



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

24 | 2016
ARTchives

Introduction

Alice Aterianus-Owanga et Nora Greani



Édition électronique

URL : <http://gradhiva.revues.org/3241>
ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly

Édition imprimée

Date de publication : 7 décembre 2016
Pagination : 4-17
ISBN : 978-2-35744-094-4
ISSN : 0764-8928

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Alice Aterianus-Owanga et Nora Greani, « Introduction », *Gradhiva* [En ligne], 24 | 2016, mis en ligne le 07 décembre 2016, consulté le 07 décembre 2016. URL : <http://gradhiva.revues.org/3241>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© musée du quai Branly



Introduction

par Alice Aterianus-Owanga et Nora Greani

Art et Archives. Dans l'entre-deux-guerres, un tel rapprochement insuffla un nouvel élan de créativité dans le monde de l'art visuel occidental. Réputées réservées aux historiens et aux documentalistes, les archives furent peu à peu saisies par les artistes et intégrées dans leurs œuvres. Ces « passages à l'art » de l'archive (Heinich et Shapiro 2012) autorisaient de nouveaux discours historiques et mémoriels. L'historien de l'art allemand Aby Warburg contribua à initier ce brouillage entre art et archive en composant son célèbre atlas inachevé *Mnemosyne* (1924-1929). Compilant des centaines de tirages photographiques (reproductions d'œuvres d'art, articles de presse, timbres-poste, croquis, etc.) issus de sa collection privée, cette création offre un archivage condensé de la culture visuelle occidentale (Warburg 2012 ; Michaud 2012 [1998]).

Près de sept décennies plus tard, un autre atlas, celui de l'Atlas Group au Liban, témoigne de la remarquable diversification du recours aux archives dans la sphère artistique, ou plutôt de la valeur subversive accordée au brouillage entre registres que nous tenons habituellement pour opposés. L'artiste Walid Raad réalise en effet depuis 1999 une œuvre qui se présente comme un projet de collecte et de centralisation d'archives visant à documenter les guerres civiles ayant dévasté son pays natal. L'originalité de sa démarche réside dans le questionnement du silence des historiens libanais par la suspension de la frontière entre « archives authentiques » et documents fictionnels produits par les artistes eux-mêmes (Baumann 2009 ; Dupont 2012).

De multiples exemples témoignent de la généralisation de l'utilisation d'archives dans l'art. Par le néologisme « ARTchives », le présent dossier vise à examiner différentes rencontres entre art et archive en partant du postulat que leur observation est susceptible d'aider à une meilleure compréhension des transformations qui affectent le monde de l'art à l'heure actuelle et de révéler les rapports au passé contrastés qui transparaissent dans les arts à l'échelle internationale. Il s'agit également de décrire comment, outre les historiens, archivistes et artistes contemporains occidentaux, d'autres acteurs participent des déplacements et changements de statut appliqués à des documents d'archive *via* la création artistique.

En quoi l'essor des arts de l'archive nous conduit-il à repenser nos conceptions de l'archive et de l'art ? Comment saisir ethnographiquement la pluralité des usages artistiques de l'archive qui fleurissent dans des contextes culturels variés ? Quels outils conceptuels mobiliser pour penser les nouveaux rapports aux notions de mémoire, de trace et d'histoire naissant de cette rencontre ?



fig. 1
Archives de la Stasi Berlin :
bocaux avec échantillons
d'odeurs de corps sur des
morceaux de tissus, 1995
© Akg-images / Dieter E.
Hoppe.

1. Christian Boltanski,
*Les Archives de Christian
Boltanski 1965-1988*, 1989,
installation.

2. Andy Warhol, *Time
Capsules*, 1974-1987.

3. Ilya Kabakov, *La Cuisine
communautaire*, 1991,
installation.

4. Ydessa Hendeless,
The Teddy Bear Project,
2002, installation.

En soulevant ces questionnements autour des liens entre art et archive, nous dialoguons avec un champ de recherche qui, depuis quelques années, se déplace progressivement du domaine de l'art contemporain occidental vers d'autres territoires de l'art. En effet, depuis le début du xx^e siècle, des artistes contemporains s'impliquent dans des expériences d'excavation, de ré-interprétation et d'exposition d'archives, parfois en réaction à des politiques mémorielles imprégnant le monde de l'art. Dans certains cas, la démarche créative se base sur des souvenirs personnels, par exemple la célèbre installation murale de Christian Boltanski réunissant plusieurs centaines de documents intimes dans des boîtes à biscuit en fer-blanc¹ ou les six cent douze *Time Capsules* d'Andy Warhol accumulant objets et documents dans des cartons de déménagement². Dans d'autres cas, l'attrait des artistes pour les archives les conduit à l'appropriation d'objets dépositaires d'une mémoire collective. On songe par exemple à ces deux installations contemporaines : *La Cuisine communautaire* d'Ilya Kabakov³, dont l'accrochage d'ustensiles évoque la vie dans les cuisines collectives et rappelle la violence des rapports sociaux durant le régime soviétique, et *The Teddy Bear Project*⁴ réalisé par Ydessa Hendeless, qui regroupe près de deux mille photographies mettant en scène l'emblématique ours en peluche.

Ces rencontres entre art contemporain et archives personnelles ou institutionnelles sont nombreuses et désormais bien connues. Plusieurs expositions majeures leur ont été consacrées ces dernières années à travers le

monde⁵, telle, en France, « Une histoire. Art, architecture, design des années 1980 à nos jours » organisée au Centre Pompidou, qui réservait une section à « L'artiste comme archiviste ». Ces expositions ont permis de mettre au jour les méthodes de travail et les supports créatifs des archives.

Dans le même temps, plusieurs travaux académiques ont fourni des bases de réflexion solides sur l'appropriation et la transformation d'archives dans l'art⁶. En 2004, Hal Foster consacrait un essai fondateur à l'attrait des artistes contemporains pour les archives et examinait les connexions temporelles tissées par ces documents. Par la suite, plusieurs travaux ont examiné la manière dont ces pratiques contestaient les visions et les usages « classiques » de l'archive pour proposer d'autres visions de l'histoire et du temps (Osthoff 2009 ; Van Alphen 2014).

Cependant, ces avancées théoriques se sont focalisées sur les mises en art de l'archive dans le domaine de l'art visuel contemporain, et presque exclusivement dans un contexte occidental. Or, comme l'ont montré de récentes publications⁷, un foisonnement de créations inscrites dans le domaine des arts extra-occidentaux ou des pratiques artistiques populaires (c'est-à-dire hors institutions) réinvestissent et réinventent également le domaine des archives, et appellent à être mieux documentées. En effet, l'approfondissement de la compréhension des mutations actuelles des notions d'art et d'archive passe par une analyse des pratiques créatives autant que des logiques mémorielles observées dans ces espaces.

Dans le cadre de ce numéro, nous nous intéressons donc aux enjeux, modalités et significations des passages à l'art de l'archive dans une diversité de contextes, celui de l'art visuel contemporain occidental mais surtout celui des arts populaires ou extra-occidentaux. Les auteurs réunis dans ce dossier portent leur attention au-delà des définitions institutionnelles de l'archive, en s'intéressant à des processus d'artification de différentes catégories d'archives : archives iconographiques coloniales (Greani), archives sonores et photographiques d'ethnologues océanistes (De Lary Healy), archives gouvernementales de la Stasi (Blaylock). D'autres contributions s'attachent à considérer comment, dans des contextes où les archives font défaut, des artistes créent des archives personnelles, à l'instar des *beat-makers* gabonais (Aterianus-Owanga), ou analysent les possibles échecs d'artification et de patrimonialisation d'archives, comme dans le cas de graffiti effacés du musée de l'Immigration à Paris (Monjaret).

Ces études de cas s'appuient sur divers usages de la notion d'archive. Cependant, elles prennent pour définition minimale l'idée que celle-ci représente le produit d'un geste de conservation, de collecte, de consignation et de stockage. En effet, comme l'ont rappelé certains cadrages historiographiques⁸, la fièvre de l'archivage (Derrida 1995) ne doit pas faire oublier que le terme « archive » désigne le produit d'une opération de catégorisation particulière (De Certeau 2002 [1975]), opération « qui bouleverse des logiques documentaires pour en créer d'autres, qui affecte à chaque document des coordonnées dans des séries, des fonds, des lieux » (Anheim et Poncet 2004 : 3).

5. Citons également « Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art », organisée en Allemagne et aux États-Unis en 1998 et 1999 (Schaffner et Winzen 1998) ; « Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art » à l'International Center of Photography de New York (Enwezor 2008) ou, plus récemment, « La photographie performe. The Body and the Archive » (CPIF 2014).

6. Voir Comay 2002 ; Boltanski et Heinrich 2005 ; Merewether (éd.) 2006 ; Mokhtari (éd.) 2004 ; Enwezor 2008 ; Osthoff 2009 ; Lemay 2009 ; Borggreen et Gade (éd.) 2013.

7. Voir Le Lay *et al.* (dir.) 2015 ; De Jong et Harney (dir.) 2015.

8. Voir Müller 2001 ; Artières et Arnaud 2005 (dir.) ; Anheim et Poncet 2004.

L'une des premières pistes de réflexion ouvertes dans ce dossier s'amorce dans ce rappel des opérations à l'origine des pratiques d'archivage. Les textes réunis confirment que l'acte d'archivage est vu en premier lieu comme la prérogative de l'État et que l'archive, en tant qu'institution de conservation des documents déterminant les visions admises de l'histoire et du passé, constitue sa propriété. Alors que les pratiques de l'archive se pluralisent, la logique de classement et d'ordonnancement des documents du passé reste, en différents espaces, étroitement corrélée à une impulsion étatique et au pouvoir.

L'article de Sara Blaylock présente un cas emblématique de mise en art des archives officielles dans l'art contemporain, celui de Cornelia Schleime, artiste originaire d'Allemagne de l'Est. Y est décrite une création photographique que cette dernière élaborera à partir des dossiers compilés par la Stasi à son sujet, employés à la fois pour mettre en art sa trajectoire personnelle et subvertir les modèles socialistes de l'ex-RDA. Dans un autre contexte politique, celui de la République du Congo, Nora Greani analyse des dispositifs étatiques de représentation de l'histoire de la colonisation par les arts. Elle retrace la manière dont deux fresques peintes en 1970 et 2006 mettent en image et imaginent le passé colonial selon des regards très différents.

Ainsi, ces deux contributions éclairent de quelle façon les archives se trouvent prises dans un maillage de relations tantôt conflictuelles, tantôt consensuelles, entre artistes et État, qu'il s'agisse de régimes postsoviétique ou postcolonial. Si dans un cas la performance artistique s'inscrit dans une critique du pouvoir, le second terrain rend compte, à l'inverse, d'une instrumentalisation officielle des archives évoluant au gré des logiques mémorielles.

En dehors des enjeux de pouvoir infléchissant les logiques de mises en art de l'archive, un autre élément clé de transformation des rapports entre art et archives abordé dans ce dossier est celui du numérique, particulièrement discuté dans deux contributions. En traitant de contextes fort éloignés, celui de la communauté yongu de la Terre d'Arnhem et celui du milieu hip-hop de Libreville, il est démontré que le développement des technologies du numérique et leurs usages dans la création artistique permettent de contourner les territoires balisés de l'archive étatique et les discours mémoriels officiels.

Dans son article, Jessica De Largy Healy s'intéresse à la créativité artistique suscitée par la numérisation d'archives ethnologiques du peuple yongu. Décrivant les archives et les formes narratives plurielles utilisées dans un court métrage, elle met au jour la savante composition au sein d'un même média de différentes modalités de rapport à la mémoire et aux régimes de temporalité impliqués dans la tradition yongu telle qu'elle est vécue aujourd'hui. Alice Aterianus-Owanga traite pour sa part d'un autre exemple de transformation des rapports aux archives par le numérique en s'intéressant aux compositions musicales hip-hop (*beatmaking*) du Gabon. Grâce au *sampling* (technique de découpe et de transformation de musiques préexistantes), les concepteurs musicaux incorporent dans leurs compositions des références à différentes temporalités, se positionnant à l'encontre d'une politique de destruction des archives officielles.

ci-contre

fig. 2

Daniel & Geo Fuchs,
*Investigation prison
Hohenschönhausen -
interrogation floor I*, 2004
© Daniel & Geo Fuchs.
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Magda Danysz.





**ci-dessus et
ci-contre**

fig. 3 et 4

Matej Krén, *Book Cell*,
2006, livres, miroirs, bois,
lumière, hauteur 350 cm,
diamètre 650 cm

© Matej Krén, Centro de
Arte Moderna Fundação
Calouste Gulbenkian,
Lisbonne, Portugal.
Photo Paulo Costa.



Dans ces deux contextes, l'usage des technologies du numérique s'articule avec l'affirmation de nouvelles consciences historiques et nourrit de nouvelles possibilités de créativité artistique à partir des archives, qu'il s'agisse de techniques de composition filmique ou musicale. Ces études de cas confirment le rôle croissant des technologies digitales dans la reconfiguration des rapports au passé et enrichissent les discussions sur les liens entre création et usages de documents préexistants.

Appropriées par les artistes, et de plus en plus fréquemment considérées comme des biens culturels, les archives tendent à se dérober aux archivistes et aux historiens, confrontés à la transformation des documents qu'ils manipulent. Plusieurs articles de ce dossier s'intéressent donc aux implications concrètes de chercheurs (historiens ou ethnologues) dans les mises en art de l'archive, en vue d'éclairer les échanges entre artistes, historiens, archivistes et institutions en charge du pouvoir de *faire archive*.

L'article d'Anne Monjaret rend compte de son engagement en tant que chercheuse dans une tentative de patrimonialisation de traces ordinaires et du malaise engendré par l'observation impuissante de la destruction de graffiti découverts dans une cour du Palais de la Porte dorée à Paris. Au-delà de son expérience personnelle et du cas particulier de cette institution, elle retrace l'histoire de la requalification des graffiti de prison en objets de collecte et de conservation, tantôt comme archives depositaires d'informations sur le présent, tantôt comme « patrimoine négatif » (Wahnich 2011) ou œuvres d'art. Elle éclaire le rôle des chercheurs (ceux de l'anthropologie criminelle d'autrefois ou ethnologues d'aujourd'hui) dans la patrimonialisation de certaines traces, ou, à l'inverse, dans leur effacement et leur « non-artification ». Dans l'entretien qu'il accorde pour ce dossier, Philippe Artières réfléchit lui aussi à l'implication du chercheur dans l'archivage et la création de mémoires partagées, racontant le devoir qui lui incombe, en tant qu'historien, de conserver et de collecter certains témoignages oubliés. À partir de ses expériences de collaboration avec des artistes, il décrit les manières dont, conjointement ou différemment, artistes et historiens documentent le passage de la trace à l'archive.

Au-delà des procédures d'artification des archives ou des acteurs impliqués, c'est en creux l'enjeu de la patrimonialisation qui émerge dans certains des articles qui composent ce dossier, posant la question de la distinction et/ou des entrelacements entre les phénomènes de patrimonialisation et d'artification. Alors que les frontières entre les domaines de l'art et du patrimoine se superposent sous l'action croisée d'artistes et d'institutions patrimoniales, comment la mise en patrimoine influence-t-elle les modalités de rencontres entre art et archives ?

Là où les artistes travaillent à transformer des archives officielles ou de simples traces en objets d'art, il apparaît souvent que les institutions patrimoniales et leurs agents détiennent le pouvoir de confirmer ces changements de statut, en intégrant ces œuvres dans le domaine du patrimoine. En revenant sur l'histoire de l'idéologie de l'art au Cameroun, l'article de Frank Beuvier retrace les trajectoires de trois intellectuels ayant façonné la représentation locale de l'art africain et son intrication progressive avec le domaine du

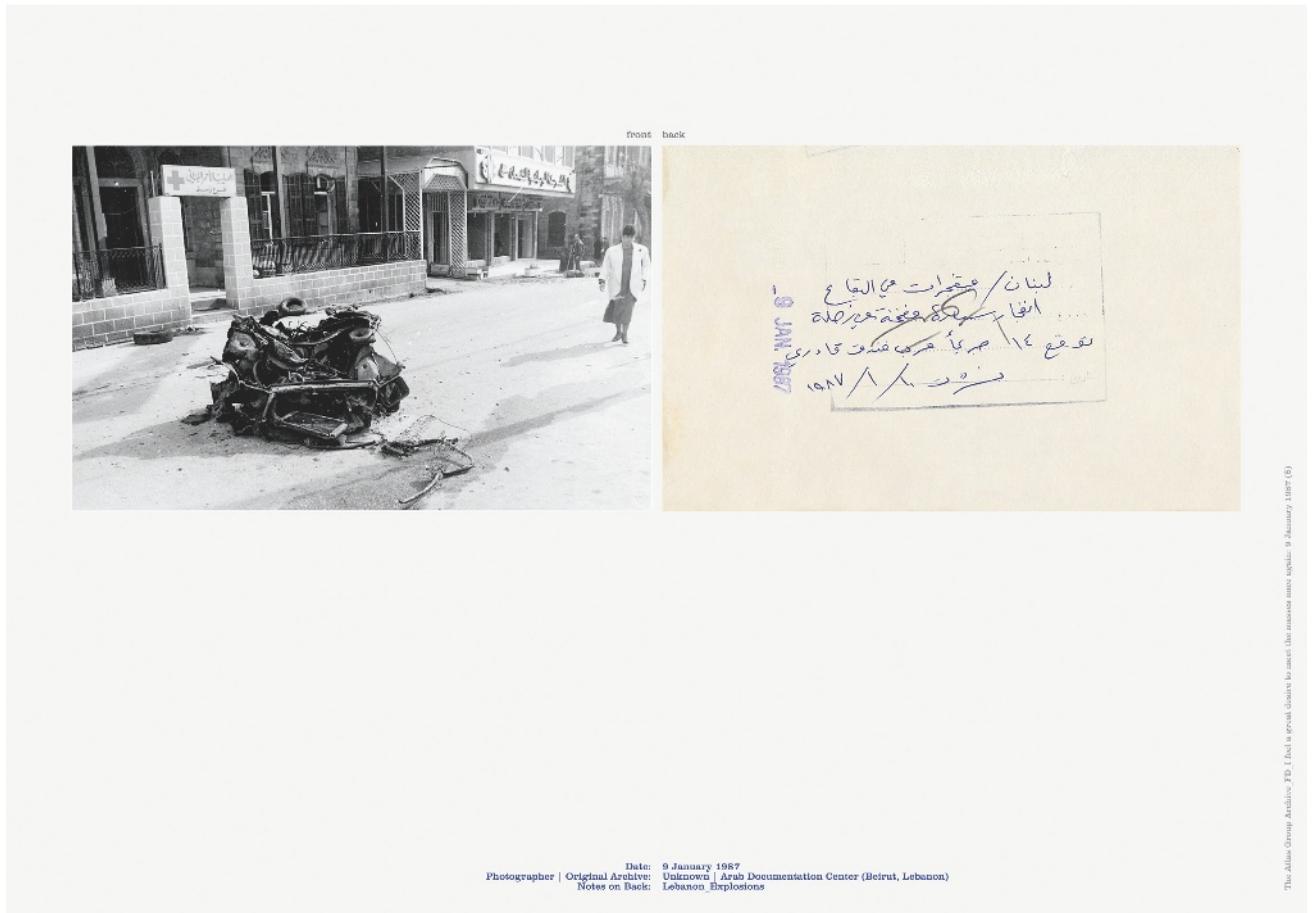


fig. 5

Walid Raad/The Atlas Group. *My neck is thinner than a hair: Engines (détail)*, 2001/2003, tirage à jet d'encre © Walid Raad. Avec l'aimable autorisation de Paula Cooper Gallery, New York.



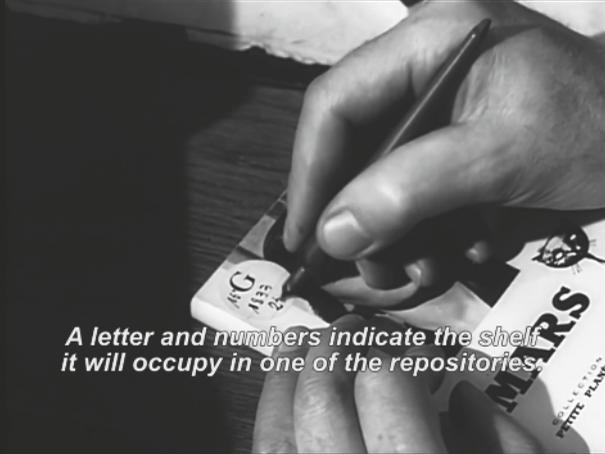
In Paris, words are imprisoned at the Bibliothèque Nationale.



It's a museum.



PRINTS



A letter and numbers indicate the shelf it will occupy in one of the repositories.



An ointment preserves bindings.

patrimoine. Il éclaire les étapes et les mécanismes de requalification d'œuvres d'art en éléments de patrimoine et montre comment celles-ci deviennent finalement des archives ouvertes à l'analyse ethnologique.

En définitive, les apports de ce dossier peuvent se résumer en trois points. Tout d'abord, comme l'illustrent les cas décrits dans ce numéro, les modalités de rencontres entre art et archives s'ancrent dans des relations entre artistes, chercheurs et institutions officielles de gestion des archives, qui surviennent sous de multiples auspices: sous le signe de la défiance, comme lorsque des musiciens s'affirment créateurs d'une mémoire contredisant l'histoire officielle (Aterianus-Owanga) ou de l'assujettissement, face à un État imposant sa vision de l'histoire par le biais de la commande de monuments et de fresques officielles (Greani); au travers de négociations permettant aux populations de se réappropriier leurs archives et d'élaborer leurs propres narrations sur le temps et le passé (De Largy Healy); ou encore par la subversion d'archives existantes (Blaylock). Ces différents types de mises en art des archives supposent l'implication de «chercheurs-acteurs» sur les terrains de la collecte, la conservation et la valorisation, qu'ils soient des historiens soucieux d'élargir au maximum le concept d'archive (Artières), des ethnologues posant leur regard sur une trace à peine découverte et déjà disparue (Monjaret).

En outre, ce dossier démontre qu'en déployant différentes stratégies d'appropriation des archives, les artistes vont bien au-delà d'une simple esthétisation de documents intimes ou historiques, mais concourent à un processus plus ancien d'«extension considérable» du concept même d'archive (Müller 2001 : 63). L'élasticité de la notion «ARTchive» ici mise en avant permet de rassembler les archives au sens large – qu'elles soient réelles, fictives, virtuelles, intimes ou officielles – et l'art – du «grand», comme la création visuelle d'une artiste contemporaine internationalement reconnue, au plus «petit», comme un graffiti de prisonnier.

Enfin, les études de cas fouillées qui composent le dossier éclairent avec précision la manière dont les archives nourrissent des processus créatifs dynamiques. L'examen des différentes manières de «faire de l'art» avec des archives à travers le monde souligne combien, loin de se borner à l'utilisation de matériaux existants, la création artistique elle-même est le lieu de production de modes propres de classement et de conservation de documents, au travers de gestes créatifs combinant invention, appropriation et transformation de traces du passé.

FMSH/IFAS Johannesburg - Lahic/IAC
aliceaterianus@yahoo.fr

Chercheuse associée au IAC-Lahic
nora.greani@gmail.com

ci-contre

fig. 6

Six photogrammes du film de Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, 1956
© Alain Resnais/Les Films de la Pléiade.

Bibliographie

Anheim, Étienne et Poncet, Olivier

2004 « Fabrique des archives, fabrique de l'histoire », *Revue de synthèse* 125 (1) : 1-3.

Artières, Philippe et Arnaud, Annick (dir.)

2005 « Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie : de la maison au musée », *Sociétés & représentations* 19.

Baumann, Stéphanie

2009 « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu. Walid Raad et les archives de l'Atlas Group », *Conserveries mémorielles* 6 : 2-21.

Boltanski, Christian et Heinich, Nathalie

2005 « L'archive, œuvre d'art », *Sociétés & représentations* 19 : 153-168.

Borggreen, Gunhild et Gade, Rune (éd.)

2013 *Performing Archives/Archives of Performance*. Copenhague, Museum Tusulanum Press.

Comay, Rebecca (dir.)

2002 *Lost in the Archives*. Toronto, Alphabet City Media.

CPIF (Centre photographique d'Île-de-France)

2014 « La photographie performe. The Body and the Archive » [en ligne]. Disponible sur : www.cpiif.net/fr/ressources/archives/la-photographie-performe

De Certeau, Michel

2002 [1975] *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard.

De Jong, Ferdinand et Harney, Elisabeth (dir.)

2015 « Art from the Archive », *African Arts* 48 (2).

Introduction. Par Alice Aterianus-Owanga et Nora Greani

Derrida, Jacques

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

Dupont, Valérie

2012 « L'histoire libanaise de Walid Raad », *Sociétés & représentations* 33 : 49-64.

Enwezor, Okwui

2008 *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York, International Center of Photography.

Foster, Hal,

2004 « An Archival Impulse », *October* 110 : 3-22.

Heinich, Nathalie et Shapiro, Roberta (dir.)

2012 *De l'artification. Enquête sur les passages à l'art*. Paris, Éditions de l'EHESS.

Jamin, Jean et Zonabend, Françoise (dir.)

2001 « Archivari : archives et anthropologie », *Gradhiva* 30-31.

Lemay, Yvon

2009 « Art et archives : une perspective archivistique », *Encontros Bibli* [en ligne], disponible sur : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2009v14nesp1p64/19834> : 64-86.

Le Lay, Maëline, Malaquais, Dominique et Siegart, Nadine (dir.)

2015 *Archive (re)mix : vues d'Afrique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Merewether, Charles (éd.)

2006 *The Archive*. Londres/ Cambridge, Whitechapel Gallery/ The MIT Press.

Michaud, Philippe-Alain

2012 [1998] *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula.

Mokhtari, Sylvie (éd.)

2004 *Les Artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, actes de colloque. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Müller, Bertrand

2001 « Des archives en mutation et du vertige de l'historien. Remarques historiographiques », *Études et sources* : 49-63.

Osthoff, Simone

2009 *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York, Atropos Press.

Schaffner, Ingrid et Winzen, Matthias (dir.)

1998 *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich/New York, Prestel.

Wahnich, Sophie

2011 « L'impossible patrimoine négatif », *Les Cahiers Irice* 7 : 47-62.

Van Alphen, Ernst

2014 *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of new Media*. Londres, Reaktion Books.

Warburg, Aby

2012 *L'Atlas Mnémosyne*, avec un essai de Roland Recht, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb. Dijon/Paris, L'Écarquillé/INHA.

page 4 et ci-contre

Daniel & Geo Fuchs, *Investigation prison Hohenschönhausen - interrogation floor I*, 2004
© Daniel & Geo Fuchs.
Avec l'aimable autorisation de la galerie Magda Danysz.

