mondzain, 273, 279
Monet, 582

Morin, 501
Morucchio, 3, 27, 103
Mougin, 317
Mouton, 534
Mozart, 341
Mulas, 51, 342, 345, 346, 351, 353, 359, 396
Müller, 91, 154, 169, 174, 298
Muracciole, 92
Musič, 30, 351

N

Nachtergael, 303
Nadar, 41, 116, 192, 328, 463, 537
Nancy, 323, 324, 398, 399, 403, 465, 514, 520, 632
Naya, 111, 113, 546, 547, 549, 550, 552, 554, 556, 559, 599
Neri, 5, 35, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 144, 145, 166, 168, 274, 275, 289, 290, 368, 393, 539
Nesbett, 237
Newton, 108
Niépce, 16, 205, 453, 515
Niney, 91, 420, 697
Nora, 17, 75, 190, 193, 194, 222, 318, 400, 486, 643
Nougaret, 154
Nyssen, 644, 694

O

Olivi, 3, 99, 108, 120, 150, 224, 543
Ongania, 566
Osthoff, 212, 693

P

Pajusco, 102, 103
Panofsky, 675
Panzer, 498
Paolini, 233
Parlant, 3, 302, 360, 362, 532, 619
Pasolini, 188, 446, 448, 449
Passeron, 138
Patella, 233
Patinir, 661
Pattaro, 501
Pavan, 100, 101, 102, 103, 104, 140
Pavanello, 545, 604
Perec, 86, 134, 244, 532, 533, 537
Perini, 218, 547, 554
Perret, 11, 25, 95, 211, 323, 438, 473, 614, 615
Perrotin, 57
Peschanski, 194
Pijarski, 61, 244, 533, 696
Pisano, 70
Pivano, 241, 337, 338
Plossu, 50, 266, 360, 617
Poinsot, 11, 323, 698
Poivert, 92, 117, 164, 268, 592, 655
Polo, 73, 608
Pomian, 75, 76, 78, 94, 116, 152, 163, 185, 200, 201, 202, 226, 228, 238, 239, 258, 284, 299, 300, 315, 361, 415, 538
Poncet, 88, 91, 644
Poncin, 586, 642, 655
Ponti, 111, 113, 546, 547, 553, 558, 559
Potin, 22, 116, 228, 229, 239, 308
Pozzer, 174, 196, 401, 501
Prandi, 102, 113, 114, 541, 542, 550
Proust, 144, 218, 318, 399, 457, 604
Provenzano, 367, 376, 453

Q

Quignard, 661, 662
Quintavalle, 10, 155, 171, 177, 199, 261, 269, 319, 689, 694, 698, 699

R

Rabatel, 240, 241, 243
Rancière, 427
Rappl, 319
Rauschenberg, 351, 393, 442, 443, 456, 535, 536
Ravache, 217, 538
Reilly, 154
Reitz, 73
Resini, 544, 545

Ribalta, 207, 313
Ribéry, 456, 674
Ricci-Lucchi, 657
Richter, 209, 317, 444, 445, 619
Ricœur, 22, 186, 201, 204, 442, 643, 692
Riegl, 203, 695
Rimbaud, 341
Rioux, 201, 314
Ritchin, 622
Ritter, 599
Rivière, 87, 661
Roche, 93, 269, 397, 532, 539, 693
Roddolo, 357
Rodes, 676, 680
Roiter, 556, 569
Romanelli, 288, 545, 604
Rondeau, 359
Rondepierre, 279, 456, 637
Rosati, 360, 365, 400, 415
Rosenberg, 231
Rositani, 105, 273, 274, 276
Rosset, 222, 429
Roth, 669
Roubaud, 120
Rouillé, 93, 234, 237, 238, 271, 315, 330, 517, 618
Roullier, 680
Rudman, 240
Ruff, 408, 427, 648, 684
Ruskin, 29, 551, 569, 604

S

Sagot-Duvauroux, 278
Sainton, 360
Salviati, 111, 547, 553, 561
Saro, 44
Sartre, 258
Sassoon, 676
Scapin, 103, 497
Scarpa, 298, 386, 406, 409, 587
Schaeffer, 222, 252, 366, 397, 398, 399, 442, 463, 639
Schaffner, 232
Schefer, 540
Schlanger, 442
Schmelling, 622
Schmid, 642, 643
Schnabel, 411, 444, 445
Schulmann, 416
Schwartz, 201, 314, 423, 424, 490, 495, 499
Schwarz, 223, 489, 656
Sciascia, 417
Scola, 387
Seijdel, 267
Sekula, 59, 68, 77, 78, 86, 87, 92, 165, 169, 268, 489, 490, 493, 496, 517, 520, 537, 657, 690, 692
Semi, 542, 576
Serena, 24, 77, 78, 87, 90, 96, 139, 169, 263, 264, 331, 432, 433, 550, 551, 657
Sergio, 295, 377
Sesti, 69, 71, 519
Settis, 544, 597, 598, 610, 649, 650
Sève, 247
Seymour, 251, 252
Shapiro, 119, 427, 642
Sherman, 406, 407
Sicard, 177, 268
Simmel, 695
Simon, 226, 432
Simondon, 530
Smargiassi, 61, 402, 533, 569, 642, 650, 651
Smith, 3, 27, 34, 39, 97, 99, 100, 108, 109, 120, 136, 137, 150, 164, 166, 174, 189, 216, 224, 281, 332, 429, 431, 543, 644
Sommer, 553
Sonnabend, 442, 443
Sontag, 199, 208, 230, 250, 416, 679
Sorgato, 547
Sorlin, 418
Soulages, 49, 230, 261, 269, 425, 664
Souriau, 60, 341, 342, 345, 688
Spicher, 36
Starobinski, 410, 411, 442
Stefani, 103, 497
Steinle, 91, 418, 420, 697
Sterckx, 414

Stettner, 416
Steyerl, 275
Stiegler, 201, 206, 299
Stigher, 103, 497
Stringa, 168, 342, 580
Suter, 642
Sviblova, 285
Szczepanska, 273
Szeemann, 381

T

Tabet, 543, 544, 579, 598
Tartaglia, 10, 153, 154, 157, 158, 264, 478, 697
Taylor, 470, 471, 509, 510
Tiepolo, 51
Tillier, 587
Tintoret, 449
Tio Bellido, 698
Tisseron, 311
Titien, 363
Toniolo, 3, 27, 288
Toubiana, 329, 462
Tournebœuf, 17
Tournier, 537, 556, 570
Treleani, 441, 494
Tual, 628
Turati, 216
Turin, 94, 117, 177, 219, 233, 246, 342
Turner, 406, 569, 582

V

Vaccari, 233
Valéry, 266
Valtorta, 289, 638
Van Alphen, 205, 644
Van Gogh, 247, 325, 361, 392, 614, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638
Vautier, 531
Veigy, 16, 62, 103, 453, 497, 619
Verlaine, 429
Veyne, 79, 606
Vigouroux, 173
Virilio, 197
Vivaldi, 597
Vouilloux, 242

W

Wahnich, 24
Wall, 384, 661
Warburg, 120, 319, 422, 436, 654, 695
Warhol, 30, 648
Watier, 266, 271
Wells, 59, 68
Welski, 92
Wendell Holmes, 206, 217, 551
Weston, 266
Wieviorka, 645, 694
Winzen, 231
Wrona, 311, 415, 463

Y

Yerushalmi, 181, 193

Z

Zanini, 598
Zannier, 3, 10, 27, 50, 59, 102, 103, 105, 153, 154, 157, 158, 168, 172, 177, 206, 231, 237, 261, 264, 269, 273, 274, 276, 299, 435, 478, 489, 496, 497, 498, 502, 549, 552, 559, 566, 567, 570, 580, 589, 595, 605, 697
Zanot, 11, 60, 92, 162
Zeri, 233, 541, 699
Zilio, 311
Zotti Minici, 102, 112, 114, 155, 199, 542

L'Archivio Graziano Arici est une archive photographique d'un genre résolument singulier ;
elle réunit des enjeux, ou assemble des finalités, qui ne se rejoignent que partiellement.
Archive courante des photographies de Graziano Arici (photographe né en 1949 à Venise, résidant actuellement à Arles, et toujours en activité), fonctionnant comme une base d'images permettant au photographe d'accumuler et de vendre ses productions, elle est aussi, dès le départ, conçue comme une forme-conservatoire destinée, dans son ensemble, par son auteur même, à représenter une époque, à rester comme témoignage porté par un regard sur son époque. Par l'acquisition de fractions d'archives photographiques, la mise en place d'une politique de préservation des images, et par ses créations, son travail plastique, le photographe se fait tout à la fois héritier d'un domaine précaire, mais aussi son passeur. Dans ce cas particulier, en effet, le rassemblement qu'est l'archive photographique se trouve être, non seulement, un lieu d'origine, premier, mais également l'endroit et le moment d'une recomposition, d'un remontage de productions antérieures, donnant ainsi naissance à un art consommé de l'assemblage, dans un lieu devenu paradoxal.

L'archive, rassemblement spécifique de documents, est d'abord à comprendre comme une entreprise de consignation, de préservation, voire de sauvetage. Mais cette action (ou cette passion), dirigée vers un sens qu'elle contribue autant à exhumer qu'à créer, est aussi à voir comme l'exact opposé d'un patient assemblage de données triées : elle consiste essentiellement en une démarche qui crée ce qu'elle s'apprête à intégrer, et qui finit (ou qui commence) par inventer son sujet et sa matière. Il s'agira d'examiner ce que l'archive et l'archivage contribuent à former. L'étude de la « mise en œuvre » d'une archive photographique contemporaine (quasi intégralement) numérisée, l'Archivio Graziano Arici (un million et demi de photographies et de documents, des années 1850 à nos jours, comprenant notamment des fonds se rapportant à Venise et au portrait d'artiste), est l'occasion d'analyser ce qui se joue dans la constitution même de l'archive et dans la formation d'un point de vue. Il faudra notamment étudier dans quelle mesure le travail photographique et archivistique de Graziano Arici pourrait être compris comme une pratique mêlant recherche, reproduction et réitération, révélation et oblitération, récupération, appropriation et invention.

Mots-clefs : **Graziano Arici, photographie, archive, portrait, Venise, art, appropriation**

The Archive Graziano Arici is a definitely unique photograph Archive of its kind.
It concentrates issues, or combines objectives which only partially meet. The standard Archive of Graziano Arici's photographs (Arici is a photographer born in Venice, now living in Arles and still working) first acting as a picture-base which enables the photographer to gather together and sell his productions, is also, from the outset, designed as a conservation device, and by its author himself intended in its entirety to represent particular times and bear testimony to individual perceptions of those times ; by acquiring fractions of photograph archives, and setting up a picture-conservation policy, but through his own creation and plastic work as well, the photographer becomes heir to a fleeting world, and its go-between, too, one who passes on memory. In the latter case indeed, the photograph archive as a gathering process turns out to be not only the place where the photographs belong, that is a « place of origin », a primary one, but it also represents one place and one moment for the recomposing and reassembling of former productions, thus giving birth to a consummate art of assembling, and ultimately becoming a paradoxical place.

The archive, a specific collection of documents, is first, undoubtedly, to be understood as a recording, preservation, even rescue project. But this action (or this passion) oriented towards finding a meaning, which it contributes not only to resurrecting, but also to creating, should also be viewed as the exact opposite of the patient assembling of classified data : its approach essentially consists in creating what it intends to integrate, thus eventually (or from the start) inventing its own subject and matter. Our aim will be to examine what the archive and archiving process contribute to creating. The study of how an archive develops, a contemporary, (virtually) completely digitized photograph archive, the Graziano Arici Archive (one million and a half photographs and documents, from the 1850s to the present time, notably including collections related to Venice and portraits of artists) provides an opportunity of analyzing what is at stake in the archive-making process itself, and in the development of a personal viewpoint. In particular, we will have to study to what extent Graziano Arici's work as a photographer and archive builder might be understood as a practice involving research, reproduction, reiteration, revelation, obliteration, appropriation, recovery and ultimately, invention.

Keywords : **Graziano Arici, photography, archive, portrait, Venice, art, appropriation**