HAL
open science

Produire depuis la marge. Les motifs du décentrement dans les films d'artistes,1975-2007

Clara Schulmann

To cite this version:

Clara Schulmann. Produire depuis la marge. Les motifs du décentrement dans les films d'artistes,1975-2007. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030031 . tel-02896270

HAL Id: tel-02896270

https://theses.hal.science/tel-02896270

Submitted on 10 Jul 2020

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.

Produire depuis la marge. Les motifs du décentrement dans les films d'artistes, 1975-2007.

Clara Schulmann

Thèse de Doctorat en Études
cinématographiques et audiovisuelles,
dirigée par Philippe Dubois,
soutenue le 14 février 2011

Jury :
Bruno Nassim Aboudrar
(Professeur, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle),
Philippe Dubois
(Professeur, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle),
Françoise Parfait
(Professeur, Université de Picardie Jules Verne, Amiens),
Luc Vancheri
(Maître de conférence HDR, Université Lumière Lyon 2)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
École doctorale 267 - Arts du spectacle, sciences de
l'information et de la communication [assic]

Produire depuis la marge. Les motifs du décentrement dans les films d'artistes, 1975-2007.

Produire depuis la marge. Les motifs du décentrement dans les films d'artistes, 1975-2007.

Clara Schulmann

Thèse de Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles,
Thèse dirigée par Philippe Dubois

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
Ecole doctorale 267 - Arts du spectacle,
sciences de l'information et de la communication [assic]

Cette thèse a été soutenue par la bourse d'allocation de Paris-III Sorbonne Nouvelle.

Je tiens à remercier M. Philippe Dubois d'avoir bien voulu diriger ce travail. Il a toute ma gratitude pour la confiance qu'il m'a témoignée.

Mes recherches ont été facilitées par des contacts développés auprès des artistes et de leurs galeries, de successions d'artistes et de musées. Pour leur aide, je remercie Sarah Aguilar (Galerie Jocelyn Wolff, Paris), Jerome O Drisceoil (Green on Red Gallery, Dublin), la Lisson Gallery (Londres), Janice Guy (Galerie Murray Guy, New York), Jeremy Deller et Artangel (Londres), Mary-Clare Stevens et le studio Mike Kelley (Los Angeles), Stephen Walker et Jane Crawford, Marie-Laure Bernadac et Pauline Guelaud (Musée du Louvre).

Je remercie Philippe-Alain Michaud. Les voies qu'il a frayées, les liens qu'il a tissés entre cinéma et histoire de l'art par ses écrits et ses réalisations ont suscité et accompagné mes questionnements. L'écoute, l'échange et la disponibilité qu'il n'a cessé de me manifester ont été autant d'encouragements. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Je remercie Patricia Falguières. L'étendue du champ de recherche qu'elle parcourt a autorisé mes propres déplacements et nourri mes enthousiasmes. Sa généreuse attention à mes recherches, tout à la fois bienveillante et exigeante, a constitué une source à laquelle j'ai volontiers puisé.

Merci à mes amies du Silo : Teresa Castro, Jennifer Verraes, Evgenia Giannouri et Lúcia Monteiro. Contre-champ idéal de cette recherche, Le Silo autorise l'arpentage de toutes les hypothèses.

Cette thèse n'aurait pas pu prendre forme sans l'aide de ceux, qui, par leurs conseils, leurs corrections et leur expérience ont contribué à sa rédaction. Je remercie Janig Begoc, Teresa Castro, Jean-Pierre Hassoun, Barbara Le Maître, Dario Marchiori, Philippe Millot et Lise Wajeman.

Je remercie mes amis dont le soutien constant m'a aidé à aller au bout de cette aventure : Jonathan Châtel, Maïder Fortuné, David Gilberg, Mia Hansen-Løve, Eva Helft, Florent Lahache, Pierre Leguillon, Sarah Le Picard, Sophie Millot, Philippe Petit, Lila Pinell, Gaspard Pinta, Ilan Rosenblat, Gaby Rosenman, Bertrand Schefer, Claire Ruszniewski, Caroline Salomovici, Pauline Seckel, Jean-François Toboul, Sarah Troche, Elie Wajeman et Sacha Zilberfarb.

Je remercie ma famille : mes sœurs Fanny et Lola, et Didier et Sarah mes parents.

Merci enfin à Elias Guenoun.

sommaire

INTRODUCTION 9

I. DE L'ARCHIVE : COLLECTIONNER LES ANACHRONIES
Introduction : Faire apparaître les fantômes. « Aux pieds du Flatiron » (Mark Lewis) 27

I. A LE CONTRE-CHAMP VACILLANT DES ANNÉES 1970 33

1. LES FILMS SOUTERRAINS DE GORDON MATTA-CLARK : *SUBSTRAIT*, 1976 ET *SOUS-SOL DE PARIS*, 1977 35
Films jumeaux 35
Films collages 37
Visites dans les sous-sols : projets archéologiques 40
Deux villes 45
. New York 45
. Paris 47

2. 1977-2004 : JAMES BENNING FILME MILWAUKEE. SPECTACLE DE LA VILLE 50
Cinéma structurel ? 51
Les contre-stratégies : imaginer une « iconographie du Midwest » 54
. Faire le portrait d'une ville 54
. Parasiter la frontalité 56
Le débord du cadre : hypothèses picturales 58
« Boogie-woogie » 62
L'atelier 65

3. BILAN : LES FANTÔMES DE PARIS, NEW YORK ET MILWAUKEE 68

I. B PRATIQUES DE L'OBSOLESCENCE 70

CONTROVERSE 1 : L'OBSOLESCENCE ET LA SPÉCIFICITÉ DU MÉDIUM 70
« This essay is about looking back » 71
Remise en jeu par l'art contemporain 74

1. EXPERTISER LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS : MATTHEW BUCKINGHAM, *SITUATION LEADING TO A STORY*, 1999 79
Enquête technique, la « leçon de choses » 81
Conclusion : « To Scan a Ghost » 84

2. CHRONIQUE D'UNE DISPARITION : TACITA DEAN, *KODAK*, 2006 86
Physicalité d'un support 87
. L'analogique 87
. Le « détail pictural » 89
Couleur, lumière 91
L'usine 93
Conclusion 96

CONCLUSION 97

II. DU DOCUMENT : EXPLORER LES FRANGES
Introduction : Accroître la visibilité, fabriquer du document. « Brancher une autre décharge d'énergie dans l'Art » (Stan Brakhage) 101

II. A EXPLORATIONS DOCUMENTAIRES : RÉCITS, *TRAVELOGUES* ET ASSOCIATIONS D'IMAGES POUR UNE CONTRE-HISTOIRE 107

1. MATTHEW BUCKINGHAM, *MUHHEAKANTUCK-EVERYTHING HAS A NAME*, 2003. L'ANGLE MORT DE L'EUROPE 109
Le fleuve et la traversée des fantômes 109
Récit des origines 114
Essai, film : produire un espace d'expérimentation 117
Les voyages de Robert Smithson dans le Yucatàn : « développer une vision négative » 120
Travelogue *et film de non-fiction : réminiscences du cinéma des premiers temps* 125
Conclusion 127

2. MIKE KELLEY, *PROFONDEURS VERTES*, 2006. *TRAVELOGUE* DANS LA PEINTURE AMÉRICAINE 130
L'enjeu auto/bio-graphique 131
Les œuvres du musée de Detroit 133
Le geste de la documentation 139
. Piste structurelle : transformer les images en documents de travail 139
. Piste dramatique et scénique 147
Conclusion : fonder une contre-histoire culturelle 155

II. B LE SITE COMME DOCUMENT 159

CONTROVERSE 2 : LA *SITE-SPECIFICITY* OU COMMENT S'AFFRANCHIR DU *WHITE CUBE* 159
Site-specificity *: définition* 161
« Défier l'innocence» 162
La nécessité du cadre 166

1. MARTHA ROSLER, *THE BOWERY*, 1975 : INADÉQUATION ENTRE LE SITE ET SA SAISIE PHOTOGRAPHIQUE, « ASSOMBRISSEMENT DE L'ATMOSPHÈRE » 172
Un « projet d'archéologie historique » 173
Comment le Bowery *bouscule l'art conceptuel* 174
L'ouverture théorique et critique : textes et images renouvellent l'effet de cadrage 176
Walker Evans 179
Conclusion 181

2. FILMER LA VILLE : LES ENQUÊTES ARTIFICIALISÉES DE CLEMENS VON WEDEMEYER 183
Silberhöhe (2003). *La ville fantôme* 183
Die Siedlung (2004). *« Which way is the West? »* 187
Von Gegenüber - From the Opposite Side (2007). *L'homme à la camera* 189

CONCLUSION 193

III. DU JEU : METTRE EN SCÈNE LA SOUS-CULTURE
Introduction : Les retours du narratif. « La photo mise en scène, que j'appelais pour ma part 'cinématographie'» (Jeff Wall) 196

III. A LA LONGUE-VUE UTOPIQUE 202

1. CHRIS MARKER, *L'AMBASSADE*, 1975. L'ENCLAVE IMAGINAIRE 205
« Un film super-8 mm trouvé dans une ambassade » 205
L'esquisse comme arme réaliste 208
Tendances abstraites 210
.L'enclave : effets de clôture 210
.Des signes à décoder 213
Utopie : invention/défamiliarisation 215
Conclusion : sortir de la boîte ? 217

2. GERARD BYRNE, *1984 AND BEYOND*, 2005. PÉRIPÉTIES DE L'ANAMNÈSE 219
L'installation, une « intrigue torsadée » 219
Matériel vernaculaire : magazine, science-fiction, photographies 221
Décor : les choix architecturaux 228
Jeu : « imaginer un monde sans négativité » 233
Conclusion : faire circuler la parole 237

III. B « PRENDRE SES DÉSIRS POUR DES RÉALITÉS ». RÉHABILITATION DE LA THÉÂTRALITÉ 239

CONTROVERSE 3 : *DIE* (1962), LES ENJEUX SCÉNIQUES D'UN CUBE NOIR 239

1. JEREMY DELLER, *LA BATAILLE D'ORGREAVE*, 2001. L'ÉTAT DES PROFONDEURS : MISE AU JOUR DES IMPENSÉS POLITIQUES 249
« Une autopsie d'un corps à moitié enseveli » 249
Peinture d'histoire, panorama, tableau vivant : sources possibles de la reconstitution 251
« Refuser la bonne distance » 258

2. PIERRE HUYGHE, *STREAMSIDE DAY*, 2003. LA THÉÂTRALITÉ DÉSINCARNÉE : « PLEASURES AND TERRORS OF DOMESTIC COMFORT » 264
Scripting 265
A Score / Une partition 267
A Celebration 270
Conclusion : la récitation 277

CONCLUSION 279

CONCLUSION GÉNÉRALE 283

Bibliographie 291

Index 318

INTRODUCTION

On a qualifié de « migration des images » le déplacement des images en mouvement depuis les salles de projection jusque dans les salles des musées. De nombreuses expositions ont récemment analysé et déconstruit ce mouvement qui resserre et discute les liens entre art et cinéma. Cette « migration » a d'abord constitué le socle initial de ce travail, en fixant les pourtours de son contexte : les images en mouvement, le musée et ses collections, leur dialogue depuis le milieu des années 1990. Délaissant ce sens premier de l'expression, nous lui avons cependant préféré son sens figuré : l'idée de migration convie une économie, un système d'échanges, de circulation, un type d'activité propre aux images en mouvement qui permettait d'élargir ce contexte de départ. Comme le signale le titre de cette recherche, ce n'est pas à la description d'un continent artistique que nous avons souhaité contribuer, mais plutôt au regard critique que ce type de production initie. C'est ce regard critique que le « décentrement » provoque, c'est là que se loge selon nous toute la force des images en mouvement. Leur « mobilité » les empêche en effet d'accéder à un statut ou à une position dominante. Une résistance à la saisie globale accompagne ces images qui préfèrent les interstices, l'entre-deux, les failles, voire une certaine forme de clandestinité, leur permettant d'échapper à la norme. La description linéaire d'un système organisé aurait écarté la singularité des objets le constituant. À l'inverse, le décentrement permet de mesurer des distances, de saisir les sinuosités, les accidents, qui ponctuent l'histoire des images en mouvement. Il est ainsi progressivement venu qualifier une méthode d'analyse, la nôtre, le choix du corpus, et la construction générale de cette recherche. Mais avant toute chose, l'idée de décentrement permet de saisir la césure historique entre le modernisme et ce qui, dans le courant des années 1970, se propose de lui succéder.

Dans les limbes du modernisme

Dans un texte de 1976 consacré à l'espace blanc des galeries (*white cube*), le critique Brian O'Doherty écrit : « Le déplacement de la perception qu'a initié le modernisme – de la vie vers les valeurs formelles – trouve ici son aboutissement. C'est l'une des affections mortelles du modernisme. » Plus loin il ajoute : « L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de 'périodes' (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut être déjà mort. »[1]

Le modernisme, dont le *white cube* figure le dispositif de monstration triomphal, a trouvé chez Clement Greenberg, dès les années 1940, son penseur attitré, capable d'édicter un « protocole du regard »[2] jugé nécessaire. Les principes de ce protocole, fondé sur des « conventions » ou des « normes attributives », sont connus : planéité du tableau, disparition de son éventuelle profondeur, homogénéisation de l'espace d'exposition, autonomisation et auto-définition de l'œuvre, neutralisation de tout élément extérieur et perturbateur. Le modernisme de Greenberg conduit à l'épuration de l'art, à une rationalisation fondée sur une méthode, celle du retranchement dans un champ de compétence précis. Coupé du monde, l'art offrirait ainsi les conditions d'un refuge – ici revisité par Rosalind Krauss : « une expérience de sauvetage et de retrait, une haute sphère non contaminée par l'utilitaire du monde du travail et de la science […]. »[3]

Un formalisme qui met en déroute tout discours alternatif, long à émerger. C'est l'objectif que mène Rosalind Krauss depuis la fin des années 1960 et qu'incarne la fondation de la revue *October* en 1976. Dans *L'Inconscient optique*, publié en 1993, une forme quasi-autobiographique lui permet de revenir sur cet héritage moderniste, afin, dit l'auteur, de le défier : « tisser la trame de ses différentes catégories, [pour] railler toutes ses notions sur les essences et les purifications, [pour] refuser ses accointances avec les origines […]. »[4] O'Doherty transforme le *white cube* en limbes accueillant les artistes « déjà morts », Rosalind Krauss travaillera sur les « espaces aveugles » du modernisme.

---

1. Brian O'Doherty, « Notes sur l'espace de la galerie » (1976), in *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie,* Zurich, JRP Ringier, 2008, p.37.
2. Patricia Falguières, « À plus d'un titre – Préface », *Idem.*, p.10.
3. Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique* (1993), Paris, Au même titre, 2002, p.9.
4. *Idem.*, p.32.

Les bas-fonds

Pour faire une généalogie de la connaissance, propose Foucault dans son texte sur Nietzsche, il faudrait fouiller les bas-fonds, « leur laisser le temps de remonter du labyrinthe où nulle vérité ne les a jamais tenus sous sa garde. »[5] On sait que ce texte, qui développe la méthode généalogique comme manière de récuser la recherche d'une toute puissante origine, promeut « la discorde, le disparate ». « Dangereux héritage, écrit Foucault, que celui qui nous est transmis par une telle provenance. […] Mais qu'on ne s'y trompe pas ; cet héritage n'est point un acquis, un avoir qui s'accumule et se solidifie ; plutôt, un ensemble de failles, de fissures, de couches hétérogènes qui le rendent instable, et, de l'intérieur ou d'en dessous, menacent le fragile héritier. »[6]

Dans les bas-fonds se logeraient ainsi d'énergiques péripéties sur lesquelles la linéarité et l'homogénéisation des discours n'auraient pas prise, et qui travailleraient souterrainement le règne de la logique rationaliste. Malgré le danger, Foucault enjoint à s'emparer de ces réalités, qui n'ont plus rien des vérités purifiées des sphères sublunaires mais appartiennent au contraire à la matérialité du monde. Fouiller les bas-fonds : cette activité convoque en effet des réflexes qui n'ont plus rien de ceux du métaphysicien. Les positions de surplomb traditionnellement enseignées pour « enserrer » un objet d'étude ne fonctionnent plus : il faut plonger avec lui. La pensée de la discontinuité dont Foucault rend compte à l'occasion de cet hommage à Nietzsche participe de cette plongée qui prendra désormais en compte les failles, les fissures, les couches hétérogènes bien plus que les objets « finis », arrêtés, tenus par la théorie – et qui, ainsi encerclés, ne présentent plus aucun danger pour la pensée. Dans un cours donné en 1976, au moment même où Brian O'Doherty rédige ses « Notes sur l'espace de la galerie », Foucault revient sur les années qu'il vient de consacrer à ces questions de généalogie et de discontinuité:

« Dans cette activité qu'on peut donc dire généalogique, vous voyez qu'en fait il ne s'agit aucunement d'opposer à l'unité abstraite de la théorie la multiplicité concrète des faits ; il ne s'agit aucunement de disqualifier le spéculatif pour lui opposer, dans la forme d'un scientisme quelconque, la rigueur de connaissances bien établies. Ce n'est donc pas un empirisme qui traverse le projet généalogique; ce n'est pas non plus un positivisme au sens ordinaire du terme : il s'agit en fait de faire jouer les savoirs

5. Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p.1008.

6. *Idem.*, p.1009-1010.

locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimés, contre l'instance théorique unitaire qui prétendrait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie, au nom des droits d'une science qui serait détenue par quelques uns. »[7]

Le projet foucaldien continue, trente ans plus tard, de sonner avec justesse et de pointer les efforts qui sont par ailleurs entrepris aujourd'hui par de nombreux théoriciens pour déplacer les lignes de forces. À nous qui nous sommes consacrés aux pratiques artistiques de la seconde partie du XXe siècle, ces propositions permettent de saisir non pas l'identité entre domaine de la recherche et démarches artistiques, mais une méthodologie commune. Ces savoirs « locaux, discontinus, disqualifiés et non légitimés » dont Foucault rend les chercheurs tributaires seraient peut-être ceux que les artistes, dans leurs pratiques, accréditent.

La première œuvre analysée dans ce travail fouille elle aussi les bas-fonds, au sens propre. En 1976 et 1977, Gordon Matta-Clark entreprend un reportage dans les sous-sols des deux grandes villes modernes que sont New York et Paris. Renonçant à toute directionalité (dans le montage, dans le traitement de l'image ou celui du son, dans la lisibilité du projet lui-même), et difficiles à qualifier, ces deux objets filmiques font des sous-sols leur terrain d'exploration, qui permettrait « à rebours » de venir qualifier la « surface », celle des rues et des passants. Matta-Clark promeut ainsi, dans la lignée foucaldienne, une activité qui permettrait non pas de venir célébrer un point d'origine de la ville moderne, mais d'exposer ce qui souterrainement la constitue. Entrailles, obscurité, fantasmes et rumeurs : les récits que l'artiste assemble au cours de ces deux reportages vont bien à rebours des grands récits unificateurs et linéaires qui contribueraient à l'image d'une modernité maîtrisée, sans débords.

Les œuvres assemblées dans ce travail prolongent à nos yeux le geste de Matta-Clark : travailler en creux, de façon décentrée, à partir de matériaux parallèles. Comme lui, la plupart des artistes choisis initient leur travail par un déplacement, souvent physique. Il s'agit avant tout de se dégager d'un sillon pour en tracer un autre. Dans ce dégagement se libère aussi une disponibilité nouvelle, celle qui permettra d'appréhender autrement les réalités qui s'offrent au regard de chacun, et de déplacer l'objectif vers

7. Michel Foucault, « Cours du 7 janvier 1976 », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.165.

le refoulé de l'image standard. James Benning retourne dans sa ville natale, en 1977 puis en 2004, et en filme le dépérissement. Matthew Buckingham découvre dans une poubelle des pellicules 16 mm. Tacita Dean décide de filmer l'usine Kodak juste avant sa fermeture. Martha Rosler photographie la décrépitude du quartier du Bowery. Mike Kelley réhabilite la peinture de paysage américain, et sonde les détails des toiles comme les restes d'un naufrage. Clemens von Wedemeyer parcourt les villes de l'ex-Allemagne de l'Est et mesure les écarts entre l'avant et l'après réunification, etc. Autant de micro-récits qui jouent comme antichambres aux œuvres et qui dénotent d'un mouvement commun : celui de déplacer la ligne de la valeur et d'insister sur les qualités de ce qui apparaît d'abord comme « démonétisé ». Ces micro-récits sont des points d'opacité à partir desquels l'œuvre s'élabore : un diagnostic, un point de vue porté sur « l'histoire officielle », homogénéisante, dont il s'agit aussi d'instruire en creux l'attachement aux modes de production standard. L'œuvre mesure ainsi constamment des écarts, collectionne les aspérités : puisqu'elle produit le plus souvent un « contrepoint » par lequel elle déroule un récit alternatif à ceux agréés, ce sont toutes les caractéristiques ou les critères de ce qui fait « officiellement » art qui sont inversés. Formellement, plastiquement, du point de vue du contenu, mais aussi des catégories et des disciplines, les œuvres réunies dans ce travail se posent comme inassimilables. Ce sont des films, mais aussi des installations, qui touchent au documentaire mais admettent les ressorts fictionnels. On voudrait ici faire entendre la manière dont les enjeux de fond rejoignent les questions de forme : c'est parce qu'ils s'emparent de points de rupture, rarement pris en charge, parce qu'ils empruntent et pratiquent les déviations, travaillant au côté de ces « savoirs disqualifiés », que la forme finale de ces objets relève de la plus grande invention formelle.

Qui a lu *Le Terrier* de Franz Kafka (1923) sait que les souterrains sont des espaces de projection offerts aux fantasmes d'enfermement, d'isolation. Ceux qui les fréquentent sont aussi ceux qui se cachent d'un monde auquel ils sont convaincus de devoir échapper. Mais *Le Terrier* raconte surtout la façon dont l'extérieur menace le monde clos et soi-disant imperméable du personnage principal. En creux, en négatif, le terrier discute et qualifie ce monde extérieur dont il se croit affranchi. Tout est donc finalement affaire de relance. Si les œuvres occupent les sous-sols, c'est pour faire vaciller les certitudes de ceux qui en habitent la surface, pour mesurer la façon dont le dehors travaille et est irrigué depuis les profondeurs, davantage que pour s'y dissimuler. La clôture appelle son franchissement.

Habiter les marges, s'attacher à les filmer, revient à produire à partir de ces marges une plus-value, au sens où Derrida, évoquant l'idée d'*usure*, en parle :

« Le mot n'est pas prononcé, mais on peut déchiffrer la double portée de l'*usure* : l'effacement par frottement, l'épuisement, l'effritement, certes, mais aussi le produit supplémentaire d'un capital, l'échange qui, loin de perdre la mise en ferait fructifier la richesse primitive, en accroitrait le retour sous forme de revenus, de surcroits d'intérêt, de plus-value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables. »[8]

Ces œuvres, partant de l'usure, tendent à produire cet effet de surcroît, d'augmentation d'un capital logé dans le mode mineur[9]. Ainsi, Matta-Clark s'engage dans les sous-sols de New York et de Paris et produit le discours le plus acéré sur l'envers de la modernité urbaine et industrielle. Benning filme le dépérissement de Milwaukee et parvient à transformer le constat en diagnostic critique. Buckingham s'empare de pellicules trouvées et reconstitue l'histoire du *home-movie*. Tacita Dean enregistre les derniers moments de l'usine Kodak, se place au plus près de sa propre pratique filmique, et en dépasse l'embaumement. De l'usure dépend la relance, plastique, formelle, esthétique, historique, qui produit une valeur ajoutée, une nouvelle forme d'énonciation.

Images en mouvement

Il fallait accepter de confier aux images la tâche de l'analyse, de la relance critique, qui passait par le décentrement. En quoi offrent-elles la fameuse plus-value que vient d'évoquer Derrida ? Le chemin qui nous a conduits vers cette production pensante des images passait par Aby Warburg, et par les lectures qu'en ont récemment produites Philippe-Alain Michaud et Georges Didi-Huberman. On sait que le grand projet de Warburg, le fameux atlas *Mnemosyne*, cet assemblage d'images disposées hors de toute hiérarchie sur des planches monochromes noires, voulait initier une « histoire de l'art sans texte ». Or, selon Philippe-Alain Michaud :

« Au projet de fonder une histoire de l'art sans texte correspond une critique de la suprématie du

---

8. Jacques Derrida, « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p.250.

9. L'expression est tirée de la lecture de l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975. Les auteurs y développent ce projet de « concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres », *Idem.*, p.31.

langage dans la genèse des significations. »[10]

La confiance accordée par Warburg aux images et à leurs associations, à leur puissance signifiante, avait pour projet de récuser l'ordre du discours, celui des sciences humaines ou de l'histoire de l'art telles qu'elles se pratiquent au début du XXe siècle. Le projet de *Mnemosyne* se présente comme un dispositif visuel capable de dépasser les réflexes catégoriels, disciplinaires, dont il contourne et désactive les principes de lecture et d'analyse. D'autres logiques seraient à l'œuvre que celles enseignées et transmises – qui favorisent l'homogénéité des significations, des formes, des enchaînements temporels et stylistiques. C'est principalement le régime associatif, ce que Warburg nommait « l'iconologie des intervalles », qui porte les enjeux les plus subversifs en termes méthodologiques. En multipliant les sources d'images, Warburg notait l'importance critique du geste qui, pour mieux saisir son objet, contourne l'analyse frontale et l'insère dans une série différentielle : autant de contretemps, métonymies, métaphores qui en enrichissent l'analyse. Ce que Foucault qualifiera de « disparate ». Cette vertu du déplacement est partout sensible sur les planches de l'atlas warburgien.

Notre recherche souhaite prolonger cette production des images, faite à partir des images elles-mêmes. Le médium filmique incarnerait la meilleure plateforme d'observation possible où remettre en jeu la liberté méthodologique de Warburg. En quoi s'offrirait-il comme le lieu de l'articulation la plus affirmée entre images et sens ? Philippe-Alain Michaud aborde cette dialectique :

« […] le cinéma est une manière de penser les images, non plus à partir de la fixité et de l'unicité, mais à partir du mouvement et de la multiplicité : c'est à ce renversement que le cinéma expérimental cherche à donner une force d'évidence en explorant ses propres limites et en s'ouvrant à des formes d'expression qui lui sont a priori étrangères : il ne peut, en tant que tel, se définir à partir du médium avec lequel il s'est confondu pour un temps, mais doit faire appel à d'autres histoires et à d'autres champs, et ce sont les plasticiens qui, en investissant le cinéma depuis leur propre discipline, ont exploré avec le plus d'acuité et de profondeur les données fondamentales de l'expérience filmique. »[11]

Le cinéma intègre et s'enrichit de ces déplacements à partir de l'hétérogène, croisant

10. Philippe-Alain Michaud, « Zwischenreich. *Mnemosyne*, ou l'expressivité sans sujet », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, 2005, p.34.

11. Philippe-Alain Michaud, « Le mouvement des images des arts plastiques au cinéma », présentation au DVD accompagnant l'exposition *Le Mouvement des images* au Centre Pompidou, 2006.

les genres, les disciplines. Notre corpus est composé en grande majorité de films (à l'exception des photographies de Martha Rosler), pour y mettre à l'épreuve les stratégies de décentrement. À l'image de ce dont Warburg fait la promotion, à savoir la nécessité pour produire du sens d'en passer par la différence, la confrontation, plutôt que par la ressemblance et la redondance, les images en mouvement, au-delà même du geste de montage, « font appel à d'autres histoires. »[12]

Qu'il soit fictionnel, documentaire ou expérimental – les grandes catégories aujourd'hui les plus facilement recensées –, le cinéma, suivant ces pistes warburgiennes, se doit de faire place à l'extériorité : un réel à enregistrer, un scénario à écrire, une procédure contraignante à élaborer, un contre-champ à filmer. Les principes de décentrement se trouvent de fait intégrés à tout projet cinématographique. Le cadre n'existe que parce qu'un hors-champ se propose de venir le qualifier. Exactement comme face à *Mnemosyne* où la saisie par l'unité de l'image ou la linéarité d'un discours s'avère inopérante :

> « On ne peut pas, en toute rigueur, s'arrêter sur un 'résultat' dans une interprétation qui est toujours modifiable en droit, attend la surprise d'une nouvelle donne, et ne se trouve donc jamais reclose sur quelque 'unité' que ce soit. Warburg avait compris qu'il devait *renoncer à fixer les images*, comme un philosophe doit savoir renoncer à fixer ses opinions. La pensée est affaire de plasticité, de mobilité, de métamorphose. »[13]

Processuellement ou du point de vue des catégories, on vient de l'esquisser, les images en mouvement désignent une autre scène où d'autres causalités ou domaines ont cours que la raison historique peut permettre d'aborder. Né avec la modernité, fruit de la révolution industrielle et des avancées techniques de la fin du XIXe siècle, le cinéma est l'art moderne par excellence. Pourtant, ses productions n'auront cessé de discuter, requalifier, mettre en tension les principes essentialistes du modernisme, d'un art purifié, pensé dans et par la clôture, anticipant les théories postmodernes qui ont efficacement promu l'élargissement des pratiques artistiques. L'« unité reclose » combattue par le projet *Mnemosyne* qu'évoque Georges Didi-Huberman, et qu'incarnent dans notre cas les principes modernistes, est tout autant mise en question par l'image en mouvement. C'est en tout cas l'hypothèse que nous

---

12. *Ibid.*

13. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, p.460.

tenterons de mettre au travail dans les pages qui suivent. Par ailleurs, le documentaire, le cinéma expérimental, une petite partie du cinéma de fiction n'entrent que progressivement dans les musées, validant leur position hors point de vue dominant qu'ils souhaitent continuer à travailler. Cette situation joue également en faveur du décentrement. Étayées par un discours critique sur la forme et prenant en compte les partitions historiques qu'elles contribuent à contourner, les images en mouvement s'affirment comme l'espace d'expérience du XXe siècle. Le décentrement, pierre de touche de cette étude, structure leur mode de production.

L'envers des années 1970 et de la période contemporaine

Notre sélection d'œuvres recouvre deux périodes distinctes : celle des années 1970 et la période contemporaine. Se situer dans la seconde moitié du XXe siècle permettait de saisir la question du décentrement ou de la mise au travail du négatif dans les images en mouvement à un moment où ces questions sont affirmées telles quelles par les œuvres, sans médiation et, pourrait-on dire, frontalement. Gordon Matta-Clark (1943-1978), James Benning (1942-), Martha Rosler (1943-), Chris Marker (1921-) et Robert Smithson (1938-1973) incarnent les figures marquantes d'une époque qui traite du décentrement, qu'il ne s'agit plus de métaphoriser. Leurs pratiques artistiques visent à démonter les principes modernistes, à mettre en scène l'envers des discours essentialistes. Abandonnant les partitions entre les médiums, ils passent pour certains d'entre eux indistinctement du film à la photographie, du collage à l'écriture, annonçant ainsi la domination de l'hybridité dont s'emparera le postmodernisme. Cette hybridité leur permet de préciser le geste descriptif que chacun interprète à sa manière : les œuvres choisies partagent cet attendu d'une prise en charge du réel. Quartiers déshérités (Rosler), villes à l'abandon (Benning), explorations touristiques déceptives (Smithson, Matta-Clark), mise en scène de l'impuissance politique (Marker) : il s'agit d'acter du non-fonctionnement des dispositifs (politiques, sociaux, urbains, esthétiques) en place et d'en renverser les fondements, les principes. Fortune du déplacement – changer de point de vue, de valeur de cadre, de pays, d'atelier – : ces œuvres affirment l'existence d'un dehors venant perturber les assurances. Pour ce faire, tous les médiums peuvent donc être convoqués. Ils le seront dans le cadre de la contrainte procédurale. C'est ici que la référence à l'art conceptuel prend toute son ampleur : les œuvres attestent de la vigueur d'un mouvement qui continue de marquer toute production artistique : éviction de

la subjectivité, de l'originalité, réduction formelle maximale, mise en place de stratégies, de récit de production, importance des procédures de réalisation… Mais l'héritage qui comptera sans doute le plus concerne celui de la densité critique des travaux réalisés dans les années 1970 et leur insistance à produire, par l'œuvre elle-même, du discours. La négativité n'est en effet assimilable que parce que les œuvres s'affirment comme des espaces de diagnostic sur un certain état du monde. Ce diagnostic est pratiqué de la façon la plus ouverte possible, par l'image comme par le texte, inscrit dans ou en dehors de l'œuvre, dans le montage d'éléments disparates comme dans la mise en place de contraintes maximales : la discorde souhaitée par Foucault trouve un écho dans ces secousses infligées à la linéarité, sans cesse remise en cause. C'est de cette production artistique volontairement accidentée dont héritent les œuvres de la période contemporaine.

Ce travail expose donc un trait d'union, celui qui va des années 1970 aux années 1990 et 2000. Revendiquée par le plus grand nombre des artistes contemporains réunis ici, la filiation se donne à lire dans des stratégies de travail communes, dans l'insistance à désigner des espaces considérés comme abandonnés ou mineurs. Tacita Dean (1965-), Matthew Buckingham (1963-), Mike Kelley (1954-), Gerard Byrne (1969-), Jeremy Deller (1966-) ou Pierre Huyghe (1962-) partagent cette confiance dans un diagnostic (formel, politique, sociologique, esthétique, économique) porté au moyen des images. Il ne s'agit cependant pas ici de se contenter de pointer une structure commune. Les œuvres appartiennent de plein droit à la contemporanéité. Elles en extraient les lignes de fracture, s'attaquent à des questions d'actualité, procèdent à l'analyse de phénomènes spécifiques à la période que nous traversons. C'est cette capacité d'analyse qui retient l'attention : ces dernières années ont participé à la description d'une figure de l'artiste chercheur, historien, qui, pour mieux cerner les problématiques qu'il choisit d'aborder, privilégie la mise en place d'un travail de réécriture critique. L'œuvre devient le témoignage de ces recherches qui lui préexistent et la rendent possible. Par augmentation ou réduction, elle se signale comme résultat, dénouement possible d'une enquête qu'il revient au spectateur de reformuler à son compte. Le rapport aux « sujets » choisis est cependant moins frontal que dans les années 1970, et ici une différence semble notable. Sans doute parce que l'œuvre est moins le produit d'une décision mais celui d'une recherche, ce qu'elle expose procède moins par démonstration que par mise en relation. À l'image d'un monde dont il semble de moins en moins possible de produire une image homogène, les œuvres

réunies ne cherchent pas à démontrer mais peut-être à instruire visuellement. Ce sont désormais des parcours, des enquêtes qu'il s'agit de mettre en scène, manière de faire prévaloir le travail du complexe plus que l'affirmation de principes ou de prises de position de maîtrise. On ne cherchera pas à rendre compte des œuvres du point de vue de la radicalité qu'elles offriraient, formelle ou discursive, mais à tenter d'en dévoiler les différences de méthodologie. Si les années 1970 ont consacré la production d'un discours du « démontage », héritier des avant-gardes, les œuvres contemporaines qui nous intéressent travaillent à tenir ensemble à la fois le processus de déconstruction et la réarticulation / reconstruction, en assumant les brèches et les manques. Le travail sur le négatif n'a pas disparu, il s'est peut-être complexifié.

Se saisir du décentrement

Une fois les problématiques repérées et le corpus choisi, restait à mettre au point le mode de saisie qui serait cette fois-ci le nôtre. Comment, en effet, se saisir du décentrement en tant qu'il échappe toujours à toute prise définitive ? L'organisation de cette recherche s'est concentrée autour de trois variations possibles de l'idée de décentrement.

Le premier chapitre se concentre sur l'archive entendue comme une façon de collectionner les rebuts, les anachronies – ce que la production de maîtrise tient écarté. Les œuvres y travaillent en effet à renverser les situations a priori aporétiques qui s'offrent à elles. Construites selon des principes de contournement et d'ouverture à la contingence (le hasard, l'accident en sont parfois les points de départ), leur rapport à l'archive revisite les idées de conservation et de restauration pour promouvoir au contraire une puissance de commentaire logée dans ces objets revendiqués comme mineurs.

Le second chapitre s'attache au document comme produit, celui de l'exploration des franges. Si la question documentaire irrigue ce chapitre, c'est en tant que mode opératoire appliqué à des terrains résolument « lointains » – éloignés culturellement, exclus historiquement ou socialement. Il n'est jamais question dans ces œuvres de *documenter* au sens d'une restitution authentique de la réalité enregistrée, mais bien au contraire de mesurer des écarts et des différences. Le médium filmique permet d'aller contre ou d'aller ailleurs, prolongeant une longue tradition exploratrice, dont on cherchera plutôt à mesurer les applications détournées qu'en offrent les œuvres.

Le dernier chapitre s'attache au jeu et à l'idée de mise en scène comme permettant

la saisie d'un envers culturel. En s'offrant comme filtre critique, mettant à distance les événements filmés, le jeu thématise le détour dont le décentrement offrirait une autre scène. Par ailleurs, ces événements eux-mêmes appartiennent aux marges de la grande culture. Évoluant près de l'artifice, du décor ou de la fiction, les travaux convoqués élaborent des modes de représentation ancrés dans le réel, tel qu'il pourrait être fixé de façon anthropologique, mais traité par le détour de la mise en scène, pointant ainsi l'impossibilité de toute clôture.

Notre plan thématique ne répond qu'en partie au choix méthodologique qui fut le nôtre. Pour le reconstituer, il faut rapidement énoncer la place qu'ont tenue dans notre démarche l'histoire de l'art du XXe siècle et la culture visuelle. C'est en effet en laissant une large place à ces deux champs interprétatifs que nous avons réussi à nous tenir au plus près des « contre-histoires » convoquées dans les œuvres choisies.

Histoire de l'art

La périodisation choisie nous indiquait une voie : des années 1970 à nos jours se déploie le mouvement que l'on a appelé postmodernisme, et il était de prime abord évident qu'il fallait en passer par la prise en compte de ce terme, de ce prisme dominant. Dans le texte qu'il rédige en 1979 pour le catalogue de l'exposition *Pictures*, Douglas Crimp pose les bases d'un discours sur l'art désormais en prise avec deux principes fondamentaux : « nous ne faisons l'expérience de la réalité qu'à travers les images que nous en tirons. »[14] et « nous ne sommes pas à la recherche des sources ou des origines, mais de structures de signification : derrière chaque image, il y a une autre image. »[15] Crimp actait ainsi de l'éviction moderniste et de la perte de l'autonomie de l'œuvre. Sans revenir plus avant sur les longs débats qui ont accompagné à la fois ce texte et les questions qu'il soulève – notre travail en propose des aperçus –, nous dirons qu'effectivement, les œuvres issues des années 1970 incarnent ce moment où le travail artistique accomplit un geste d'affranchissement des principes modernistes, oubliant les spécificités du médium ou les revendications essentialistes pour s'ouvrir de façon globale vers un dehors. De leur côté, les œuvres

14. Douglas Crimp, « Pictures », in cat. expo. *Pictures*, Artists Space, New York, 1977. Traduction française disponible dans le catalogue *Jack Goldstein*, Grenoble, Le Magasin - Centre national d'art contemporain, 2002, p.20.
15. Douglas Crimp, « Pictures », in *October*, Vol.8, Printemps 1979. Traduction française in *Idem.*, p.30.

contemporaines analysées prolongent et héritent de ce mouvement qu'elles choisissent à leur manière de réinterpréter. Cependant, le « nous » dont fait usage Crimp pointe la nécessité pour le discours critique de s'adapter à cette situation nouvelle et de formuler les coordonnées capables de décrire ce moment d'affranchissement qui s'étend de la fin des années 1970 jusqu'à nos jours. L'importance que revêtent les images lorsqu'il s'agit de discuter l'approche du réel et le fait que chaque image renvoie à une chaîne d'autres dans laquelle elle prend place, auxquelles elle se réfère : telles sont les pistes que suscite Crimp à la fin des années 1970 et auxquelles il paraît délicat de ne pas continuer d'acquiescer aujourd'hui tant l'évolution générale de l'art semble y souscrire. Comment poursuivre ces pistes, quelle suite leur donner ?

Traitement de l'histoire de l'art par la controverse

Dans le corps de texte de ce travail un espace a été réservé à la présence de l'histoire de l'art comme discipline, impliquant des discussions et des oppositions. Inséré dans chaque chapitre, nous l'avons dénommé espace de « controverse »[16]. Il s'agit d'y déployer une question spécifique à chaque chapitre traitée dans le cadre des écrits critiques de l'histoire de l'art de la seconde partie du XXe siècle.

Dans le cas du chapitre consacré à l'archive, nous avons choisi de développer la notion d'obsolescence. Cette dernière trouve aujourd'hui un écho renouvelé : l'usage de la pellicule filmique par les artistes contemporains a permis de relancer la question de la spécificité du médium, controverse née au moment de l'affranchissement postmoderne. Les textes de Rosalind Krauss, eux-mêmes composés de références aux écrits de Walter Benjamin, servent notamment la description de cette

16. Nous devons ce terme de « controverse » à la littérature scientifique et technique développée par les *social studies of knowledge* : « Les *social studies of knowledge* émergent au début des années 1970 […]. Elles se construisent de fait contre la tradition empiriste chère aux Britanniques. Ce qui les motive très profondément, ce qu'ils essaient encore et toujours de démontrer, c'est que les 'faits' de la science sont construits et négociés, qu'ils ne relèvent pas du simple 'dévoilement' de la nature. À la différence des rationalistes français éduqués par Bachelard pour qui il est évident que la loi théorique est toujours déjà là et antécédente à l'acte expérimental qu'elle contribue à modeler, ils s'emploient à montrer et redémontrer la non-autonomie de ce qu'ils appellent […] les 'matter of facts'. Pour ce faire, leur outil privilégié d'investigation initiale est l'analyse de controverse. Par controverse, ils entendent un débat technique ordinaire, limité aux spécialistes – et non une polémique à large résonance sociale […]. L'accent porte sur l'acte expérimental et la négociation des énoncés qui rapportent les 'faits'. […] Parce qu'elles réinsèrent très profondément la production de savoirs dans l'épaisseur des actions matérielles et des gestes d'une part, des négociations de sens entre spécialistes de l'autre, les études dérivées de l'analyse de controverse mettent au cœur de leurs préoccupations la complexité des actes indissociablement intellectuels, pratiques et sociaux que sont les actes de connaissance. » Dominique Pestre et Yves Cohen, « Présentation », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Vol. 53 « Histoire des techniques », n°4, 1998, p.722-721.

discussion. L'essentialisme greenbergien commença en effet à être contesté dès les années 1960, au moment où il ne semblait plus possible de délimiter avec certitude l'usage de tel ou tel médium dans les pratiques artistiques. L'obsolescence semble incarner au mieux cette mise en question : actant du vieillissement des techniques, elle permet de dépasser l'idée de péremption et favorise les survivances.
Le chapitre dédié au document aborde la question de la *site-specificity* développée par la critique d'art anglo-saxonne dans le courant des années 1960. Il s'agissait alors de prolonger théoriquement les avancées artistiques mettant en cause l'hégémonie du *white cube*. En proclamant que l'œuvre pouvait se faire et être montrée dans d'autres conditions et dans un autre contexte que celui du musée moderne, les artistes ayant ouvert cette voie ont permis la reformulation d'un grand nombre de principes modernistes. En interrogeant la notion de cadre – ce qui est hors et ce qui est dans l'œuvre –, en permettant à un dehors de pénétrer le contexte artistique, en dérangeant les habitudes perceptives, ils ont aussi offert à la critique de nouveaux outils. L'espace de discussion que nous avons creusé permet d'interroger cette procédure d'élargissement : quelles en sont finalement les limites ? Est-on encore capable de cadrer, donc de comprendre, cette réalité pervasive qui traverse aujourd'hui une grande partie des productions artistiques ?
Enfin, le dernier chapitre propose un espace de discussion consacré à la théâtralité. Si l'idée de « jeu », si un principe scénique guide le choix des œuvres de cette partie, il semblait nécessaire d'aborder ce moment de controverse majeur qu'a incarné l'essai de Michael Fried sur la théâtralité, publié en 1967. En nous appuyant sur l'œuvre fameuse de Tony Smith, *Die* (1962), nous tenterons de revenir sur les enjeux de cette discussion, qui continuent de travailler les œuvres contemporaines. Les liens entre art et théâtralité, que Fried considérait comme compromettants, permettent de comprendre la façon dont la figuration ou la mise en scène sont utilisées par certains artistes aujourd'hui, dans le cadre de processus de réécriture de l'histoire, faisant remonter à la surface ce que le modernisme avait tenté de refouler.

Situés au centre des chapitres, ces espaces de controverse devraient autoriser une lecture non-linéaire de ce travail. Rebroussant chemin après avoir lu ces quelques pages, le lecteur qui suivrait cette proposition devrait voir se colorer différemment les études d'œuvres qui ouvrent quant à elles les chapitres. Une fois encore, c'est un point de vue non-mécaniste qui est ainsi mis en avant. Chaque controverse pointe de

différente façon un thème-clé du débat sur l'éviction du modernisme. Ancrée dans les années 1960 et 1970, elle relaie ainsi les études d'œuvre de cette époque en pointant l'effort théorique qui incarne également l'une de leur grande force. L'obsolescence, la *site-specificity* et la théâtralité constituent des héritages directs pour l'art contemporain, leurs enjeux critiques pointent une fragilité qui s'affronte aux principes hégémoniques. En instruisant ces questions, les critiques qui s'en sont emparés ont clairement ouvert la voie à des pratiques alternatives, radicales, activistes – décentrées. Mettre en avant ces moments de discussion ne permettait pas seulement de revenir sur une période historique majeure et complexe mais également de démontrer par d'autres biais que le récit que l'on se propose d'établir est fondamentalement connecté au discours critique, celui que portent les œuvres autant que celui qu'elles permettent d'articuler.

Culture visuelle

La nécessité de trouver des résonnances critiques contemporaines aux objets contemporains que nous avions choisi d'étudier nous a contraints à un autre déplacement. Ici, il faut expliciter la façon dont la « culture visuelle »[17] a constitué un important nouage pour ce travail. Puisque nous souhaitions prolonger un mouvement, initié par les œuvres, qui s'apparentait à celui d'un affranchissement, et suivant par ailleurs de près ce que la tradition anglo-saxonne avait ouvert comme moments discursifs à l'histoire de l'art elle-même, il nous a semblé important de consacrer une part de cette recherche à une investigation de la culture visuelle. Dans un texte intitulé « What is a theorist ? »[18], la théoricienne de la culture visuelle Irit Rogoff revient sur la façon dont, au cours des années 1980, cette volonté de se défaire des paradigmes théoriques dominants a commencé à se faire jour dans le domaine de la pensée. Son récit relève tout d'abord l'irruption progressive, dans le champ critique, de ce fameux « dehors » dont les œuvres faisaient elles aussi l'expérience. Les questions de

17. Nous ne proposerons pas ici de faire l'histoire de ce mouvement de pensée, délicate à établir tant son émergence est finalement récente. Nous renvoyons à l'excellente présentation de la question de la culture visuelle que propose Teresa Castro dans l'introduction de sa thèse *Le cinéma et la vocation cartographique des images. Questions de culture visuelle*, sous la direction de Philippe Dubois, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, à un article d'Antonio Somaini, « The Concept of Visual Culture and the Historicity of the Eye », 2007, disponible sur le site de NECS (European Network for Cinema and Media Studies), www.necs-initiative.org, et à Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

18. Irit Rogoff, «What is a Theorist? », in *On Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht et Frankfort, BAK & Revolver, 2008, pp.142-159. Ma traduction.

genre et de différence sexuelle dans les années 1980, celles de race, de colonialisme et de différence culturelle dans les années 1990 et enfin, celles plus actuelles relatives à la démocratie et à la politique sont autant d'exemples de ce que la théorie critique, et donc l'esthétique, ont dû affronter théoriquement depuis vingt ans. Faire face à cette irruption demandait bien sûr d'abandonner un certain nombre de catégories existantes, de réflexes installés afin de produire un discours capable de s'attacher à cette diversité naissante, à ces nouveaux « possibles ». Produire des déplacements, des transformations, accueillir cette diversité : c'est le but que se donne la culture visuelle lorsqu'elle s'arrime à des objets ou à des questions qui nécessitent l'abandon des passages obligés disciplinaires :

« […] il n'était tout simplement plus productif de poursuivre une bataille avec les restrictions de l'histoire de l'art comme discipline en la forçant à élargir ses frontières. Les frontières, petites ou grandes, ne sont au fond que cela : elles posent les limites du possible. Ce qui nous était bien plus nécessaire, c'était un espace ouvert et fluide dans lequel des formes de conjonctions diverses et expérimentales entre les idées, la politique, les images et les effets devenaient possibles. »[19]

En quoi cette pensée encore neuve a-t-elle marqué ce travail ? Délicate à manier – beaucoup d'ouvrages sont encore non-traduits en français – et offrant un corpus éclaté, la culture visuelle a néanmoins engendré un élargissement critique tout à fait essentiel : les questions qu'elle prend en charge échappent de fait aux délimitations disciplinaires européennes et permettent surtout de mettre l'accent sur ce que ce travail de démarcation tend à gommer. Les noms de Jonathan Crary, de Tom Gunning, de Fredric Jameson ou de Homi Bhabha se sont révélés extrêmement importants car ils offraient des modes de saisie des objets en en reconfigurant entièrement le contexte de production, d'apparition et d'interprétation. L'idée même de culture, au sens large, prenait dans leurs ouvrages, une forme qui résonnait profondément avec la façon dont les objets auxquels nous nous intéressions fonctionnaient eux-mêmes : par et dans le décentrement.

Les chemins que ce travail a tenté de tracer ont révélé une réalité décentrée, non exemplaire, encore moins paradigmatique. Plutôt que de constituer des ensembles cohérents ou pointer des logiques générationnelles, il a fallu cerner des singularités,

19. *Idem.*, p.153.

des lignes de force qui se donnaient à lire dans le franchissement. On vient de le voir, le principe de décentrement convoque autant les œuvres et la singularité de leurs démarches, le contexte historique et critique dans lequel elles s'inscrivent que notre propre parcours au sein de ce réseau. La construction globale de ce travail tente de rendre compte de ces différents fronts qui se sont progressivement ouverts au fur et à mesure de la recherche. Cette étude a souhaité faire dialoguer ensemble les logiques internes propres aux fronts artistiques et critiques tels qu'ils se rendaient lisibles et le mouvement qui les conduisait à fonctionner en réseau. Une grande partie de ce réseau n'est pas présente dans ces pages : le travail de Victor Burgin, de Mark Lewis, de Philippe Schwinger et Frédéric Moser, de James Coleman, de Willie Doherty, de Peter Watkins, d'Olivier Zabat, d'Anthony McCall auraient pu côtoyer, même dans la dispersion, les œuvres choisies. C'est dire que les méthodes que nous nous sommes données sont à leur tour déplaçables, et attendent d'être appliquées dans de nouveaux contextes.

Ce travail tente à sa manière d'articuler œuvre et production discursive. Le discours critique devrait parvenir à s'emparer de ces objets qui produisent aujourd'hui eux-mêmes du savoir et de la connaissance. Ils ont acquis une autonomie, une densité critique qui leur permet de discuter très directement, d'égal à égal pourrait-on dire, avec les savoirs académiques. Leur force émerge d'une capacité à entamer ce dialogue en contournant la frontalité, à travailler en sous-main. C'est parce qu'ils portent un regard décentré sur les réalités dont ils s'emparent qu'ils imposent aujourd'hui un savoir alternatif à celui que les sciences humaines ou l'histoire de l'art nous transmettent.

I

DE L'ARCHIVE : COLLECTIONNER LES ANACHRONIES

Introduction

Faire apparaître les fantômes. « Aux pieds du Flatiron » (Mark Lewis)

La *Documenta 12*, organisée à Kassel en 2007, avait pour ossature une question que les commissaires avaient choisi de poser aux artistes : « Is Modernity our Antiquity ? » Dans la réponse écrite qu'il fournit, l'artiste Mark Lewis, dont on connaît l'intérêt pour le cinéma comme pour l'écriture critique, s'interroge sur la façon dont la modernité nous hante, ou en tout cas, le hante en tant qu'artiste. Son texte s'appuie sur les réflexions de Baudelaire et d'Adorno, entre autres, mais il choisit de consacrer un assez long passage à un très court film d'archive, daté de 1903, *At the foot of the Flatiron*, tourné par l'American Mutoscope and Biograph Compagny. La fonction de ces images dans le texte de Mark Lewis est intéressante parce qu'elle offre au discours la possibilité de passer à un autre régime énonciatif, qui fait mine de laisser de côté la théorie pour se concentrer sur une analyse d'images, l'artiste s'appuyant sur ces dernières pour « regarder » cette modernité que ni la photographie ni la peinture n'auraient pu prendre ainsi en charge. Comment regarder une image qui vient de loin ? En répondant à cette question, ou en tentant d'y répondre, Mark Lewis suggère que c'est la hantise de la modernité qui se pose à nouveau, son héritage, et à travers eux, l'histoire et la conscience que l'on peut en avoir. Nous ajouterons qu'à travers ces questions, que l'artiste aborde frontalement, se loge une hypothèse : celle qui expliciterait la place, si importante, de l'archive dans l'art contemporain. L'archive comme « usage des images ».

Le sujet de *At the foot of the Flatiron* est aisé à décrire : l'angle de la vingt-troisième rue et de la cinquième avenue, qui accueille en 1902 la construction du Flatiron Building, était connu pour être le lieu le plus venteux de New York. Ce que le film enregistre, pendant deux minutes, sont des chapeaux qui s'envolent. La caméra est fixe et les passants, accrochés à leurs chapeaux, regardent, tout en marchant ou à

l'arrêt, la caméra. Pour les besoins de son texte, Mark Lewis isole deux motifs, le regard et le chapeau, comme « marqueurs » de la modernité. L'un et l'autre prennent en charge l'image d'une transition historique.
Du chapeau, Mark Lewis écrit :

« Peut-on 'recouvrer' la véritable théorie du chapeau telle qu'elle avait cours à New York au tournant du siècle? J'entends par là la *compulsion* de porter un chapeau : en quoi quelqu'un aurait pu penser qu'il ou elle n'était pas complet, contenu, précisément prêt, à moins que sa tête ne soit couverte ? Nous pouvons bien sûr penser à la mode de l'époque, à la façon dont les chapeaux étaient considérés comme des vêtements essentiels à l'élaboration d'un style propre. Mais qu'est-ce que 'la mode de l'époque' si ce n'est l'archéologie de quelque chose que nous ne pouvons tout simplement plus comprendre? Notre imagination est ici tenue en échec. Elle est tenue en échec précisément parce que les chapeaux portés en cette journée de grand vent parlaient inconsciemment à cet éparpillement de new-yorkais enthousiastes – venus probablement en nombre visiter la nouvelle merveille moderne du Flatiron Building – et disaient quelque chose de leur relation au monde (moderne) dans lequel ils vivaient ; leur style vestimentaire étant sans doute la formulation de la place qu'ils s'imaginaient occuper dans ce monde. »[1]

Selon l'artiste, le chapeau fait partie d'une mise en scène cependant délicate à dater :

« Je ne peux pas m'empêcher de soupçonner que dans cette insistance à 'garder son chapeau sur la tête' se loge l'articulation d'une réaction au moderne – comme si en s'accrochant à leurs chapeaux, ces new-yorkais s'agrippaient aussi à 'leur' passé, à un sentiment de sécurité et de confort plutôt qu'au futur incertain offert par le moderne. »[2]

Face au chapeau, l'autre motif qui arrête l'artiste dans cette image concerne le regard lancé par les passants à la caméra. Ce que le film enregistre est un type de regard bien différent de celui que l'on lance aujourd'hui. En 1903, les passants regardent une machine qu'ils connaissent mal, c'est donc un regard plein de curiosité qu'ils jettent, qui nous rappelle celui enregistré par les frères Lumière. Le film de 1903 témoigne d'un type de regard qui, très vite, disparaîtra pour se perdre dans plus de sophistication ou dans une plus grande conscience. « It will become a look no longer at the camera, but to the camera. », écrit Mark Lewis, ce que l'on pourrait traduire, maladroitement, par : « Un regard non plus dirigé vers la caméra, mais à l'intention de la

1. Mark Lewis, « Is Modernity our Antiquity ? », contribution à *documenta 12 magazines*, disponible sur le site www.afterall.org, n°14, Automne/Hiver 2006. [consulté le 25 août 2010]. Ma traduction.
2. *Ibid.*

caméra elle-même. »

« Ce à quoi l'on assiste dans ce film des premiers temps, c'est à la conscience que prend le sujet de lui-même avant, ou en réalité, exactement au moment où cette conscience est pénétrée et investie, via ce régime moderne des images en mouvement, par un nouveau sens de l'histoire. »[3]

Ce que les images en mouvement permettent, c'est de capturer l'image d'une transition : le passage vers la modernité. Une transition qui inclut des résistances (les mains agrippées aux chapeaux) et une conscience du changement (les regards caméra). Document anthropologique, ce film de 1903 rassemble, en deux minutes, un nombre d'informations, d'objets, de postures, de gestes proprement inédits qui dépassent le simple témoignage relatif à une mémoire collective. Mark Lewis l'écrit, il s'agit aussi d'une composition formelle entièrement neuve, qui implique l'occupation du cadre, la façon dont le mouvement le traverse. Ce qui s'inscrit ici concerne un rapport au temps, la façon dont une image se construit, dont un individu se projette dans l'avenir ou projette sa propre image. Il se trouve que la résistance comme la conscience historique qui se dégage de ces images ont l'une et l'autre disparu : les chapeaux ont cessé d'être portés, et le regard caméra s'est radicalement transformé. Si ces images relèvent de l'archive, au sens premier, c'est bien dans le sens de l'enregistrement d'une réalité disparue. Cependant, et c'est là la raison de la présence du texte de Mark Lewis dans cette introduction de chapitre, il ne s'agit à aucun moment de se « contenter » de ce constat, nostalgisant, d'une disparition.

Le texte de Mark Lewis permet d'alimenter un questionnement plus global relatif à la façon dont les artistes contemporains s'emparent aujourd'hui des images de cette modernité naissante, l'image en mouvement servant souvent ces intérêts historiens. Il nous semble important de préciser les acceptions que le terme d'« archive » ne recouvrira pas tout au long de ce chapitre. Ce que Mark Lewis contrarie, en en passant par une lecture quasi-anthropologique du film de 1903, correspond à ce que nous souhaiterions nous-mêmes éviter : la muséification de ces images du cinéma des premiers temps. Là où l'archive pourrait contribuer à « geler » l'image dans un passé révolu, justifiant des pratiques de conservation ou de restauration, le texte de l'artiste revendique un autre usage possible de ce film. En insistant sur sa capacité à

3. *Ibid.*

produire, au contraire d'une image figée, un discours complexe, fait de résistance et de prise de conscience, un discours travaillé par des motifs soudainement épinglés qui sans cela seraient restés dans l'ombre, il fait de l'archive une véritable pratique de l'image, un exercice de regard et de lecture. Dans cette idée d'exercice gît donc le lieu d'un travail, sans cesse réactualisé, qui refuse l'argument d'autorité : ces images, parce qu'elles sont datées, en noir et blanc, n'emportent pas la mise historique, empêchant un usage et une réflexion spécifiquement contemporains d'émerger. Au contraire, ce que Mark Lewis permet de penser, c'est une remise en jeu qui va bien au-delà de toute monumentalisation. À l'opposé du terrain à maintenir vierge, ces images des premiers temps appellent et exigent le commentaire, à l'image d'un texte antique dont l'exégèse ne serait jamais achevée.

Ainsi, l'idée « d'images d'archive » sera bien loin du propos que nous tenterons d'articuler. Il s'agira plutôt, comme le fait Mark Lewis, de se placer du côté de la mise au travail de l'image lorsque celle-ci – qu'elle soit historique ou contemporaine – s'attache à enregistrer un réel (lieu ou objet) voué à disparaître ou des espaces oubliés. En s'émancipant d'une archive qui exigerait le noir et blanc pour pouvoir être qualifiée comme telle, on choisira d'en faire une manière de produire, de regarder et d'hériter des images. Et, à la façon de Mark Lewis, nous tenterons d'en faire l'appareil d'une critique.

Séparé en deux parties distinctes, ce chapitre propose aussi deux « versions » possibles de la question de l'archive. Dans une première partie, les films de Gordon Matta-Clark et de James Benning permettront de décrire l'effort artistique propre aux années 1970 d'inscrire dans une possible ligne historique ce qui en est a priori exclu. Qu'il s'agisse des souterrains de Paris et de New York ou de la déréliction de la ville de Milwaukee, les deux artistes fournissent chacun une image du négatif de la modernité. En allant à rebours du triomphalisme moderne, ils jouent l'un et l'autre le rôle que donne Mark Lewis à ces regards caméra capturés en 1903 aux pieds du Flatiron : ils regardent dans les yeux de la modernité (celle des années 1970) et en produisent le diagnostic visuel. Dans une seconde partie, attachée à ce que nous avons appelé les « pratiques obsolescentes », nous entreprendrons de chercher, dans la production filmique contemporaine, l'analogue du chapeau auquel s'agrippent les passants. En ressuscitant une pellicule des années 1920 trouvée dans une poubelle, Matthew Buckingham travaille directement sur les signaux délabrés du modernisme. En enregistrant le dernier souffle de l'usine Kodak à Chalon-sur-Saône, Tacita Dean

fait de même. De la pellicule trouvée aux dernières pellicules encore fabriquées se retrouve un motif analogue aux chapeaux de la fin du XIXe siècle : un marquage temporel sur le point de disparaître. De la même façon que les passants new yorkais s'agrippent aux symboles que le vent leur arrache et comprennent au même moment que le temps est exactement en train de passer, Matthew Buckingham et Tacita Dean tentent de donner du sens à ce médium, le film, que le numérique est sur le point de balayer.

Que l'on se situe dans les années 1970 ou dans les années 2000, que l'on se saisisse d'images historiques ou que l'on produise les siennes propres, le passage par cette question de l'archive permet aussi – et c'est en dernière instance le constat le plus intéressant que dresse Mark Lewis – à une conscience historique de s'énoncer, qui discute directement des objets à faire pénétrer dans le grand continuum de l'histoire (qui, en effet, qualifierait « d'historiques » ces images presque volées aux pieds du Flatiron, de même que celles des sous-sols de New York, celles des usines de Milwaukee, celles du *home movie* trouvées dans la rue, ou celles des machines d'une usine avant fermeture ?), et ce qui en découle, du rôle qui dès lors échoit aux artistes : celui de pointer, à travers l'archive, la possibilité d'une redistribution historique, repensant les lignes de force traditionnelles.

L'archive dont il sera question serait ainsi connectée à un diagnostic plus général, celui d'une mise en crise de la mémoire que l'association d'images serait à même, surtout pas de restaurer, mais bien plutôt d'exposer. Ce que les œuvres analysées au cours de ce chapitre prouvent elles aussi concerne la nécessité d'un discours alternatif à ceux reçus et agréés, capable de prolonger une élaboration formelle et plastique elle aussi alternative, pour ne pas dire expérimentale. À l'encontre d'une exactitude historique, les gestes artistiques archivistiques retiennent l'inversion, la discontinuité, le renversement, la multiplicité, la disjonction… tout en adaptant leurs quêtes à des protocoles précis. Héritiers en cela d'une autre histoire, celle de l'art conceptuel et de ses « opérations »[4], les artistes qui nous intéressent mettent en place de véritables procédures de travail qui résistent à toute idée de « fini », « d'achevé », ou de « résultat ». Les enquêtes piétinent plus souvent qu'elles n'aboutissent, les protocoles

4. Les années 1960 et 1970 ont contribué de façon centrale à « dépsychiser » les liens entre art et archive. À ce sujet, on peut lire le texte de Patricia Falguières, « Le Théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°48, Juillet 1994, pp.65-81.

s'épuisent plus souvent qu'ils ne s'érigent en règle absolue, les temporalités éclatent, tirent en longueur. À nouveau, le médium filmique se présente comme la meilleure surface d'inscription possible à ces investigations tant formelles que critiques.

I. A. LE CONTRE-CHAMP VACILLANT DES ANNÉES 1970

Il peut sembler a priori étrange de commencer ce premier chapitre d'une thèse consacrée aux films d'artistes contemporains par un choix d'œuvres des années 1970. Les films de Gordon Matta-Clark et ceux de James Benning qui conduisent ce début de chapitre sont en effet réalisés respectivement en 1976 et 1977 – celui de Benning comprend un second volet réalisé en 2004. Pourquoi ce choix et comment l'arrimer à la question de l'archive qui nous guide ? Les années 1970 incarnent pour nous l'élaboration d'un regard critique porté sur les effets de la modernité. Chacun à sa manière, Matta-Clark et Benning tentent de mettre en image et d'enregistrer un certain effondrement.

Chez Matta-Clark, cet effondrement est pratiqué de façon littérale – on connaît ses fameuses incisions d'immeubles, découpes qui viennent rappeler aux villes modernes leur part de « négativité ». Son attachement aux « objets impropres de la modernité »[5], aux rebuts de l'urbanisme va de pair avec son refus de l'art purifié promu par le *white cube*. Les deux films auxquels nous nous attacherons ici, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* prolongent cette réflexion. En plongeant dans les sous-sols de deux villes aussi différentes que Paris et New York, l'artiste fait de ces espaces des lieux artistiques « valables » qu'il traitera selon la double perspective qu'il poursuit depuis ses débuts : prise en charge du réel et expérimentation formelle. En ce sens, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* relèvent d'une double appartenance : au documentaire d'abord, dont l'artiste mime les principes et les attendus, et au cinéma expérimental, le traitement filmique des lieux choisis travaillant à son tour à miner les principes documentaires. Ce jeu d'aller et retour au sein d'une catégorie, à la fois explicatif et

5. C'est le titre d'un article de Pamela M. Lee : « Objets impropres de la modernité. Les premiers fragments architecturaux de Gordon Matta-Clark », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°60, Eté 1997, pp.60-95.

formellement innovant, incarne bien le lieu d'une critique. Les films prennent clairement en charge le discours activiste de l'artiste qui cherche à travers eux à produire une histoire allant à rebours du triomphalisme moderniste. Les sous-sols, sales, sombres, difficilement filmables, tortueux, incarnent au mieux ce que la ville cache, masque. Et pourtant, c'est par le biais de ces espaces impropres que Matta-Clark explicite son rapport à la ville moderne. Ce que l'artiste archive à travers eux, c'est l'image cachée que les villes ne donneront jamais d'elles-mêmes.

Ce que James Benning archive quant à lui en 1977 puis en 2004, selon les mêmes coordonnées filmiques, s'attache au déclin de sa ville natale, Milwaukee : fermeture des usines, mort lente de la ville. Le constat fait par l'artiste en 1977 lui semble encore plus justifié en 2004 lorsqu'il reprend sa caméra pour tourner exactement les mêmes plans qu'en 1977. Dans le protocole choisi par l'artiste, attaché aux principes d'un cinéma structurel, viennent ainsi se loger les aspérités du réel, et à travers l'inventaire de son délabrement, sa possible « documentarisation ». Là encore, comme chez Matta-Clark, prise en charge du réel et expérimentation formelle vont de pair.

C'est cette double entrée qui va caractériser l'archivage dont il sera question. Au-delà de son importance pour l'art contemporain, notre volonté de lui trouver un socle possible dans la production artistique des années 1970 tient dans la manière dont celles-ci ont elles aussi travaillé à « gripper » le système. Dans l'usage du médium filmique que l'on tentera de cerner se joue globalement une lutte contre la systématisation. Et le « retour du réel » qu'incarne à nos yeux le jeu autour de l'archivage des espaces filmés travaille souterrainement à dérégler la tendance structurelle qui domine la production artistique des années 1970, notamment celle de l'art conceptuel.

I. A. 1. LES FILMS SOUTERRAINS DE GORDON MATTA-CLARK : *SUBSTRAIT*, 1976 ET *SOUS-SOL DE PARIS*, 1977

« Cette activité devrait mener l'art hors de la galerie, dans les égouts. » [6]

Films jumeaux

En 1976 et 1977, Gordon Matta-Clark réalise deux films dont le point commun consiste à filmer les sous-sols de deux grandes villes occidentales : Paris et New York. Malgré leurs différences, *Substrait (Underground Dailies)* et *Sous-Sols de Paris* proposent l'un et l'autre un usage expérimental du médium filmique. Le tournage, le montage, l'emploi que l'artiste comptait faire de ces pellicules déplace considérablement l'idée de film en tant qu'objet fini. Chez Matta-Clark, le film est à la fois performance, collage, installation, documentaire, toutes ces « pistes » étant soumises à un vecteur commun : mettre à jour ce qui constitue le négatif d'une ville, son envers. Nous nous attacherons à saisir l'adéquation entre la forme éclatée, elliptique, voire cryptique des images produites par Matta-Clark et l'objet dont se saisit l'artiste, les sous-sols. Proposant un archivage non rationnel, cataloguant les rebuts, les vestiges industriels, les mythes et les légendes, s'appuyant sur une image quasi-illisible, sur un montage en méandres, Matta-Clark produit avec ces films l'absolu opposé d'une archive-catalogue, fichée, rangée, annotée. Éloigné de toute volonté de formalisation de procédures rationnelles, et pourtant adossé à de véritables protocoles de réalisation, l'artiste cherche une forme capable de rendre l'attachement qu'il porte à ces espaces difficilement cartographiables que sont les sous-sols d'une ville. Et pourtant : au-delà de l'aspect fragmentaire et inclassable des films en question, l'archive que met en place l'artiste permet sans conteste de fournir une connaissance, un savoir sur les lieux qu'il investit, que sa caméra enregistre, images auxquelles s'ajoutent les témoignages audio qu'il recueille à la même occasion. Documentaires pervertis, les

6. Gordon Matta-Clark, interviewé par Donald Wall, in *Arts Magazine*, Mai 1976. Republié dans *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*, éd. Gloria Moure, Barcelone, Ediciones Poligrafa, 2006, p.66. Ma traduction.

deux films qui nous intéressent décident d'élever au rang d'objets artistiquement valables des espaces sombres, inconnus et sales élaborant par leur entremise une forme cinématographique elle-même hors genre. Constituer l'archive d'une ville en explorant ses sous-sols, parier sur une histoire mineure qui viendrait éclairer la grande, défier dans un même geste les lois de la réception artistique, de son institution – le *white cube* trouve assurément dans les égouts son envers attitré –, les lois d'une modernité triomphante, faite de verre et de transparence, que les buildings de Manhattan incarnent si bien. Pénétrer dans les sous-sols pour produire l'histoire alternative, par des moyens alternatifs, de la ville moderne.

Substrait (Underground Dailies) (1976) est un ensemble de films tournés à l'occasion d'une exposition d'une semaine proposée à la Holly Salomon Gallery de New York. Chaque jour, Matta-Clark entreprenait une expédition filmée dans les sous-sols de la ville. Le film qui en résultait était exposé le jour suivant dans la galerie sur un écran multifacettes que l'artiste avait construit à cette occasion. La version aujourd'hui montrée de *Substrait* correspond au collage de ces différentes visites, d'ailleurs chapitrées dans le film par un carton succinct donnant le nom du lieu visité par l'artiste, ainsi que celui des personnes ayant participé à chaque étape[7]. Tourné en 16 mm, le film rassemble au son des entretiens réalisés parfois dans les lieux visités eux-mêmes, racontant leur histoire ou des anecdotes qui leur sont liées. Chaque chapitre est introduit par quelques plans en couleur, tournés en extérieur, qui sont suivis par du noir et blanc une fois que l'artiste et sa caméra ont pénétré dans les sous-sols.
Sous-sols de Paris (1977) apparaît comme beaucoup plus déconstruit. Le film est tourné dans certains lieux clés parisiens selon les mêmes modalités que *Substrait* : courte introduction en couleur pour les plans de plein-air puis passage en noir et blanc une fois les sous-sols atteints. Les égouts de Paris, une crypte, des fondations antiques de l'église Notre-Dame, les sous-sols de l'Opéra de Paris, une cave à vin… autant de lieux visités par Matta-Clark, certains amis, et des « experts » venus en raconter, en français, l'histoire. Le film parisien est soumis à un travail de démontage bien plus complexe que *Substrait* : pas de chapitrage, une caméra extrêmement

7. Matta-Clark visite ainsi : l'aqueduc Croton construit en 1842 entre la cinquième avenue et la quarante-deuxième rue et qui traverse Central Park, les égouts de la treizième rue, le réseau ferroviaire de Grand Central Station, les sous-sols de la cathédrale St John the Divine, une extension du métro sur Arch Street et le High Pressure Water Tunnel.

mobile qui déconcerte le spectateur, des voix-off qui commentent « au mauvais moment » l'image.

Films jumeaux, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* possèdent de nombreux points communs. D'un point de vue biographique, ils établissent une continuité entre deux villes importantes pour Matta-Clark, qui possédait la double nationalité américaine et française : New York, où il s'installe après avoir été diplômé en 1968 de la Cornell University, fameuse école d'architecture, et Paris, où il rejoint son père en 1963-1964 et étudie quelque temps à la Sorbonne la littérature française. Deux villes régulièrement investies par l'artiste. Deux villes centrales pour tout artiste prenant l'architecture comme point de départ, et qu'il n'est pas anodin de restituer par le biais d'un travail qui en refuse la « surface apparente » pour se concentrer sur les sous-sols. Deux villes enfin qui incarnent deux lieux distincts de la création artistique des années 1970. Ainsi que l'écrit l'artiste Dan Graham : « Dans la mesure où Matta-Clark a passé son enfance entre Paris et New York, il faut apprécier son œuvre en fonction de l'histoire de l'art en France au XXe siècle et de l'art contemporain américain, en particulier l'art minimal et le *process art*. »[8] Paris incarnerait ainsi l'histoire au sens des « fondations » et New York la « contemporanéité » des années 1970.

Un autre point commun se loge dans l'usage singulier que Matta-Clark fait ici du film. Bien que différents dans leurs rendus définitifs, *Substrait* et *Sous-sols de Paris* relèvent en effet d'une grammaire plus proche du collage que du montage filmique à proprement parler.

Films collages

Substrait, on l'a vu, provient du « collage » de différentes séquences tournées selon un protocole précis établi par l'artiste : une journée de tournage équivalait à un lieu visité, le film résultant de cette visite étant montré en galerie le lendemain. Selon la femme de Matta-Clark, Jane Crawford, la façon dont l'artiste a pensé le montage de toutes ces séquences est à relier à sa pratique de la photographie[9].

Dans le cas de *Sous-sols de Paris*, un ensemble de planches photographiques répond

8. Dan Graham, « Gordon Matta-Clark », in *Rock my Religion* (1979-1983), Dijon, Les Presses du Réel, 1993, p.130.

9. Jane Crawford, « Twenty Adventures », in *City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark*. éd. Steven Jenkins, San Francisco, San Francisco Cinematheque, 2004.

en effet au film. Intitulé *Underground Paris*, ces photocollages[10] témoignent des explorations menées par l'artiste dans les sous-sols de la ville. Quatre sites y sont documentés : Les Halles, l'Opéra, Saint-Michel et Notre-Dame. Dans un geste d'aller-retour qui nuance un peu plus l'étanchéité de chaque projet, certaines images sont d'ailleurs extraites du film. Montrés sous forme de frises verticales ou de « rouleaux », ces montages photographiques ne suivent aucune lecture linéaire mais travaillent plutôt à éclater tout à la fois les points de vue et les contenus des images elles-mêmes. La logique, chère à Matta-Clark, de l'excavation ou de l'autopsie pratiquée sur les bâtiments est là aussi de mise. Comme dans les films, sont confrontées les prises de vue intérieures et extérieures, la couleur et le noir et blanc, les plans d'ensemble ou les détails. Dans son texte « On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris », l'historienne de l'art Pamela M. Lee offre de précieuses descriptions de ces planches. Elle souligne entre autres la façon dont le montage photographique vertical travaille à mettre en péril les effets de reconnaissance et de figuration. Si le haut d'une frise est déchiffrable, les dernières images au bas de celle-ci sont constituées de prises de vue tellement rapprochées qu'on y distingue difficilement les objets effectivement photographiés par Matta-Clark. Du « spécifique » à « l'anonymat » : les frises photographiques jouent sur une répartition entre figuration et abstraction, la présence des crânes et des squelettes pris dans les catacombes accentuant l'effet morbide de l'ensemble.[11]

Le photocollage est une pratique récurrente chez Matta-Clark, qui accompagne les œuvres qu'il réalise, à commencer par ses fameuses incisions de bâtiments. Délicat à qualifier, il occupe une place assez similaire à celle des films : entre documentation d'une pratique menée sur le terrain et affirmation d'un principe formel, celui de la déconstruction. Dans les assemblages d'images que proposent tant les photocollages que les films se développe de façon tabulaire ce que Matta-Clark établit à l'échelle 1 dans les interventions physiques qu'il coordonne[12]. Le collage est un moyen de faire

---

10. Une description plus « technique » de ces collages se trouve dans le texte de Briony Fer « Celluloid Circus: Gordon Matta-Clark's Color Cibachromes », in *Gordon Matta-Clark : You Are the Measure*, catalogue d'exposition, Whitney Museum of American Art, 2007, p.147.

11. Pamela M. Lee, « On the Holes of History : Gordon Matta-Clark's Work in Paris », in *October*, n°85, Eté 1998, pp.65-89.

12. Judith Russi Kirshner a analysé ces photocollages et leur lien avec la séquence cinématographique : « Il y a ici quelque chose de délibérément artificiel, additionnel ; on retrouve même le peintre dans les photocollages de Matta-Clark. […] Les meilleures œuvres photographiques sont comme des séquences de film, elles allongent le temps et déroulent de nouvelles lignes de vision. Vues séparément, ses œuvres ont une qualité narrative semblable à celle des immeubles, elles sont fonctionnelles et représentent des reconstructions désorientantes, même

coexister les pratiques : film, peinture, installation, intervention sur les bâtiments eux-mêmes, tout ceci suit une logique de corrélation. Collage et montage : ces deux opérations s'affranchissent en réalité du médium sur lequel l'artiste décide de travailler. Qu'il s'agisse de photographie ou de film, la logique qui veut que le matériel issu de l'intervention artistique soit systématiquement retravaillé prévaut de façon générale chez Matta-Clark.

La notion de collage accompagne ainsi le travail de l'artiste comme le sous-texte possible de son opération filmique, permettant une mise à plat de cet espace hétérogène qu'est la ville moderne. L'enseignement architectural que lui aura fourni la Cornell University – à travers notamment la figure de Colin Rowe, sur laquelle reviennent avec raison de nombreux commentateurs[13], aura offert à Matta-Clark une occasion de dialoguer, parfois violemment, avec l'héritage moderniste.

Si l'on insiste sur l'idée de « collage » c'est pour servir un dessein méthodologique qui pointe la variété des médiums employés par l'artiste dans un jeu de substitution constant, visant non pas à établir leur mise en équivalence, mais à inventer une sorte d'alphabet visuel infini, permettant des combinatoires toujours nouvelles. Par ailleurs, si les films retenus ici relèvent bien de cette fonction, ils nous permettent d'insister sur la valeur accordée par Matta-Clark à une sorte de défaillance visuelle qui permettrait d'archiver au mieux les espaces négatifs des sous-sols. En ce sens, Matta-Clark reconduit à sa manière une conception déjà formulée du collage, telle que la développe par exemple l'historien de l'art Werner Spies dans son ouvrage sur Max Ernst. À la différence des papiers collés cubistes, les collages de Max Ernst entretiennent un rapport conflictuel avec la réalité dont ils sont originaires, produisant ainsi un effet d'inquiétante étrangeté. Les films de Matta-Clark, dans leur informe assemblage, jouent eux aussi sur cette donnée et pourraient sans difficulté

---

si certains de leurs détails sont reconnaissables, et elles sonnent vrai. », « Non-uments », in *Gordon Matta-Clark*, catalogue d'exposition, commissariat : Corinne Disserens, Musées de Marseille, 1993, p.61-62.

13. À ce sujet, on peut se reporter à certaines pages de l'ouvrage de Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, New York, I.B.Tauris, 2009. De son côté, Pamela M. Lee écrit à propos des théories de Colin Rowe sur l'architecture – ayant d'une manière ou d'une autre influencé Matta-Clark : « La ville était désormais moins une *tabula rasa* attendant le grand plan de l'architecte / démiurge qu'une sorte de bricolage urbain, 'un ensemble d'*axes mundi*' qui prenaient en compte l'historicité du lieu en tant que réseau de tissus architecturaux enchevêtrés. », in *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, MIT Press, 2001, p.36. Ma traduction. On peut également se reporter au texte de Christian F. Otto, « Orientation and Invention : Teaching the History of Architecture at Cornell », in *The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975*, New Jersey, Princeton University Press, 1990 et à l'ouvrage d'Alexander Caragonne, *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground*, Cambridge MA, MIT Press, 1995.

se ranger derrière cette phrase de l'historien d'art :

« ... il s'agit d'isoler du monde extérieur des éléments de ce même monde de telle sorte que celui-ci puisse satisfaire un éventuel intérêt esthétique. C'est l'œuvre qui réalise la séparation. Des éléments du réel sont rendus abscons par l'intermédiaire de l'art. Ce n'est pas l'art que le réel rend insolite, c'est le réel qui devient insolite à travers l'art. » [14]

Visites dans les sous-sols : projets archéologiques

À propos de l'une de ses premières œuvres intitulée *Cherry Tree* (1971), qui consistait à planter un jeune arbre dans un trou creusé dans le sous-sol d'un immeuble, Matta-Clark déclare :

« J'ai creusé un trou profond dans la cave du 112 Green Street. Mais je ne suis pas du tout arrivé à réaliser ce que je voulais. Je voulais creuser suffisamment profondément pour qu'on puisse voir les fondations de l'immeuble, les espaces 'déplacés' sous les fondations et libérer les énormes forces qu'il comprime et qu'il emprisonne, tout simplement en creusant un trou.» [15]

Les deux films dont nous traitons sont donc loin d'être les premières incursions de l'artiste dans les sous-sols. Bien au contraire, ceux-ci incarnent depuis le début de sa pratique artistique un espace de prédilection. Lieux abandonnées, bâtiments vétustes dans des quartiers laissés pour compte : c'est là que Matta-Clark met en place ses interventions, dans une double tension jamais résolue. Il s'agit à la fois d'accompagner ces espaces dans leur disparition, d'orchestrer ou de mettre en scène la mort à laquelle ils semblent promis et, dans un même geste, de tenter leur réactivation, en défiant – par le geste artistique – le destin. Ces espaces incarnent le négatif de la ville moderne auquel s'attache Matta-Clark. Une négativité qui porte cependant en elle la clé de notre rapport à cette modernité dont il cherche à faire émerger les contradictions et les ambiguïtés. Matta-Clark se vit comme l'archéologue de ces espaces[16].

---

14. Werner Spies, *Max Ernst. Collages : inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984, p.40-41.

15. Cité par Pamela M. Lee, in « Objets impropres de la modernité. Les premiers fragments architecturaux de Gordon Matta-Clark », *op.cit.*, p.66.

16. « Je travaille à la façon dont les gourmets chassent les truffes. Je veux dire, une truffe est une chose fantastique enfouie quelque part dans le sol. Très charnue, considérée comme un aliment de prix. Donc, ce que j'essaie de trouver, c'est le trésor des souterrains. Parfois, je le trouve. Parfois, je ne le trouve pas. La prochaine zone qui m'intéresse est une expédition dans le sous-sol : une quête des espaces oubliés, enfouis sous la ville, réserve historique ou survivances de projets perdus ou de fantasmes, tels que le fameux train fantôme. Cette activité pourrait inclure la cartographie, l'effraction ou l'excavation de ces fondations perdues : remonter dans la société depuis ses tréfonds. Bien que cette idée originale ait impliqué de possibles actes subversifs, je suis

S'il faut considérer *Substrait* et *Sous-sols de Paris* comme des « films archéologiques », ce que suggère cette citation de l'artiste partant à la recherche des « espaces oubliés », c'est à une définition de l'archéologie échappant à l'historicisme qu'il faut se référer. Plus proche en cela des théories benjaminiennes, freudiennes ou foucaldiennes que d'une approche conventionnelle de la discipline, l'archéologie telle que Matta-Clark la pratique vise à mettre en « échec cette supposée unidirectionnalité spontanée du temps historique »[17]. Une archéologie qui ne restituerait pas l'idée illusoire de progrès universel mais bien plutôt une histoire faite des manques et des vides qui constituent intrinsèquement notre évolution. Faire avec les lacunes. Travailler à partir de cette disjonction, et non plus selon les lois de causalité, repérer les correspondances et les répétitions qui transcendent largement la loi de la succession, évacuer l'événementiel et la reconstitution authentique pour mettre en avant une mémoire plus subversive qui s'attacherait aux oublis de la grande Histoire. Une pratique qui ne tient plus éloignés passé et présent mais démontre bien au contraire la porosité de leurs relations.

Dans les sous-sols de New York comme de Paris, il s'agit de travailler au dévoilement de la part jusqu'ici tenue pour hermétique de la ville. Considérés comme des espaces archéologiquement valables, quelle que soit la date réelle de leur construction, les sous-sols de Paris et de New York sont pris en charge par Matta-Clark comme des archives secrètes de la modernité, dont la discursivité, c'est-à-dire la capacité à porter non pas un discours unique mais selon les mots de Foucault « des séries lacunaires, enchevêtrées, des jeux de différences, d'écarts, de substitutions, de transformations »[18], sera reconfigurée par la puissance filmique. En quoi ces espaces documentent-ils le présent ? Pourquoi cette « charge documentaire » se révèle d'autant plus effective que ces espaces sont cachés des regards ? Le geste archéologique se loge bien à deux niveaux : d'une part les sous-sols disent quelque chose sur la construction de la ville moderne, par ailleurs, la façon dont Matta-Clark les saisit induit aussi une analogie plus large : celle qui lierait fonctionnement de la mémoire et fondations d'une ville[19]. La coexistence d'espaces appartenant à différentes époques, le mélange

---

plus attiré aujourd'hui par l'acte de recherche et de découverte. », Gordon Matta-Clark interviewé par Donald Wall, in « Gordon Matta-Clark's Building Dissections», in *Arts Magazine,* n°50, Mai 1976. Republié dans *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, *op.cit.*, p.66. Ma traduction.

17. Laurent Olivier, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie,* Paris, Seuil, 2008, p.98.

18. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.52.

19. Sur cette question, on connaît l'importance des premières pages du *Malaise dans la culture*, où Freud pro-

de récits relevant de régimes énonciatifs parfois opposés, la proximité avec un dehors, et donc un temps présent, que l'artiste choisit de faire figurer dans les films, enfin le rendu filmique de l'ensemble, échappant à toutes les coordonnées rationnelles attendues, travaillent en effet à l'éviction progressive de l'idée de point de repère pour mettre au contraire en avant une mémoire fortement elliptique, lacunaire.

L'enquête archéologique à laquelle nous convie Matta-Clark se détourne ainsi résolument du principe d'explicitation, un détournement effectué à plusieurs niveaux, mais globalement dominé par le rendu visuel de l'organisation spatiale des deux « terrains » investigués par l'artiste.

Le chapitrage qui « colle » ensemble les différentes étapes dans les sous-sols de New York fait de *Substrait*, malgré une bande-son difficilement audible, un film encore « lisible ». Ce n'est pas le cas de *Sous-Sols de Paris* qui paraît, en ce sens, du point de vue de son montage, bien plus expérimental. Pas de chapitrage, une bande-son qui ne correspond pas toujours aux lieux effectivement décrits par les personnes interrogées, enfin une caméra extrêmement mobile, allant jusqu'à défier les lois de la gravité : *Sous-Sols de Paris* travaille manifestement à perdre le spectateur dans les méandres des espaces souterrains parisiens. Les mouvements de caméra rendent ces espaces bien moins lisibles qu'ils ne doivent l'être dans la réalité, provoquant une forme d'inconfort visuel. L'absence de point de fuite accentue cette impression : l'horizon, effectivement absent des sous-sols et des tunnels, l'est aussi dans le film, une perte de repère sur laquelle insiste tout le montage de Matta-Clark. Comme le fait remarquer l'historien de l'architecture Stephen Walker[20], si New York est bien la ville du plan cartésien par excellence et de la grille, offrant à ses souterrains la possibilité de « refléter » son type d'organisation spatiale, dans le cas de Paris, qui présente un ensemble de systèmes spatiaux hétérogènes, mêlant l'époque médiévale, celle des Lumières ou encore les interventions haussmanniennes, c'est bien l'existence conflictuelle de ces différents régimes que le film retranscrit. Labyrinthiques, rendus vertigineux par la caméra que tient Matta-Clark, les sous-sols de Paris apparaissent

---

pose l'analogie fameuse et « fantastique » entre la ville de Rome et le fonctionnement du psychisme : « Faisons maintenant l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel donc rien de ce qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. », in *Le Malaise dans la culture* (1929), Paris, Puf, 1995, p.11.

20. Stephen Walker, « Baffling archaeology: the strange gravity of Gordon Matta-Clark's experience-optics », in *Journal of Visual Culture*, Vol. 2, Août 2003, pp.161-185.

comme un espace impossible à mettre en image. Il ne s'agit jamais de rendre ces lieux repérables et dès lors interprétables, mais bien au contraire de mettre à nu leur délicate stratification. Pas d'homogénéité, donc, dans le rendu visuel des enquêtes menées par l'artiste, pas de proposition de catégorisation non plus. L'espace du film rend compte de la traversée tant temporelle que spatiale de Matta-Clark, proposant d'ailleurs ouvertement l'idée de l'équivalence entre le fait de « descendre » vers les fondations d'une ville et le fait de « remonter », dans le même geste, le cours du temps. C'est ainsi une version alternative de l'archéologie, comme d'ailleurs de l'architecture, que le film propose, dans laquelle les réflexes traditionnels de directionalité, de gravité, de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur sont mis à mal. Ainsi, la position du spectateur, celle du filmeur, mais aussi le travail de la mémoire engagé par la totalité du projet de Matta-Clark sont soumis à ce vecteur de la désorientation qui contrarie tout autant les lois de la contemplation spectatorielle, celles que guide la réalisation de films, que celles qui sont censées contribuer à une restitution organisée et rationnelle du passé. Le travail d'anamnèse mis en scène par Matta-Clark est saisissant parce qu'il pose en son centre une forme d'impossibilité quasi-pathologique (et vécue somatiquement : comme un vertige[21]).

Autre point important de la méthode archéologique de Matta-Clark : nous faire entrer dans l'histoire de ces lieux « par la petite porte », ce à quoi s'attèle la bande-son. Que ce soit dans *Substrait* ou dans *Sous-sols de Paris*, elle est à peine audible, ce qui accentue paradoxalement sa dimension légendaire. Car en s'adressant à des personnes susceptibles de lui fournir l'histoire des lieux qu'il visite, l'artiste semble avoir sélectionné, pour son montage, un récit largement anecdotique[22]. Il ne s'agit quasiment pas dans ces prises de parole de mettre en avant l'histoire officielle,

---

21. Sur le vertige et son lien à l'anamnèse, qui pourrait constituer une piste valable dans le cas de Matta-Clark, nous renvoyons au texte d'Elie During, « Topologie de la hantise : un remake de *Vertigo* », in *Fresh Theorie 2*, Paris, Leo Scheer, 2006, pp.2-41.

22. Dans *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Walter Benjamin consacre un court passage à la puissance rebelle de l'anecdote : « Les constructions de l'histoire sont comparables aux instructions qui commandent et casernent la vraie vie. À l'inverse, l'anecdote est comme une révolte dans la rue. L'anecdote nous rend les choses spatialement plus proches, elle les fait entrer dans notre vie. Elle représente l'opposé exact de l'histoire qui requiert 'l'identification' (*Einfühlung*) sous l'effet de laquelle tout devient abstrait. L'identification : c'est à cela qu'aboutit la lecture des journaux. La vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter dans le leur). Seule l'anecdote peut nous y amener. Les choses, ainsi représentées, n'admettent pas la construction médiatrice de 'vastes contextes'. De même, la contemplation des grandes choses du passé - la cathédrale de Chartres, le temple de Paestum - consiste en vérité à les accueillir dans notre espace (et non à nous identifier à ceux qui les ont bâties ou aux prêtres). Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans nos vies.», *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p.843.

documentaire, mais bien au contraire de favoriser les souvenirs ou encore les mythes liés aux lieux visités. Fantôme de l'Opéra, rumeurs à propos de la présence d'alligators dans les égouts new yorkais, récits sur les esprits frappeurs dans la cathédrale St John the Divine ou sur un mur souterrain réalisé par Dali au niveau de la quatorzième rue, mythologies à propos de la surdité des personnes travaillant dans les tunnels… Matta-Clark fait pénétrer ce registre de l'anecdote dans la stratification, visuellement complexe, de ses films. Intégrés sur un mode disjonctif et sinueux, les récits des voix-off immergent les films dans un autre espace, fantasmatique et parfois irrationnel qui, là encore, offre une vision alternative à la construction totalisante de l'histoire.

Certains commentateurs proposent de lire les films de Matta-Clark tournés dans les sous-sols comme une réactivation des vues piranésiennes. Initiée en 1745, la série d'estampes intitulée *Carceri d'invenzione* sert un projet singulier. Il s'agit de fictions imaginatives représentant des espaces impraticables et incongrus, prisons et lieux de tortures, dans un enchevêtrement perspectif qui rend difficile le déplacement du regard. La fascination exercée par ces estampes tient sans aucun doute à la mise en place de deux constructions distinctes, tout aussi rigoureuses l'une que l'autre : un système géométrique et un registre fantasmatique. Selon la lecture qu'en donne le théoricien de l'architecture Manfredo Tafuri dans son ouvrage *La Sphère et le labyrinthe*, les dessins de Piranèse relèvent d'un véritable geste critique :

> « […] toutes ces ruptures – déformées, multiples, dérangeantes – en dehors des réactions émotionnelles qu'elles peuvent susciter, ne sont rien de plus qu'une critique systématique du concept même de lieu, menée par le biais d'un instrument de communication visuelle. » [23]

Plus de centre ni de périphérie, désintégration de la logique référentielle, contradictions spatiales : l'ordre rationnel est en effet remplacé chez Piranèse par une logique de décomposition qui vient bouleverser la logique historique, puisqu'il s'agit bien souvent de mettre en avant l'obsolescence, la détérioration, plus que la conservation[24]. Comme on l'a vu, le travail de Matta-Clark propose lui aussi un regard critique, reformulant les logiques architecturales ou archéologiques conventionnelles,

---

23. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth : Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Londres, MIT Press, 1987, p.27. Ma traduction.

24. À propos de l'autre projet-phare de Piranèse, celui du *Campo Marzio*, on peut lire le texte de Stanley Allen, « Piranesi's 'Campo Marzio' : An Experimental Design », in *Assemblage*, n°10, Décembre 1989, pp.71-109.

et offrant plastiquement des formulation spatiales inédites au regard de ce que ces disciplines produisent ordinairement.

C'est bien la ville comme espace stratifié et fantasmatique que Matta-Clark met en scène, proposant dans ces deux films une sorte de cartographie renouvelée, visuellement déconcertante. Il offre ainsi un fort démenti à l'idée de rationalisation de l'espace, tel qu'a pu le promouvoir le modernisme. Plus qu'un film d'architecture ou qu'un film simplement archéologique, l'artiste utilise l'outil cinématographique comme moyen de renversement des portraits de villes classiques. Des deux villes objets qui en sont le cœur, Paris et New York, il semble affirmer l'impossible domestication, tant visuelle que discursive. Dans la relance qu'il élabore de la position du promeneur, visitant la ville et ses espaces cachés, se loge une critique de la fluidité moderniste.

Deux villes

De New York et Paris n'est « archivée » qu'une sorte de ligne de tension, celle qui parcourt deux territoires, celui du dessous et celui du dehors, qui demeurent dans l'un et l'autre film entièrement étanches l'un par rapport à l'autre. Les explorations de Matta-Clark n'ont pas pour but de faire l'histoire de ces villes, mais de mettre au jour ce qui en constitue l'envers. Cet envers caché, froid et sombre, mais aussi industrieux, comporte cependant un aspect plus anthropologique, que l'artiste intègre dans les récits qu'il collectionne et qui fournit un témoignage précieux au regard du fonctionnement, tant fantasmatique que technique, d'une ville. En ce sens, *Substrait* et *Sous-Sols de Paris* capturent quelque chose de l'essence contrariée de ces deux grandes villes. Entre modernité et archaïsme, chantiers et ruines, fantasmes et réalisme, ce que ces deux portraits évaluent, c'est le degré de dislocation qui est mis au centre du principe général d'industrialisation conduisant la ville moderne.

. New York

Si Matta-Clark a fait de New York le théâtre de plusieurs de ses interventions, la spécificité de *Substrait* se loge dans le regard averti que pose l'artiste sur une forme d'urbanisme bien précise, celle des sous-sols de la ville. À la différence de Paris, dont il retiendra plus particulièrement l'image d'une ville « historique », Matta-Clark filme les sous-sols de New York comme appartenant à une ville de « réseaux » : ceux des transports, des services publics, de l'acheminement de l'eau. L'histoire qu'il cherche

ainsi à faire surgir des profondeurs de la ville relève d'une histoire proprement industrielle, dont le mouvement, ou la marche, sont hérités de la modernisation et de l'urbanisation du XIXe siècle. En traitant les sous-sols comme un motif aux variations multiples, réactivé à différents moments de l'histoire, Matta-Clark propose une version alternative à ce théâtre des technologies modernes qu'incarne New York. L'exemple de l'aqueduc de Croton, bâti en 1842 et fêté à cette date par l'une des plus importantes célébrations jamais organisées dans la ville depuis l'indépendance, est à cet égard tout à fait parlant. Moment-clé de l'industrialisation de la ville, la construction de l'aqueduc intègre les découvertes les plus récentes, françaises et britanniques, en ingénierie, tout en en inventant de nouvelles. L'infrastructure ainsi mise en place redessine intégralement non seulement le paysage de la ville, dont il devient une véritable icône, mais aussi une vision architecturale, complexe et technologique, bien différente de la vision romantique des paysages américains. Économiquement, il s'agit également d'une transformation majeure, la gestion de l'eau dans les villes étant invariablement pensée comme une marque de processus de modernisation avancés. La construction de l'aqueduc accompagne ainsi tout un ensemble de transformations attachées à rendre les entrailles de la ville moderne « invisibles » : tunnels, réservoirs… autant de dispositifs pensés pour mettre à l'abri des regards ce qui est en réalité le moteur de l'espace public tel que nous le connaissons. Une machine dont il faudrait donc cacher le cœur, et dont la situation souterraine ne peut que relancer ou alimenter les plus secrets fantasmes[25].

En démarrant ses investigations à cet endroit précis de l'histoire de l'industrialisation new-yorkaise, Matta-Clark choisit de filmer ce qu'il en est, à la fin des années 1970, de cette image de l'hypermodernisation américaine. Selon le théoricien de la géographie et de l'urbanisme Matthew Gandy, si les années 1950 incarnent encore un urbanisme triomphant, allant avec la mobilité, la rapidité, et l'efficacité économique, la fin des années 1960 accuse plutôt le déclin de l'économie fordiste et « fut accompagnée d'une résurgence des contradictions latentes au sein de la modernisation de l'espace urbain : la peur de la criminalité et des troubles sociaux liés à l'espace

25. Dans son ouvrage *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*, Cambridge, MIT Press, 2002, Matthew Gandy cite cette phrase du théoricien de l'architecture Anthony Vidler : « L'espace comme menace, comme signe avant-coureur de l'invisible, agit comme la métaphore médicale et psychique pour l'ensemble des érosions possibles du bien-être corporel et social bourgeois. » Cette citation est tirée de son ouvrage *The Architectural Uncanny : Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MIT Press, 1992, p.167. Ma traduction.

chaotique et anarchique de la fin des années 1960 et 1970 qui a déferlé sur les villes américaines. New York a commencé à présenter les signes d'un urbanisme spectral dans lequel les traces fantomatiques d'anciens cycles de l'investissement coexistaient avec de nouveaux cycles au sein même de l'environnement construit. »[26]
C'est cet instant de crise que capture Matta-Clark. La crise financière que traverse la ville en 1975 dérive en effet de phénomènes auxquels l'artiste a toujours été sensible : la rapide dépopulation de quartiers entiers et la désindustrialisation initiée dans le années 1960. Le temps d'un film chapitré en autant d'étapes, Matta-Clark rend perceptible l'émergence d'une esthétique utilitaire, née au XIXe siècle en Europe et en Amérique du Nord, capable de répondre aux exigences d'un capitalisme urbain en pleine expansion, et venant progressivement se substituer à l'image de la ville dangereuse et chaotique de ce même XIXe siècle, et dans un même temps, il décrit l'arrivée d'une nouvelle période de crise urbaine, dont cette fois toute sa démarche témoigne[27].

. *Paris*

« Vous ne connaissez pas les Catacombes, madame, permettez-moi de vous y conduire ; Veuillez prendre mon bras et – suivons le monde ! »[28]

À la différence de New York, Paris est traité par Matta-Clark comme une ville des « fondations », dont les sous-sols attestent de l'histoire et des légendes. Paris et ses sous-sols ont une image pourtant plus contradictoire et ambivalente que ce que Matta-Clark décide d'en montrer. La fin du XIXe siècle incarne sans doute ces contradictions. Le démarrage de la politique d'hausmannisation de la ville, entre 1850 et 1870, considérée comme la démarche historique de modernisation urbaine, possède un pendant hallucinatoire dont il semble difficile de se libérer. En 1862 sont publiés *Les Misérables* de Victor Hugo, dont la description des égouts de Paris joue

---

26. Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*, *op.cit.*, p.52.
27. Matta-Clark évoque régulièrement l'état d'abandon architectural de New York: « J'ai grandi à New York dans ce genre d'environnement. Dans les années cinquante et soixante, lorsque la ville a évolué dans un style architectural international fait d'acier, mégalopole de verre, d'importantes zones anciennement résidentielles ont dû être abandonnées. Elles rappelaient de façon démoralisante le 'à exploiter ou à quitter'. C'est la prévalence de ce phénomène de la friche qui m'a attiré vers ces zones. Je ne pouvais pas m'empêcher de ressentir la claustrophobie, les pièces encombrées, les couloirs puants, l'environnement sans fenêtre et carbonisé. Un état d'abandon qui a toujours résonné avec les misères de la vie du ghetto. », « Interview with Gordon Matta-Clark », Antwerp 1977, reproduit dans *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, *op.cit.*, p.250. Ma traduction.
28. Félix Nadar, *Quand j'étais photographe* (1900), Toulouse, La Bartavelle, 1993, p.78.

évidemment sur le fantasme[29]. Bien que cette description dépeigne les égouts en 1830, il est intéressant de noter, dans les années 1860, la « mise en concurrence » de deux images contradictoires : celle d'une esthétique utilitariste et moderne véhiculée par les travaux d'Haussmann et l'image plus populaire dont Victor Hugo se fait le rapporteur. Commandé par Eugène Belgrand, ingénieur à qui Haussmann confie la reconstruction des égouts parisiens en 1853, le reportage photographique de Félix Nadar dans les égouts donne une image du travail entrepris à cette époque dans les sous-sols parisiens. Ce reportage, qui insiste sur les avancées techniques de la photographie, contribue aussi à promouvoir un nouveau point de vue sur la ville, plus rationnel et contrôlé[30]. Donnant à voir le travail de rationalisation de l'espace et bien loin de l'image fantasmatique d'un monde souterrain inquiétant, les photographies de Nadar contribuent à faire des égouts le lieu d'un progrès scientifique, éclairé par la lumière électrique, contemporain de la modernisation de Paris. À partir de 1867, les autorités du Second Empire commencent à faire visiter les égouts de la ville, les faisant ainsi entrer dans le chapelet de lieux touristiques parisiens. Le passage du Paris médiéval à la métropole moderne et dynamique souhaitée par Haussmann est ainsi achevé.

Comment relier catacombes, égouts, caves à vin, crypte, fantôme de l'Opéra ? Les maillons de la chaîne parisienne de Matta-Clark sont extrêmement divers. Ces lieux sont à la fois historiques et en perdition, spécifiques à Paris mais en décalage avec ses enjeux de modernisation. Ils s'attachent à décrire une réalité où la morbidité côtoie l'histoire et les légendes. En s'attachant à des espaces beaucoup plus « repérés » et connus de Paris que ceux qu'il sélectionne à New York, Matta-Clark inverse moins le cours sociologique de l'histoire que son cours « touristique ». Si à New York il s'agit de remettre en scène la dimension industrielle et fonctionnelle de la ville, à Paris,

---

29. « Le creusement de l'égout de Paris n'a pas été une petite besogne. Les dix derniers siècles y ont travaillé sans le pouvoir terminer, pas plus qu'ils n'ont pu finir Paris. L'égout, en effet, reçoit tous les contre-coups de la croissance de Paris. C'est, dans la terre, une sorte de polype ténébreux aux mille antennes qui grandit dessous en même temps que la ville dessus. […] Paris est bâti sur un gisement étrangement rebelle à la pioche, à la boue, à la sonde, au maniement humain. Rien de plus difficile à percer et à pénétrer que cette formation géologique à laquelle se superposent la merveilleuse formation historique, nommée Paris ; dès que, sous une forme quelconque, le travail s'engage et s'aventure dans cette nappe d'alluvion, les résistances souterraines abondent. » Et plus loin : « C'est dans l'égout de Paris que se trouvait Jean Valjean. Ressemblance de plus de Paris avec la mer. Comme dans l'océan, le plongeur peut y disparaître. » Victor Hugo, *Les Misérables* (1862), Paris, Gallimard, 1951, pp.1295-1300.

30. À ce sujet, on peut se reporter à un autre texte de Matthew Gandy, « Paris Sewers and the Rationalization of Urban Space », in *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°24, 1999, Royal Geographical Society, Blackwell, pp.23-44.

l'artiste s'attache à fournir le manuel de l'inversion touristique. La cave à vin, le fantôme de l'opéra sont des « sites » touristiques qu'induisent Paris et sa visite. Le rendu visuel qu'en donne Matta-Clark travaille cependant à défaire les attentes, proposant, par le montage, une idée relativement déviante du « motif » de la visite guidée. Si le sens exact – des mots, des images et de leur alliance dans le montage – est impossible à interpréter rationnellement, ce phénomène d'altération affecte les lieux choisis eux-mêmes, ainsi détournés de leur image habituelle. C'est un regard sur l'idée même de patrimoine que l'artiste déplace. Ce que Matta-Clark raille aussi dans ce film, c'est la version triomphaliste du « portrait de ville » à destination d'un touriste venu y chercher du vin et des ruines « authentiques ». Sa stratégie déconstructive joue comme antidote à la nostalgie qui pourrait traverser, même subtilement, le geste filmique qu'il propose et qui mêle récits et images de lieux fortement connectés au passé.

L'activisme de Matta-Clark se loge sans doute dans ce double refus qu'il opère, face au sensationnalisme comme face à la nostalgie. Un refus qui lui permet d'élaborer des récits singuliers, menés expérimentalement : ce que Matta-Clark fait remonter à la surface est le résultat d'une logique d'exploration qui en conserve la forme. Le non-fini, le rendu elliptique, voire cryptique de ses visites est à l'image de ce dont il veut rendre compte. Si les sources de la ville moderne se situent, comme l'archéologie le suppose, dans les sous-sols, l'artiste pousse encore plus loin ce principe. Les sous-sols qu'il parcourt et qu'il filme fonctionnent comme autant d'étapes à la constitution d'un véritable dispositif mnémonique. Le projet visuel de Matta-Clark, dans sa forme même, mime le fonctionnement de la mémoire : ses méandres, ses détours, ses instants de cristallisation sur des détails parfois largement anecdotiques. Échappant le plus souvent à une saisie ordonnée et linéaire, les excursions filmiques de Matta-Clark paraissent ainsi familières à qui souhaiterait voir mise en application l'analogie fameuse entre fonctionnement psychique et fondations urbaines. À l'image de ce que déplace l'artiste en plongeant dans les sous-sols – les lignes de forces habituelles entre le haut et le bas, entre art et industrie, entre récit historique et rumeur, entre architecture et *anarchitecture*, etc. – notre lecture du travail s'est soustraite au point de vue surplombant pour adopter celui d'une dynamique référentielle. Par là, on rend justice à l'œuvre : refusant l'homogénéité des récits, la position de maîtrise, les brèches formelles et théoriques qu'elle pratique mettent à mal l'idée même de clôture.

« It is a film about memory and aging. »[31]

En 1977, James Benning tourne *One Way Boogie Woogie* à Milwaukee, la ville dans laquelle il a grandi. En retournant sur les lieux de son enfance, il entend documenter le dépérissement industriel d'une région qu'il a bien connue. L'entreprise d'enregistrement d'un réel à l'abandon s'accompagne ainsi d'un travail intimiste : la famille et les amis de Benning participent à la réalisation du film. Celui-ci est par ailleurs tourné selon des règles strictes : soixante plans fixes d'une minute mis bout à bout, qui délivrent la vision d'une ville en pleine mutation et qui évacuent tout sentimentalisme.

Vingt-sept ans plus tard, l'artiste regagne Milwaukee pour y tourner *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later*. Il y filme les mêmes plans que ceux du précédent opus, convoquant les mêmes personnes à y participer. Cette fois-ci le déclin, encore peu perceptible dans le premier film, est palpable dans chaque plan.

1977-2004 : deux dates enserrent les films qui sont aujourd'hui montés l'un à la suite de l'autre, contraignant le spectateur à une opération d'anamnèse parfois complexe. Deux dates qui contraignent tout autant la lecture critique que l'on peut être amené à faire de cet objet. Révision, remake, reprise, reconstitution : ces termes servent et enferment le projet de Benning.

Nous tenterons ici de « qualifier » ce retour en arrière. Du point de vue des catégories proposées par le cinéma expérimental d'abord, puis en suggérant une hypothèse de lecture toute autre, mettant au travail la référence directe à Mondrian. Dans l'un et l'autre cas, cette idée du retour en arrière opère une inflexion au sein d'une opération

31. James Benning, « Filmography », in *James Benning*, éd. Barbara Pichler et Claudia Slanar, Vienne, SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2007, p.253.

conceptuelle. Une dissonance qu'il semble important de conserver comme telle : approfondissement formel, extension critique et prise en charge du réel vont de pair. La carrière de Benning, si elle trouve sans aucun doute ses racines dans les avancées théoriques des années 1960 et 1970, a cependant évolué vers l'incorporation progressive de modalités référentielles capables de « déborder » l'entreprise puriste et conceptuelle. Si son retour à Milwaukee en 2004 pour refaire exactement le même film peut être lu comme une manière d'évaluer la pérennité de ces procédures, il faut cependant garder à l'esprit le fait que Benning, entre 1977 et 2004, a entrepris d'intégrer à la fois l'histoire et la géographie, la narration et le documentaire dans les structures conceptuelles qu'il tient à conserver. L'inventaire systématique des paysages américains qu'il mène depuis de nombreuses années relève ainsi à la fois d'un strict protocole de réalisation et d'un jeu constant à l'égard de ces mêmes contraintes. D'un point (1977) à un autre (2004), les deux films de Benning dont nous traiterons offrent donc la possibilité d'une interrogation sur l'art conceptuel lui-même et l'inflexion qu'il subit dès la fin des années 1970 : le registre référentiel qu'introduit Benning, selon différentes procédures, et que l'on pourrait aussi lire comme le passage vers le postmoderne, s'attache non pas dans la rupture, mais dans la continuité à reformuler, prolonger, et étendre, les principes structurels.

Si l'idée d'archive guide cette étude, c'est à différents niveaux. D'abord, naturellement, il s'agit pour Benning d'archiver les images de sa ville natale et des ses transformations. Mais il s'agit aussi de considérer le film comme le réceptacle d'opérations provenant de différents domaines de pensée. En mettant au service du film l'histoire du cinéma expérimental comme l'histoire de l'art, on cherche à étendre les capacités critiques de l'objet en question. Bien plus : nous considèrerons que les deux films de Benning « archivent », à leur manière, certaines tendances critiques propres au cinéma expérimental comme à l'histoire de l'art. L'objectif étant peut-être de fournir une image alternative des réalités urbaines : les dissonances et les marges intéressent plus Benning que l'image carte-postale. En décentrant les points de vue comme les références, ces dissonances se placent au centre du projet.

Cinéma structurel ?

Proposé pour la première fois par P. Adams Sitney dans un article de la revue *Film Culture* paru en 1969, le terme de « film structurel » cherche à définir un groupe de films dans lesquels la structure est censée prendre le pas sur le contenu. Quatre

caractéristiques majeures sont mises en avant : l'immobilité de la caméra (cadre fixe du point de vue du spectateur), l'effet stroboscopique (ou de clignotement), la répétition exacte et consécutive d'un même plan ou d'une même série de plans (film à « boucles »), le réenregistrement d'images projetées sur écran. Le film structurel, alors représenté par des cinéastes tels que Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits ou encore Ernie Gehr prouvait ainsi sa nature à la fois matérialiste et minimaliste.

Le visionnage de *OWBW* ne peut, à première vue, que soutenir et creuser cette approche structurelle : la durée imposée des plans, leur jeu répétitif, l'austérité du cadrage semblent immédiatement concurrencer les conventions narratives, ainsi que toute forme d'expression personnelle. La géométrisation de l'espace à l'intérieur du plan répond à un programme préalablement établi, donnant ainsi une trame analytique au film. Différents critiques soulignent par ailleurs la concomitance de l'intérêt développé par Benning pour le médium filmique dès 1971 et l'enseignement des mathématiques qu'il donne à la même époque à New York[32]. La rigueur de la réalisation imposée par le cinéaste insiste donc bien sur cette caractéristique structurelle qui ne s'adapte pas seulement à la construction du film mais aussi à ce qui s'y trouve filmé, opérant dans la « matière urbaine » des coupes strictes. Égrenés de façon complètement autonome, les plans semblent clairement séparés les uns des autres. Chacun décrit, durant une minute, un espace choisi par le cinéaste, espace qui semble lui-même reposer sur une organisation géométrique interne. Impossible de ne pas repérer l'arrête tranchante des bâtiments, la façon dont ils se découpent sur le ciel, leur texture, mais aussi le dialogue des couleurs. Chaque entité semble exister pour elle-même sur un mode déclaratif. Elle met invariablement en avant les mêmes composantes : planéité, mouvement, lumière, grain de l'image, chacune émanant de la durée. Le sentiment de l'autonomie de chaque plan est augmentée par le son, provenant toujours du dehors du cadre, comme si lui-même ne pouvait en faire partie.

La stratégie structurelle semble offrir au cinéaste une manière d'appliquer des

---

32. À ce propos, l'artiste dit : « Les maths, c'est très subtil. C'est beau de résoudre des problèmes. Une élégante démonstration ... mon travail ressemble à une démonstration mathématique, je crois. Beaucoup de réalisateurs étaient également mathématiciens – Hollis Frampton, par exemple. Vous pouvez voir des mathématiques dans presque tous les films – même dans les films narratifs : prenez par exemple la façon dont la lumière frappe un mur. C'est beau, et c'est que des maths. », Danny Zuvela, «Talking about Seeing: a Conversation with James Benning», in *Senses of Cinema*, http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/33/james_benning.html. [Consulté le 9 février 2010]. Ma traduction.

préoccupations formelles aux images figuratives filmées, les faisant ainsi basculer dans une logique plus abstraite, faite de lignes et de rapports de force internes. Le geste de Benning interroge la phase qui préside à toute opération d'abstraction d'un espace donné : conservant les images prélevées à même le réel, il souligne par son cadrage la dimension abstraite qui, en puissance, habite toute situation perceptive. Alignant ces constructions de plan dans la durée, comme pour en éprouver la vérité, il défait progressivement les images de leur lieu d'inscription pour mieux en démontrer la trame, l'organisation. L'opération est ainsi d'autant plus marquante qu'elle concerne une imagerie tout à fait familière, qui se soumet avec souplesse à l'expérimentation formelle.

Travail d'investigation sur les conditions de perception, le cinéma structurel et ses principes offrent à Benning les moyens, les outils pour une telle enquête. Ainsi que l'explique le cinéaste à propos d'une œuvre antérieure à *OWBW* intitulée *11x14*, dont il décrit ici l'un des plans :

> « […] lorsque le plan s'installe véritablement à l'écran, j'ai le sentiment que deux choses se produisent. Nous commençons à être pris par les aspects formels de l'image, la manière si particulière qu'a la fumée de tourner et de se déplacer, la façon dont elle altère la couleur du ciel. Et puis, à mesure que nous prenons conscience de ces éléments formels, je crois que quelque chose comme la signification de la cheminée elle-même est évacuée, l'image se libère, revient à n'être rien d'autre qu'une cheminée soufflant de la fumée dans les airs. Et on commence à la regarder, cette image, un peu comme on regarderait une sculpture, intéressante en elle-même. Ce qui se produit donc durant ces sept minutes et demi que dure le plan c'est une sorte d'évolution, qui ne concerne pas tellement l'image elle-même que la façon dont nous la regardons. »[33]

La métaphore employée est hautement significative : le contenu du plan est considéré de façon sculpturale, se suffisant à lui-même.

Et pourtant, selon Benning, l'expression de « cinéma structurel » ne convient pas à unifier toute sa pratique[34].

---

33. « 11x14 : an Interview with James Benning, with Peter Lehman & Stephen Hank », in *Wide Angle*, Vol.2, n°3, p.14. Cité par Jonathan Buchsbaum, « Canvassing the Midwest », in *Millenium Film Journal*, n°7/8/9, Automne-Hiver 1980/81. Ma traduction.

34. L'artiste ne déclare-t-il pas: « Je suis très intéressé par l'exploration de la forme mais je me suis très vite tourné vers les idées, l'histoire… Je suis une personne du journal [I'm a diaries person]. Mon travail est plus personnel que certains trucs structuralistes. », in Danni Zuvela, «Talking about seing: A Conversation with James Benning», *op.cit.* Ma traduction.

Les contre-stratégies: imaginer une « iconographie du Midwest »

Ce n'est donc pas sous le régime de la pureté moderniste que nous serons amenés à analyser le film de Benning. Celui-ci prend d'une part sa source dans la réalité d'un paysage industriel et urbain dont il propose bien une forme de recension cinématographique. Par ailleurs, en revenant tourner les mêmes plans vingt-sept ans plus tard, c'est bien la dimension historique d'un développement que cherche à mettre en image l'artiste, une façon de faire pénétrer l'histoire dans un protocole de réalisation précis. Ce qui se met ainsi à dialoguer sont deux instances facilement tenues à l'écart l'une de l'autre : la tendance abstraite propre au cinéma structurel que ne renie évidemment pas Benning et une tendance réaliste et documentaire que son film porte manifestement.

. Faire le portrait d'une ville

C'est bien à brosser le portrait d'une ville que s'attèle Benning en réalisant, à deux moments distincts, son film. Ainsi que l'écrit la critique et commissaire d'exposition Julie Ault : « Comme matrice, Milwaukee est essentielle à la façon de voir de Benning et a une influence incalculable sur son travail – en tant que récit, lieu, mémoire, histoire, imagerie et métaphore. »[35] Il faut cependant faire un usage prudent du mot « portrait » : on l'a vu, la trame analytique qui soutient le film contrarie le « documentaire-type » sur Milwaukee. Cette tendance abstraite donne ainsi une tonalité tout fait inhabituelle à l'entreprise réaliste qui traverse, elle aussi avec vigueur, le film de Benning. Le portrait de ville que le cinéaste nous offre est hautement lacunaire. Le « programme formel » choisi empêche tout plan d'ensemble d'offrir une vue cohérente de l'espace filmé : la vision de la ville est resserrée et parcellaire. Celle-ci est filmée comme si Benning l'avait traversée en voiture : les plans exposent les façades de bâtiments, les stores des boutiques fermées, les coins de rues, les murs de briques. Un cadrage à dominante horizontale qui travaille à rendre l'impression visuelle caractéristique du paysage du Midwest américain. Le lieu choisi détermine ainsi très largement la procédure de tournage, qui demeure néanmoins extrêmement contrainte. Les images restituent une ville relativement vidée de toute présence humaine dont les interventions – rigoureusement mesurées – scandent les plans sans jamais les

35. Julie Ault, « Using the Earth as a Map of himself », in *James Benning*, éd. Barbara Pichler and Claudia Slanar, *op.cit.*, p.108. Ma traduction.

« habiter ». Traversés par des voitures, des trains, des camions et quelques figurants, ceux-ci hésitent entre l'intimité manifeste de Benning avec ce qu'il filme et l'absence de caractérisation criante de la ville filmée, qui pourrait ressembler à n'importe quelle ville américaine. À l'intérieur de ce cadrage, les mouvements sont eux-mêmes horizontaux – passages de figurants, de voitures, de trains – et contribuent à la définition de l'espace et de la profondeur. Importance du déplacement et de l'idée même de mobilité : cette caractéristique du mode d'appréhension du paysage américain est ainsi mise en avant par Benning.

Le regard que le cinéaste porte sur sa ville natale est par ailleurs façonné par l'industrialisation de celle-ci : entrepôts, usines, cheminées, camions-citernes, grues, chemins de fer, autoroutes sont au centre de l'inventaire dressé par l'artiste, qui laisse également une place importante aux matériaux eux-mêmes : sable, chaux, acier, briques… L'insistance à filmer cet aspect de la ville correspond selon l'artiste à une manière d'enregistrer un déclin auquel il a lui-même assisté :

> « En 1977, j'ai tourné *One Way Boogie Woogie* dans la vallée industrielle de Milwaukee. La vallée divise la ville – au nord on trouve le ghetto noir de Milwaukee, au sud la classe ouvrière polonaise. Enfant je jouais là, sautant dans les trains de marchandise, et pêchant dans la Rivière Menomonee. En 1977, la vallée a commencé à mourir. Les usines ont déménagé. Les fonderies d'acier ont rouillé. […] Je voulais documenter ce délabrement. Avec des amis, ma famille, et trois Volkswagen (rouge, bleue et verte), j'ai tourné au mois de mars lors de journées lumineuses inventant soixante récits d'une minute chacun. »[36]

Malgré le ciel bleu qui sert de toile de fond à chaque plan, le film restitue effectivement une ambiance industriellement crépusculaire : les usines sont fermées, les stores des boutiques baissés, l'herbe pousse librement le long des routes et même si le chromatisme des plans est incroyablement riche, les teintes des bâtiments demeurent ternes, comme légèrement passées. La solitude de ces rues est accentuée par le simple passage d'un ou deux figurants qui ne parviennent jamais à une véritable occupation de l'espace : pressés, ceux-ci semblent vaquer à des occupations plutôt absurdes qui ne cadrent pas avec l'idée d'une ville en pleine activité. Impossible donc de voir dans *OWBW* une forme d'urbanisme triomphant : le programme établi par Benning collectionne, à l'inverse de l'image carte-postale, des images glanées le

36. James Benning, « Filmography », *Idem.*, p.248. Ma traduction.

long des routes et des rues que le temps semble avoir ralenties. L'entreprise réaliste et quasi-documentaire du film ne peut ainsi être maintenue écartée de la visée programmatique, structurelle, qui à la fois lui préside, la conditionne et en résulte. C'est en quadrillant la ville (ce que fait au sens propre l'un des plans : munies d'une règle, des mains mesurent le cadre) et ses espaces visibles (rues, devantures, façades) que Benning obtient l'image la plus générique possible du déclin qu'il cherche à décrire. La contrainte formelle, pourtant maximale, développe ainsi la plus grande liberté possible pour l'entreprise descriptive.

. *Parasiter la frontalité*

Si la frontalité apparaît comme le geste le plus rigoureux de l'expérience structurelle, permettant une géométrisation de l'espace ainsi que sa mise en série, en en faisant son principe central, le film de Benning permet de la faire basculer du côté de la documentarisation. Refusant la transparence et le regard traversant, la collection de façades de Milwaukee, réticentes à tout point de fuite, produisent une image générique de la ville qui devient elle-même une immense façade. Comme l'écrit l'historien de la photographie Olivier Lugon dans son ouvrage sur le style documentaire photographique :

> « La frontalité est moins un outil qu'un *signe* documentaire. Si elle ne restitue pas plus d'information qu'une autre vue, elle tend, à défaut, vers un statut d'image-type, qui permettrait d'affirmer la superfluité des autres vues ; de chaque objet, elle donnerait l'image générique qui résumerait et annulerait toutes les autres. » [37]

Cette idée d'une signalétique semble parfaitement convenir au film de Benning, qui est lui-même parcouru de panneaux indicatifs. Cependant cette frontalité est travaillée comme « à rebours » par l'artiste qui parvient très significativement à la parasiter. Si aucune volumétrie ne nous est donnée de la ville et ses environs, celle-ci est néanmoins traitée comme une scène de théâtre miniature devant laquelle de micro-événements ont lieu. Seule la frontalité des plans est capable d'offrir la succession de narrations minimales que Benning orchestre au pied des immeubles, dans les rues de Milwaukee. Les allers et venues des passants, le ballet des voitures, la moindre

---

37. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.177.

traversée des plans est chorégraphiée à l'extrême, un interventionnisme bien souvent absurde qui défie les principes structuraux. Ces minuscules saynètes « traversantes » impliquent l'existence d'un hors champ qui caractérise *in absentia* l'espace cadré par la caméra de Benning. C'est paradoxalement en créant un vide que l'artiste produit l'impulsion documentaire qui habite le film. Un vide rejoué à un autre niveau par le geste du remake. Ainsi que l'explique l'artiste dans un entretien:

> « Lorsque je regarde […] *One Way Boogie Woogie*, ces ruses et ces fables que je développe m'apparaissent comme la chose la moins intéressante [...]. Ce qui m'intéresse en revanche […] c'est la manière dont elles documentent le plus prosaïquement possible un espace social donné ; derrière tous mes jeux avec le hors-champ, se déploie en réalité la documentation du lieu et du temps choisis, enjeu qui est rendu encore plus intéressant du fait de la transformation ou de la disparition de ces lieux. »[38]

L'espace social qu'évoque Benning est, selon ses mots, « documenté » par le hors champ, et par la transformation et la disparition des lieux filmés en 1977. En imaginant un cadrage volontairement contraignant, fragmentant l'espace et ne donnant à voir de la ville qu'une succession d'aplats de couleurs dont l'éventuelle profondeur n'est révélée qu'à travers le passage de quelques rares « mobiles » dans le champ, le cinéaste produit cependant une scène suffisamment neutre pour que se détache, à sa surface, presque fantomatiquement, ce qui constitue, en même temps que son portrait, l'archive d'une ville.

Car ce qu'offre la frontalité des bâtiments sélectionnés par Benning c'est l'idée d'une « image déjà faite », selon les mots d'Olivier Lugon qui cherche ainsi à définir l'importance du motif de la vitrine dans l'entreprise documentaire photographique. La « valeur présentative » de la vitrine, « selon laquelle l'objet semble lui-même en état d'exhibition »[39] permet de couper cet objet de son contexte réel pour le transformer en une véritable représentation de lui-même. En retirant artificiellement à l'artiste la responsabilité de ce qu'il filme, l'objet-Milwaukee, qui s'impose frontalement dans chaque plan, donne effectivement le sentiment d'avoir été « trouvé ». Cet apparent geste d'objectivation de la ville offre une entrée dans l'archivage opéré par Benning des images de sa ville natale. Collectionnées et mises en série, celles-ci

---

38. Scott MacDonald, « Exploring the New West : An Interview with James Benning », in *Film Quarterly*, Vol. 58, n°3, Printemps 2005, p.10. Ma traduction.
39. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, *op.cit.*, p.173.

prennent progressivement l'ampleur nécessaire à un véritable ensemble cohérent documentant Milwaukee. Ce qui se noue ici concerne donc la frontalité et l'archivage, le film devenant ainsi un procédé auto-réflexif : il produit son propre programme, programme qui devient lui-même la « vitrine » de l'objet filmé. La stratégie programmatique de Benning a la force de s'effacer finalement devant la nécessaire documentarisation de la ville qu'elle permet.

Les « hypothèses picturales » que nous souhaiterions proposer suite à ces considérations relatives à l'entreprise de documentarisation des deux films ont pour but de prolonger la notion de référentialité : liée au contexte filmé dans le geste documentaire, celle-ci interviendra dans les pages à venir comme découlant des procédures de réalisation elles-mêmes.

Le débord du cadre : hypothèses picturales

Une référence semble travailler les deux films de Benning, inscrite dans les débuts du cinéma : celle des frères Lumière, dont les prises de vue extrêmement courtes, une trentaine de secondes, ont influencé le choix du cinéaste pour son propre protocole. Sous l'égide de la contrainte (une minute par plan) se joue ainsi un retour en arrière volontaire vers les premières images de l'histoire du cinéma :

> « À ce stade de l'histoire, après cent ans de cinéma, beaucoup d'images ont été produites, et mes films ont plus à voir avec le référencement des débuts du cinéma, lorsque l'on mettait toute une pellicule dans la caméra, […] et qu'on la laissait tourner sans l'interrompre, enregistrant un train arrivant dans une gare aussi longtemps que durait la pellicule.
> Mes pellicules sont plus longues que celles que les Lumières utilisaient, mais l'idée est la même. »[40]

Cette référence s'attache bien plus à la répétition d'un protocole qu'à un travail de remémoration. La minute que Benning se donne pour chaque plan de ses deux films reprend le geste des frères Lumière qui, dans les premiers temps du cinéma, se servent du médium cinématographique pour inventorier le réel. Mais cet inventaire n'a de sens que parce que, dans le temps même de son élaboration, il permet au cinéma de réfléchir ses propres pouvoirs. Là encore, structure et protocole portent la question référentielle.

---

40. Scott MacDonald, « Exploring the New West : An Interview with James Benning », *op.cit.*, p.13.

C'est sur la question du cadrage de l'espace filmé que la durée des plans pensés par Benning insiste. Un cadrage toujours resserré, qui engage une vision fragmentée de la ville, laissant au spectateur le choix de reconstituer selon ses propres coordonnées les données manquantes du hors-champ. Benning imagine un dispositif qui compromet plan après plan, comme dans les films Lumière, le bord du cadre[41]. Chez Benning, de nombreux détails vont dans ce sens, à commencer par le passage des figurants ou des voitures dans le champ, le traversant ou s'installant à des points précis du bord-cadre, comme pour en souligner les limites. Ainsi, la durée des plans offre une mesure du temps comme de l'espace : celle de la traversée des « mobiles » dans le champ, celle du regard du spectateur inscrivant dans sa mémoire la singularité de chaque espace choisi, et imaginant la suite qu'il donnerait à ces rues et à ces façades de Milwaukee.

Par ailleurs, les opérateurs Lumières se détachent eux aussi du « mystère figural » pour, selon Philippe-Alain Michaud,

> « construire un champ auquel le passage des corps sert à la fois de révélateur et de mesure. […] donner à voir l'espace de la représentation traversé par une action, un événement, ou un mouvement qui vient en matérialiser la surface. C'est en cela plus qu'en revisitant 'sur le motif' les lieux de la peinture que le système Lumière se détourne de la spatialité théâtrale pour s'ouvrir à la picturalité. » [42]

Dans *OWBW/ 27 Years Later*, le rôle précis accordé aux figurants et à la chorégraphie de leur passage dans le champ insiste sur cette donnée, qui permet de ne plus lire ces événements comme des saynètes théâtrales mais selon des données picturales. « Matérialiser la surface » : c'est effectivement par les chorégraphies des figurants ou des « mobiles » qui traversent le champ que se mesure la réduction de ce dernier. L'absence d'horizon, systématiquement bloqué par les immeubles, travaille en effet à une perte de repères qui élimine aussi la possibilité pour l'image de se constituer en paysage. Si la terre et le ciel sont présents, la ligne de fuite permettant le raccord de l'un à l'autre est manquante. Le passage des mobiles s'offre ainsi comme la seule

---

41. À ce sujet, on peut se reporter au texte de Jacques Aumont, qui écrit notamment : « Le bord est en général, on le redira, ce qui limite l'image, ce qui la contient, au double sens du mot ; et le coup de génie ici est d'y avoir au contraire laissé l'image déborder : la locomotive, les figurants transgressent cette limite (la transgressent, c'est à dire ne l'abolissent pas). C'est en bonne partie grâce à cette activité aux bords de l'image que l'espace semble se transformer incessamment […] : comme si, en quelque sorte, les bords devenaient opérateurs actifs de cette transformation progressive. », in *L'Oeil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p.28-29.

42. Philippe-Alain Michaud, « L'Appareil du réel. Le cinéma des Lumières », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, 2006, p.71.

mesure du plan, marquant la profondeur mais surtout l'étroitesse de l'espace.

Quelle forme picturale nous vient à l'esprit ?
On voit comment d'une part le principe structurel – celui d'une construction systématisée du plan, d'autre part l'interventionnisme de l'artiste – qui organise selon des protocoles préétablis la traversée et donc la construction de ces plans, et l'iconographie globale du film, attachée à la représentation d'un paysage industriel à travers les rendus naturalistes et chromatiques de ce dernier, contribuent à une « picturalisation » du projet de Benning. La géométrisation de l'espace passe effectivement chez lui par une observation directe de la « nature » – ici urbaine, entendue comme un impératif artistique qu'il développe par ailleurs dans tout son travail. Il apparaît ainsi que la grammaire cinématographique, protocolaire, qu'il adopte systématiquement ne soit qu'un outil mis au service d'une forme d'empirisme radical – dont on a vu une première acception à travers l'idée d'une « iconographie » de Milwaukee.
Dans cet inventaire du monde réel dressé au moyen de programmes et de protocoles, on songe d'abord aux premiers exercices de peinture en plein-air de la fin du XVIIIe siècle. « Recouvrir le monde » par des stratégies parfois guidées par l'abstraction, tel pourrait être le principe de Thomas Jones (1742-1803), par exemple, peintre de paysage anglais qui, à Naples, se détourne du motif scénique de la baie pour se concentrer sur des fragments d'immeubles quelconques. Le cadrage de ses toiles, de petit format, choisit des détails de façades sur lesquelles vient jouer la lumière. Ce que permet le plein-air, c'est, dans l'immédiateté indivisible de la vision, de faire des murs de Naples l'analogue de la surface de la toile. Exactement comme chez Benning, pour qui le cadre cinématographique joue, artificiellement, comme cache et écran d'une réalité qu'il choisit de ne pas entièrement représenter. Ne demeure visible que le principe de construction d'une image.
Le passage au plein-air est d'abord compris comme un complément à l'éducation artistique des artistes. Associé à l'étude, l'esquisse, à un rendu qui se veut spontané, rapide, en prise directe avec l'immédiateté de la vision, le plein-air est aussi une manière de « préparer » l'objet fini du tableau par l'entraînement de la main et de l'œil aux données changeantes de la nature. Progressivement cependant, la séparation entre ce travail préparatoire et l'objet fini dans l'atelier se fait plus mince, et une bascule a lieu : les qualités de l'objet achevé deviennent perméables aux données plus affranchies de la peinture en plein-air. Les conventions artistiques évoluent

rapidement et lorsque l'impressionnisme installe vers 1870 une méthode à part entière, la polarité entre le travail d'extérieur et d'intérieur apparaît comme moins dépendante des idées de « fini » et d'achevé : l'autonomie de la peinture en extérieur, frontalement empirique, a laissé derrière elle la « fonction synthétique » qui attendait jusqu'ici l'atelier pour mettre en forme le tout de l'œuvre. L'intense observation de la nature aura redistribué les lieux de production de l'art, et si, comme le souligne Peter Galassi, il faut rester prudent face au grand récit de l'impressionnisme comme période d'affranchissement exemplaire, et insister sur ce qui demeure de la convention dans le geste de peindre en extérieur, il n'en demeure pas moins que ce mouvement vers le dehors aura influé sur l'expression personnelle de l'artiste et sur l'importance qui sera dorénavant donnée à la « documentarisation »[43].

La « nécessité du cadre et de son débord », c'est bien ainsi que Benning aborde son propre « site », Milwaukee. La durée des prises, le cadre strict des plans, leur répétition à vingt-sept ans d'intervalle sont les protocoles choisis par l'artiste pour filmer le paysage urbain de la ville. Plus qu'un moyen d'unification du regard, le plein-air est le véritable objet du projet de Benning. Le ciel et les nuages – plus rares – sont la véritable constante de son film, comme si la ville et ses fragments (de bâtiments, d'usines…) étaient les décors, forcément changeants, d'une seule et unique toile de fond. Sur ce plan commun viennent s'inscrire, minute après minute, différentes « études », « tableaux », « ébauches » ou « esquisses » de la ville : différentes « études d'après nature », suffisamment étranges et absurdes, cependant, pour opérer un déplacement à l'endroit de la reproduction objective d'une réalité donnée.

La référence à Mondrian permet de prolonger l'hypothèse picturale en l'emmenant vers l'abstraction, proposant ainsi le mouvement inverse à celui que l'on vient de pointer dans la pratique du plein-air du XVIIIe siècle. Si l'on a – rapidement – posé l'hypothèse d'un principe abstrait travaillant en profondeur le registre réaliste de la peinture de paysage, la figure de Mondrian va nous permettre de faire émerger,

---

43. À ce sujet, on peut se reporter au catalogue coordonné par Peter Galassi : *Corot in Italy, Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1991. Sur les liens entre impressionnisme, peinture de plein-air et la question de la durée, qu'appelle aussi le cinéma, on peut se reporter à : Joel Isaacson, « Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting », in *The Art Bulletin*, Vol. 76, n°3, Septembre 1994, pp. 427-450.

à l'inverse, au sein même du vocabulaire abstrait et structurel, un registre référentiel. Le travail de Benning se logeant pour nous dans la bascule entre l'une et l'autre situation.

« Boogie-woogie »

Mondrian est présent dans le titre du premier opus de Benning mais également à la 44ème minute de ce dernier : traversant le champ, devant un mur de la ville, deux ouvriers portent une grande reproduction d'une de ses toiles. Clin d'œil au maître bien sûr, cette référence nous contraint à chercher les identités possibles entre les démarches de l'un et de l'autre artistes.

Le parcours de Mondrian, qu'on ne peut rendre ici dans sa totalité, peut être rapidement esquissé selon différentes phases. La première peu connue ou exposée, qui correspond aux années 1900-1912, est celle des tableaux à figures (paysages crépusculaires ou fauves aux couleurs « arbitraires et incandescantes »), qui inclut aussi les peintures symbolistes-théosophiques. La seconde période, de 1912 à 1939 est celle des années cubistes et néoplastiques. Enfin l'arrivée à New York marque sans conteste un nouveau départ[44].

C'est en arrivant à New York en 1940 que Mondrian, qui aimait la musique populaire, découvre le boogie-woogie. Cette découverte, liée à celle de la ville de New York, accompagne l'achèvement de vingt années d'exil. On considère que les trois ans et quatre mois que l'artiste passe aux Etats-Unis avant d'y décéder en 1944 marquent un tournant dans sa carrière. Deux types de travaux sont exécutés à New York, qui nous intéressent chacun : les premiers concernent les œuvres commencées et terminées aux Etats-Unis – peu nombreuses, qui portent la trace de cette découverte de la ville américaine par Mondrian et du boogie-woogie, et esquissent un renouvellement assez complet de ses techniques de travail et du rendu final de ses œuvres. De l'autre côté, dans un mouvement qui « commente » d'ailleurs le premier, Mondrian reprend et révise certaines de ses œuvres exécutées en Europe, à qui il a fait traverser l'Atlantique. L'une et l'autre procédure (l'inflexion et la reprise) sont pertinentes

44. Comme Jean-Claude Lebensztejn invite à le penser, il semble délicat de chercher ainsi à fracturer le parcours de Mondrian, dont trop de critiques ne conservent et n'exposent que la période néoplastique, « purifiant » le travail de l'artiste de son enquête initiale – figurative ou théosophique – jugée dérangeante.

puisque Benning les choisit lui aussi : le boogie-woogie figure dans le titre du film de 1977, tandis que la reprise commande le principe organisationnel des deux films accolés.

À New York, Mondrian reprend l'habitude, laissée de côté depuis 1913, de nommer ses toiles par des titres fortement évocateurs, réactivant ainsi la mémoire de lieux dans lesquels l'artiste a vécu[45] : c'est ainsi que certaines d'entre elles comportent l'expression « boogie-woogie ». Ce geste ne correspond pas à une volonté de mettre de côté l'abstraction, bien au contraire, mais à pointer l'importance de l'environnement dans lequel il est amené à travailler, et son intérêt pour la ville moderne. Il ne faut donc pas chercher dans ses derniers travaux une *ressemblance* possible avec la ville de New York, mais plutôt un *hommage*. Dans les toiles commencées à New York (parmi celles-ci, seulement trois toiles furent commencées *et* finies), un changement est notable : la couleur n'est progressivement plus « réglementée » par les lignes noires qui ont jusqu'ici « cadré » ses toiles :

> « Ce développement peut être compris à la lumière d'une remarque qu'il fit à Alfred Roth dans l'une de ses lettres de 1932, sur le fait qu'il aimait de moins en moins le noir. Pendant presque dix ans, il avait essayé de supprimer le noir en doublant et multipliant les lignes, augmentant en réalité paradoxalement la quantité totale de noir. Dans ses derniers travaux, cependant, il prit l'importante décision de l'abandonner tout à fait. Cela n'eut pas seulement pour conséquence de libérer la couleur de ses attaches, mais aussi de lui faire prendre en charge certaines fonctions qu'avaient assuré pendant de nombreuses années les lignes, notamment la détermination du rythme de la peinture. »[46]

Une forme de rythmique nouvelle que lui soufflent, entre autre, le jazz et le boogie-woogie – redécouverte récente d'un piano blues. Les lignes des toiles de Mondrian qu'inspire cette musique[47] sont désormais « flottantes » et émancipées du noir.

Par ailleurs, tout en produisant de nouvelles toiles qui réagissent à ce nouvel

---

45. Voir Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, Londres, Reaktion Books, 1994, p.225.
46. *Idem.*, p.229.
47. Trois œuvres comportent aujourd'hui, dans leur titre même, le mot « boogie-woogie ». Dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Mondrian, elles sont référencées comme suit : B299.319, B323 et B324, in *Piet Mondrian: catalogue raisonné. 2, catalogue raisonné of the work of 1911-1944* / Joop M. Joosten, Paris, Cercle d'Art, 1998. L'historien de l'art Harry Cooper dans son texte « Mondrian, Hegel, Boogie » (in *October*, Vol.84, Printemps 1998) donne une bonne description du «boogie-woogie». Les textes de Jean-Claude Lebensztejn invitent cependant à plus de prudence dans le regard que l'on serait amené à porter sur la période new-yorkaise de Mondrian (« Notes de lecture », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°52, Été 1995, pp.137-140).

environnement visuel qu'incarne New York et le jazz, Mondrian reprend d'anciennes toiles, commencées à Paris ou à Londres et qui ont, comme lui, traversé l'Atlantique. Les *transatlantic paintings* [48], nom donné à cette série, combinent ainsi un art de la reprise relativement complexe à interpréter et ce nouveau flux moderne qui irrigue sa production artistique depuis son arrivée aux Etats-Unis[49]. Mondrian explique en 1941 que les nouveaux éléments colorés, les nouvelles rythmiques qu'il insère à cette époque sur d'anciennes toiles visent à donner à celle-ci « plus de boogie-woogie »[50]. Les toiles en question comportent ainsi une sorte de double personnalité, incarnée d'ailleurs par la double date que Mondrian inscrit à leur dos, comme pour insister sur la double temporalité qu'elles enregistrent. Ce geste assez radical et non conventionnel s'oppose à l'idée d'un travail pictural qui serait continu et clos. La double date signale en effet la traversée, le déplacement, plus que la clôture, reliant ainsi symboliquement les différentes phases de sa carrière.

S'il ne peut s'agir, dans la lecture que nous proposons de l'œuvre de Benning, de « calquer » les enjeux de *OWBW / 27 Years Later* sur ceux du travail pictural de Mondrian, il semble néanmoins qu'un même effort soit à l'œuvre. En filmant Milwaukee en 1977 puis vingt-sept ans plus tard, Benning élabore un travail qui s'accomplit justement dans une tension entre conservation, résistance et transformation. Cette tension, qui à la fois justifie et discute les principes d'un cinéma structurel, invite à une relecture du travail de Benning, de la même manière que, méthodologiquement, la « période américaine » de Mondrian donne à voir des continuités et des différences dans une œuvre commencée longtemps auparavant. Pour Benning, comme pour Mondrian, il s'agit de mettre un protocole de travail au service d'une réalité connue, observée, dont la matérialité s'impose avec force. Analysant *Broadway Boogie-Woogie*, l'une des dernières toiles datées de 1942-43, Meyer Shapiro écrit de Mondrian :

> « […] il n'a jamais été plus libre et coloré, et proche aussi du spectacle de la ville, sous le double aspect de l'architecture, en tant que construction infinie d'unités régulières et répétitives, et du hasard propre au mouvement perpétuel des gens, des voitures et des éclats de lumière. » [51]

---

48. Voir Kermit Champa, *Mondrian Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
49. Ces *transatlantic paintings* sont au nombre de dix-sept.
50. Voir Harry Cooper, « Looking into the Transatlantic Paintings », in *Mondrian : The Transatlantic Paintings*, Harvard University Art Museum, Londres, Cambridge, Yale University Press, 2001, p.25.
51. Meyer Shapiro, « Mondrian. L'ordre et le hasard dans la peinture abstraite », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°50, Hiver 1994, p.118.

Il serait sans doute trop simple d'interpréter la période new-yorkaise comme l'avènement d'un affranchissement vers lequel aurait tendu toute la carrière du peintre. Comme l'écrit Jean-Claude Lebensztejn, le travail de Mondrian vise, au moins depuis les années 1920, à prendre en compte l'environnement et l'extériorité du tableau :

« [...] c'est peut-être chez Mondrian que les limites entre l'art et l'espace environnant qui le fonde par son extériorité sont remises en question de la façon la plus radicale. […] un tableau de Mondrian apparaît le plus souvent comme un fragment d'un espace plus vaste et arbitrairement arrêté. Le spectateur doit alors prolonger l'œuvre au-delà de ses limites, la prolonger indéfiniment, et peut-être infiniment, faisant de chaque tableau de Mondrian un plan infini de l'univers. »[52]

L'éclatement du cadre, la capacité de la toile à répondre aux stimuli du monde extérieur, et le protocole structurel de production de l'œuvre ne sont pas contradictoires : chaque modalité correspond à l'extension d'une autre ou la prolonge.

L'atelier

Une dernière hypothèse de travail se logerait du côté de cette explosion du cadre, permettant à l'art de s'immerger dans le réel et au réel de ne plus être coupé de la production artistique.

On l'a vu plus haut, les premières peintures en plein-air et l'impressionnisme plus tard ont amené l'éviction progressive de l'atelier comme seul espace de travail. On sait également l'importance que revêtait pour Mondrian son atelier : celui de la rue du Départ à Paris, qu'il occupe de 1921 à 1936, puis celui de New York, sont des espaces qu'il investit de manière complètement inédite, expérimentale, répondant aux avancées de sa peinture. L'atelier est un véritable « environnement » : les murs sont peints en blanc et en gris, ils sont couverts de cartons colorés de couleurs primaires, le mobilier est également peint, et chaque objet est disposé selon un ordre spécifique. En 1920, un journaliste hollandais décrivait cet atelier comme « un tableau géométrique agrandi plusieurs fois ». À la fin de sa vie, Mondrian travaillait de façon concomittante sur deux « tableaux » : il révisait de façon permanente sa dernière composition *Victory Boogie Woogie*, au rythme vertigineux, et il ne cessait de

52. Jean-Claude Lebensztejn, *ZigZag*, Paris, Flammarion, 1981, p.109.

modifier son dernier espace d'art réalisé, son atelier, avec des plans de couleurs en porte-à-faux, chevauchant plusieurs segments de l'espace. Dans l'atelier, espace de transformation et de circulation, s'élaborait, comme sur la toile, un travail d'émancipation des formes et de l'espace. Régime référentiel et travail formel étaient rendus indissociables.

Milwaukee incarne pour Benning l'atelier à ciel ouvert, qu'il ne cesse en réalité de filmer tout au long de sa carrière. Réactivant l'idée de la peinture en plein-air, il fait de Milwaukee le décor, le théâtre et le cadre permanent de ses expérimentations. C'est depuis cet atelier que le cinéaste reformule et revient en arrière, retravaillant ses méthodes de travail. La ville-atelier rejoint l'atelier-tableau de Mondrian : phénomène d'extension de la grille, rendue à la fois dissonante et vibrante, elle permet de saisir la nécessité toujours renouvelée d'accompagner les principes structurels et syntaxiques d'une référence au monde réel.
Si Milwaukee est l'atelier de James Benning, alors le film souscrit entièrement à cette proposition de Brian O'Doherty, proposée dans son ouvrage sur le *white cube* :

> « Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités : quotas de passé incorporés dans les œuvres achevées, abandonnées ou en attente de résurrection, présent fébrile des œuvres – d'une œuvre au moins – en cours, présent 'par lequel, écrivait James Joyce, le futur s'abîme dans le passé' tandis qu'il exerce sur le présent la pression des idées encore à naître. Le temps est inversé, révisé, mis au rancart, usé jusqu'à la corde. Il est toujours subjectif, c'est à dire élastique, étirable ; il stagne dans les étangs de la réflexion ou dégringole en cascade. »[53]

Les hypothèses picturales proposées en fin d'analyse, ainsi que le versant documentaire que l'on a tenté de mettre en avant fonctionnent selon le même impératif : celui de considérer le travail de James Benning depuis un point de vue légèrement décentré au regard de celui plus régulièrement invoqué du cinéma structurel. Ce décentrement met au travail ce qui à nos yeux constitue le fondement même de la démarche de l'artiste : choisir de s'intéresser aux réalités urbaines délaissées et déplacer ainsi les lignes de valeur. La clôture des plans que tourne Benning à Milwaukee n'est qu'apparente : en permanence traversée et dérangée par ce qui l'excède (son, figurants,

53. Brian O'Doherty, « L'atelier et le cube », in *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p.173.

déplacements, objets divers), elle permet de penser ce qui, depuis le dehors, vient relancer le processus de production de l'œuvre. En élargissant à notre tour la sphère d'influence des films, en convoquant les débuts du cinéma, la peinture de plein-air ou la fin de carrière de Mondrian, nous avons tenté de rejouer, à notre échelle, cette irruption du dehors dans les lectures « autorisées » de *OWBW*.

L'explosion du cadre permet à l'art de s'immerger dans le réel et au réel de ne plus être coupé de la production artistique. Le film comme atelier, où la recherche plastique est mise au travail avec la même rigueur que l'énergie placée dans la retranscription du réel, de ses transformations ou détériorations fonctionne tout autant pour le projet de Benning que pour celui de Matta-Clark, envisagé précédemment. Chez Matta-Clark, le film est d'autant plus « atelier » et espace d'expérimentation que les deux films des sous-sols répondent à une rapidité d'exécution qui les change en esquisses filmiques, sans entamer la dimension quasi-didactique du projet. Par didactisme, nous entendrons ici l'idée que les films assemblés dans cette première partie produisent un véritable discours sur ce dont ils traitent, à savoir la ville moderne. Un discours argumenté, via l'image et ses puissances – sérielles, descriptives, plastiques, etc. Ce discours instruit cependant un savoir inattendu, non conventionnel, de la ville. Le didactisme pratiqué par Matta-Clark et Benning est en ce sens « déviant », produisant une connaissance tout à fait valable mais relativement marginale au regard du savoir officiel. La réalité filmée est urbaine. Or la ville telle que les artistes l'enregistrent – ses égouts, ses usines délabrées – n'est évidemment pas celle prônée par la modernité : elle n'est ni spectaculaire, ni fonctionnelle, ni technologique. Un vide commun parcourt Milwaukee, Paris et New York. Malgré leurs différences historiques, culturelles ou d'échelle, ces villes des années 1970 semblent traversées par les fantômes de ce qu'elles ont mis de côté pour mieux adopter le rythme de la réussite. Ce que les films choisis prennent en charge, et archivent, c'est peut-être ce contre-champ vacillant d'une époque.

Du point de vue des processus de réalisation, deux voies opposées sont choisies qui travaillent cependant l'une et l'autre le négatif. Matta-Clark réalise un « film terrier ». Un film des profondeurs traitant de la polysémie des profondeurs elles-mêmes :

fondations, sites archéologiques, espaces fantasmatiques dédiés aux fantômes, inconscient collectif, centre réel de la ville, lieu de production des richesses… Le film terrier institue le caché comme fondement du visible. Benning réalise quant à lui un diptyque « à ciel ouvert », comme la plupart de ses réalisations : de purs extérieurs. La ville est un décor, une scène, un spectacle. Elle est un espace de lisibilité, une toile de fond sur laquelle les figures se découpent. Et pourtant, le spectacle qu'elle déploie est ordinairement tenu caché. La technique du film « à ciel ouvert » permet de maintenir assemblées certaines contradictions : absurdité *et* géométrie des plans, humour *et* rigueur des saynètes, vide *et* plein, documentaire *et* fantastique. Le plan d'équivalence qu'elle organise est tributaire de la double logique structurelle et documentaire que l'on a tenté de cerner. Quoi qu'opposées formellement, les procédures de réalisation de Matta-Clark et de Benning mettent en scène des fonctionnements mnémoniques et cherchent à organiser le souvenir depuis un décentrement fondamental : mettre en avant l'impensé, l'insu.

L'héritage des années 1970, tels que Matta-Clark ou Benning l'incarnent, revient à investir d'une charge critique des objets, des lieux ou des événements a priori synonymes de dégradation, de vieillissement, de péremption. En filmant l'envers de la modernité victorieuse, les deux artistes se font les passeurs d'une certaine prise en charge du négatif. Prolongeant ces propositions, nous nous attarderons dans les pages qui suivent sur l'idée d'obsolescence, qui place justement dans les rebuts le plus grand potentiel. Si l'archive guide en effet ces pages, c'est en tant que puissance d'assemblage et de production d'images permettant à un certain diagnostic visuel d'être porté. Ce diagnostic nous importe aujourd'hui car il dérange les récits « officiels » et le cours régulier de l'histoire. L'obsolescence constitue à nos yeux une fonction possible de l'archive, une fonction critique, qui fait du dépérissement un moment de lecture précieux.

I. B. PRATIQUES DE L'OBSOLESCENCE

CONTROVERSE 1 : L'OBSOLESCENCE ET LA SPÉCIFICITÉ DU MÉDIUM

« Pas de système sans résidus. »[54]

L'obsolescence désigne en général le fait pour un objet de tomber en désuétude, d'être soumis à une péremption et un vieillissement lui faisant perdre toute valeur. On indique par là une évolution conduisant à la disparition ou à la dépréciation d'un objet souvent dues au progrès technique. Nous souhaiterions l'attacher à des pratiques artistiques contemporaines qui, bien que diverses, procèdent selon une logique d'inversion du continuum historique, mettant au centre de leurs démarches des objets ou des événements « déclassés » de l'histoire et leur offrant ainsi une « seconde vie ». Là où l'obsolescence désigne ordinairement l'invalidation historique, nous l'utiliserons ici comme un outil de relance et de requalification.

Les objets artistiques retenus dans cette seconde partie sont les produits d'un double mouvement : celui d'une « enquête technique » et d'une « enquête rétroactive ». Ce que l'on qualifie d'enquête technique concerne l'usage que font certains artistes contemporains d'un médium obsolète : dans notre cas le film Super-8, la caméra 16 mm, ou encore l'usage de pellicules des premiers temps du cinéma, médiums analogiques qui, à l'ère du numérique, subissent une importante mise à l'écart. L'usage qu'en font les artistes est cependant un usage « avisé » : il ne s'agit pas pour eux d'un geste gratuit mais bien nécessaire, qui dénote un intérêt éclairé pour ces technologies disparaissantes, leur histoire, leur modalités de fonctionnement. Dans leur cas, la technique correspond à l'engagement d'une conscience réfléchie sur l'image.

L'« enquête rétroactive » qu'ils mènent par ailleurs se concentre sur un certain type de récits, d'objets ou d'événements appartenant au passé et autour desquels ils orchestrent un « retour en images ». Ce retour peut prendre différentes formes, mais

54. Theodor W. Adorno, « Réflexions sur Kafka », in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p.227.

on peut établir qu'il s'agit à chaque fois d'extraire d'une surface historique entendue comme homogène des éléments récalcitrants ou oubliés.

Ce que l'on nommera dans cette partie « pratiques de l'obsolescence » cherche à désigner le mouvement double inscrit dans ces démarches, à savoir l'usage d'une technique désuète et la mise à l'étude de contenus historiquement paradoxaux. Comment penser cette adéquation entre « la forme » et « le fond » qui aboutit à une requalification de l'un et l'autre aspect ? Le retour en arrière qui est amorcé dans ces objets, et qui se joue bien à deux niveaux, produit en dernière instance une relance positive et critique qui combat activement l'idée de « progrès de l'histoire » : comment remettre en circulation ce qui s'offre à nos regards comme des résidus[55]? Les « pratiques obsolescentes » pourraient ainsi se comprendre comme la prise en charge, par des artistes, des aspérités réprimées du réel. La logique de l'inversion prend ici un tour pragmatique, puisqu'il s'agit de donner forme à des objets paradoxaux dont la condamnation semble avoir déjà été formulée. Entre des « manières de faire » (l'enquête technique) et des remises en récit (enquêtes rétroactives) se déploie une ligne historique alternative, moins axée sur l'avancée de l'histoire que sur ses permanents effets de récursivité. L'obsolescence permettrait ainsi d'ouvrir une brèche dans les récits historiques, dans les modèles de pensée et dans les hiérarchies culturelles, une brèche logée en l'occurrence dans des modes de fabrication des images. En insistant sur la sédimentation et la stratification, plutôt que sur la hiérarchisation, les artistes offrent une vision de l'archive qui, mise au travail dans le présent, gagne en effectivité. Dans le mouvement dialectique fragile que pointe l'archive (ce qui est voué à disparaître / ce qui résiste à la disparition), l'obsolescence s'arrime au second terme, déployant un espace de résistance (technique et narratif) au sein de l'art contemporain.

« *This essay is about looking back* »[56]

Dans le cadre de l'histoire de l'art, la question de l'obsolescence s'inscrit dans le vaste débat, impossible à rendre dans sa totalité, qui a occupé la critique d'art américaine

---

55. Ce type de questionnement se rattache à un héritage critique précis, celui de Walter Benjamin et d'Aby Warburg, tel que Georges Didi-Huberman a pu le mettre en lumière. On songe ici à l'expression de « réalité négative » : « [...] cela même qui, dans une culture, apparaît comme un rebut, chose hors d'âge ou hors d'usage », in *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p.59. Ce sont ces « réalités négatives » qui nous intéressent.

56. Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium », in *Critical Inquiry*, n°25, Hiver 1999, p.289.

depuis les années 1970 lorsque celle-ci a dû prendre le relais de Clement Greenberg. La revue *October* dans son ensemble s'est affirmée comme l'espace d'une discussion ininterrompue avec le théoricien du modernisme. Au sein des différents points de discussion alors entamés, l'un d'entre eux semble pour nous primordial, puisque c'est à travers lui que la question de l'obsolescence refait surface, comme on le verra plus loin, en 2002 : il s'agit bien entendu du *médium*. Point focal de la distinction entre modernisme et postmodernisme, la prise en charge de sa définition dans le champ de l'art correspond à l'établissement par ce dernier d'un vaste espace de controverses, dont il nous semble que l'obsolescence pourrait incarner le dernier avatar. Dans les deux grands récits-phares du XXe siècle, le modernisme et le postmodernisme, la question du médium se lit finalement moins comme un point de rupture que comme un outil de relance des questions essentielles qui traversent la critique d'art au XXe siècle. En ce sens, elle est déjà étroitement liée à la façon dont on cherchera à rendre compte, dans ce travail, de l'obsolescence : une remise en circulation de récits – et donc de techniques, promis à la disparition.

Depuis 1979, Rosalind Krauss a proposé différents récits de la façon dont il était possible de théoriser le passage du modernisme au postmodernisme. Malgré les difficultés qu'elle soulève[57], la question du médium figure en bonne place dans ces textes qui explicitent la rupture historique en question. Il est à chaque fois question des modalités d'émancipation dont ont fait preuve les artistes, à différents moments de l'histoire, pour se dégager des idées de spécificité du médium, telle qu'elle est définie dès le début du XXe siècle : une spécificité attachée à une essence propre de l'art et désengagée de tout ce qui pouvait se produire à l'extérieur de ce cadre qui en assurait la légitimité. Dès lors, l'histoire de la construction postmoderne pourrait se lire comme une entreprise d'accompagnement d'un phénomène « pervasif » : celui de la pénétration progressive d'une extériorité dans l'art[58]. Les termes de Rosalind Krauss sont clairs à cet égard : « champ élargi », « logique disruptive », hétérogénéité des supports, déracinement, hybridation… À travers l'étude de pratiques artistiques

57. La théoricienne ne dit-elle pas dans l'introduction de son ouvrage *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* : « Au début, je pensais pouvoir tout simplement tirer un trait sur le mot 'médium', l'enterrer comme tant de déchets critiques toxiques, et m'en détourner pour pénétrer un monde de liberté lexicale. Le 'médium' semblait trop contaminé, trop idéologique, trop dogmatique, trop chargé discursivement. », New York, Thames & Hudson, 1999, p.5. Ma traduction.

58. Cet argument est également développé par Rosalind Krauss lorsqu'elle évoque les liens entre la « post-medium condition » et le post-structuralisme, *Idem.*, p.32.

précises, la théoricienne a finalement proposé l'idée de « post-medium condition » pour définir la période actuelle, qui aurait pour prémisse les années 1960 et 1970.

L'analyse du médium dans la seconde partie du XXe siècle ferait ainsi office de symptôme. Puisque ce dernier est censé garantir, à la fois à la production artistique et à la réception critique, un socle commun de discussion à partir de la reconnaissance de données et de conventions communes, sa mise en question à partir des années 1960 reflète effectivement un mouvement d'affranchissement commun aux artistes et aux théoriciens de l'art. Il semble bien qu'à partir de cette époque la frontière entre critique et production artistique se soit faite plus mince. Rosalind Krauss le souligne à juste titre : l'art conceptuel aura de ce point de vue signé la fin des lignes de démarcation. L'art est depuis lors un espace de mise en équivalence du régime artistique et du discours critique.

L'entreprise de Rosalind Krauss, notamment dans son ouvrage *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), vise cependant à rétablir un champ discursif capable d'adresser la question du médium depuis les années 1960 jusqu'à la période actuelle. Pour contrer une vision de l'art qui choisirait de lire son évolution sur le mode de l'hybridation généralisée, l'auteur explore les voies d'une « spécificité différentielle », permettant de relancer l'idée de médium depuis sa « réinvention » par certains artistes (tels que Marcel Broodthaers, James Coleman ou William Kentridge). Une spécificité dès lors décrite selon le régime de l'agrégatif. Ce que Rosalind Krauss nomme « condition différentielle » s'attache à prendre acte d'une non-convergence entre l'œuvre et son support, insistant sur la donnée « non réductiviste » et non moderniste du problème. La différenciation permettrait de se détacher de toute entreprise normative. Pour interpréter selon elle cette ère post-médium, il « suffit » de prendre acte de la diversité des pratiques, des différences mises en œuvre dans le recours aux supports, de façon à affiner les positions modernistes. Il s'agit donc d'ouvrir le discours critique à un élargissement des pratiques décelé depuis la fin des années 1960. Plutôt qu'une économie « mixte », celle de l'hybridation et du mélange indistinct, chercher plutôt à faire apparaître les différences et les nuances – les complexités.

Que faire de cette ultime « mise en récit » de l'idée de médium ? Ainsi que Rosalind Krauss l'avait diagnostiqué dans un essai bien antérieur à cet ouvrage, consacré à la grille dans l'art moderne, ce dernier pourrait être défini par sa « volonté de silence

[…] son hostilité envers la littérature, le récit, et le discours »[59]. La postmodernité se définirait, dans un esprit de rupture, comme potentiel réagencement des discours et des récits – ce que, pour nous, figure l'idée d'obsolescence. Il nous apparaît que les « lignes différentielles » établies par Rosalind Krauss ont pour but d'établir des points de vue, au sein de l'histoire de l'art : des moments, des figures, des pratiques qui permettront tout simplement de « faire l'histoire » au sens propre. L'obsolescence nous semble être l'un de ces points de vue en ce qu'elle incarne un point de résistance temporelle[60] : profondément liée à l'idée d'une pratique – au sens technique du terme, elle est le résidu d'expériences antérieures que l'on tente de remettre en scène. En ce sens, elle est un pur opérateur – à la fois technique et rétrospectif – de récit.

Remise en jeu par l'art contemporain

En 2002, la revue *October* décidait, pour son centième numéro, de consacrer ce dernier à la notion d'obsolescence. Par le biais d'un questionnaire adressé à un nombre important d'artistes internationaux, il s'agissait de creuser une question régulièrement traitée par les fondateurs de la revue. En donnant la parole à des artistes, *October* ne choisissait pas de leur laisser le monopole d'une réponse, mais bien au contraire d'élargir un débat, d'exposer les multiples ramifications d'une notion qui se confond avec la façon dont il s'agit de concevoir les pratiques artistiques et leur recours à la technique. En partant du principe benjaminien que l'expérience de l'obsolescence dégage un potentiel libérateur, offrant un point de vue extérieur à la marche totalisante des techniques et de leur évolution, la revue proposait une expérience critique proche de ce que l'étude de cette notion convoque quasi naturellement : une façon de déplacer les lignes de forces traditionnelles qui fondent l'esthétique et l'histoire de l'art. Un déplacement qui engage tout autant les récits historiques que les pratiques

59. Rosalind Krauss, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.93.

60. Tous les textes de Rosalind Krauss qui portent sur la question du médium, et donc sur l'obsolescence, sont tributaires des réflexions benjaminiennes. Dans l'attention que Walter Benjamin portait aux technologies naissantes et à leur rapide déclin, l'obsolescence apparaît comme un moment de libération, par lequel l'objet échappe enfin aux lois de production. Le pouvoir rédempteur que Walter Benjamin confère à l'obsolescence explique l'archéologie rétrospective que ses textes engagent et sur laquelle les dernières pages de ce chapitre reviennent. Dans son ouvrage sur Walter Benjamin, Catherine Perret écrit : « Le phénomène originaire est caractérisé par son obsolescence, marqué par la trace visible de son historicité. Et comme s'il tirait de sa ruine même la puissance de son attrait, la faculté de pouvoir à nouveau être investi, de pouvoir à nouveau signifier, il s'incarne dans des formes mortes et pourtant vivantes, surannées et pourtant belles », in *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p.57. C'est cette capacité de « pouvoir à nouveau signifier » qui retient ici notre attention.

artistiques et qui, dans le nouveau parcours qu'il amorce, établit un « site de résistance » critique.

La question de l'obsolescence se pose de façon évidente face aux installations filmiques qui prennent pour objet le cinéma des premiers temps[61]. Si l'usage de pellicules 16 mm ou Super-8 signale également l'intérêt des artistes pour les techniques obsolescentes, l'usage de « films trouvés » demeure un exemple désormais canonique de cette question. Héritières des théories que l'on vient d'esquisser, les œuvres et les artistes récents qui partagent cet intérêt pour les technologies obsolètes partagent aussi des « manières de faire » et une volonté de faire émerger les coulisses des objets filmiques qu'ils travaillent. Ces deux axes de recherche – historique et technique – permettent d'envisager une lecture de ces pièces qui échappe à la visée nostalgique dans laquelle on a parfois cherché à les cantonner. L'archive à laquelle il sera fait allusion est une archive « active », « avisée », pensante. Les « pratiques obsolescentes » contemporaines correspondent à des gestes spécifiques d'archivage de matériaux, et donc de contenus, passés, qu'il s'agit de remettre en scène.

En mettant au cœur de leurs pratiques des pellicules de films primitifs ou en faisant usage du 16 mm ou du Super-8, les artistes pourraient donner le sentiment de réactiver la piste d'une spécificité du médium que l'on croyait oubliée, ou du moins atténuée. Comment prolonger les avancées théoriques formulées entre autres par Rosalind Krauss dont nous venons de rendre compte ?

Il semble dans un premier temps que les artistes, à partir de l'intérêt technique qui les guide vers ces pratiques révolues, travaillent activement à les « contextualiser ». S'il faut bien en effet reconnaître la présence proliférante de projecteurs 16 ou 35 mm dans les espaces d'exposition, les dispositifs conçus par les artistes ne se limitent pas à la seule exposition d'une pellicule. Il s'agit pour eux d'engager un travail archéologique qui empêcherait justement de ne voir dans leur démarche qu'une simple réexposition. L'enquête en question, qui se situe bien souvent en amont de l'œuvre finie, entreprend de cerner et de documenter une époque, un événement, un lieu rendu saillant par le film trouvé ou travaillé. Ce travail « d'augmentation » informe et sculpte le matériel premier, il correspond à l'exposition des conditions de lisibilité et d'historicisation de l'objet comme du médium choisi. Cette simple idée s'oppose

61. On citera ici le travail de Fiona Tan, de Stan Douglas, de Gustav Deutsch…

déjà à la vision essentialiste d'un Greenberg : le cinéma ne serait pas un absolu situé hors du temps mais permettrait d'assembler des matériaux hétérogènes historiquement contingents. Les textes de Rosalind Krauss que nous avons mentionnés témoignent de cet éloignement de la thèse essentialiste. Sa démarche n'insiste cependant pas assez sur l'incroyable capacité du médium filmique à se transformer au cours du temps, à s'attacher à de nouveaux territoires, une mobilité qui oblige aussi à modifier nos réflexes critiques. *A Voyage on the North Sea* traite d'artistes qui, selon l'auteur, réinventent ou réarticulent l'idée de médium. Nous aimerions déplacer légèrement la question. Dans le cas des installations qui nous intéressent, le médium ne correspond plus à l'épineuse énigme du lien entre une œuvre et son support ou encore à celle d'une « spécificité différentielle ». En dépliant, comme on le verra plus loin, le support filmique, les artistes procèdent effectivement à l'éviction de l'autonomie moderniste. Le « dehors » du support devient la seule trame à partir de laquelle de nouveaux récits sont produits ou générés. Ce décentrage correspond à un déplacement important que le discours critique doit réussir à prendre en compte : le dispositif de l'installation est le lieu d'une mise en rapport des temporalités. Machine à remonter le temps, l'installation ne travaille pas seulement à mettre en péril l'autonomie du médium, elle fait le récit de cette délinéarisation. Histoire des techniques, contexte historique : les installations construites autour du film sont cumulatives. Le retour en arrière et en images orchestré par ces œuvres est bien l'outil d'un affranchissement critique.

Comment caractériser la période actuelle qui opère indubitablement un retour au médium, tout en s'en émancipant malgré tout ? Il faudrait aujourd'hui comprendre le médium comme un objet transportable, communicable, exportable. L'installation filmique se présente dès lors comme un champ d'application dans lequel les informations contenues par l'objet filmique lui-même sont mises à plat. Désormais récepteur, conservateur et émetteur d'informations, celui-ci peut être compris comme une structure situable historiquement puis soumise à un certain nombre de transformations. Dans le geste artistique qui vise à réutiliser une pellicule du cinéma des premiers temps se logerait ainsi un espace de dialogue complexe entre ce tissu historique initial et sa remise en circulation par les artistes. Ceux-ci « travaillent » au sens propre la pellicule (remontage, travail de conservation, « mise en installation ») : un ensemble de gestes qui procèdent de la sélection, du choix, de la séparation. Puis ils en font « l'archéologie » : rétablissent un contexte de production, de réception. Font

remonter à la surface des récits oubliés. L'installation – source d'inscription de ces différentes manipulations – devient dès lors un « site mobile » dans lequel il n'est pas certain que la question du médium soit toujours aussi centrale. Si la notion d'obsolescence nous semble pouvoir, non pas remplacer, mais nuancer celle-ci, c'est parce, comme nous avons tenté de le montrer, dans ces différents mouvements de transformation et de conservation se joue une opération de décentrage, d'interaction. Le médium filmique n'est pas la seule donnée sur laquelle il nous soit donné de réfléchir : il nous faut désormais intégrer la somme entière des opérations d'archivage que contiennent les installations en question. Il y a désormais plusieurs centres. Face à ces objets a priori reconducteurs de la prégnance du médium dans l'art contemporain, une réaction spontanée se contenterait d'analyser la recherche du point fixe, historiquement repérable, que serait le film initial. Or le travail d'archivage nous en détourne. Mené par des artistes qui ne se contentent pas de situer dans le temps un point d'origine (le film comme support), il définit au contraire ici un champ d'expérience dans lequel on ne doit pas chercher à établir de référence originelle toute puissante. Ce que le travail à partir du médium filmique semble établir, c'est une mise en mouvement qui

> « élabore un type de pensée dé-centrée, […] où l'essentiel n'est pas de se frayer un chemin vers un ancrage supposé, et toujours présupposé, quel qu'il soit, mais de se poser la question du chemin lui-même, du transfert et du transport. »[62]

Questions de transfert et de transport : en un sens, les deux œuvres étudiées dans les pages qui suivent, celle de Tacita Dean et celle de Matthew Buckingham se confrontent à une matérialité, celle de la pellicule, dont il faut effectivement admettre les transformations passées et à venir. Chez Matthew Buckingham, la pellicule filmique est soumise à un geste d'expertise quasi-historiographique : en mettant la main sur un ensemble de films réalisés dans les années 1920, l'artiste orchestre un véritable travail de reconstitution. Qui est l'auteur de ces films ? Comment les restaurer ? Dans quel contexte historique, sociologique ont-ils été réalisés ? Autant de questions que le récit de la voix-off prend en charge, pour mieux démonter l'attendu narratif : l'enquête piétine plus qu'elle ne délivre de clés de lecture. Le mystère qui

62. Michel Serres, *Hermès II. L'Interférence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p.144-145.

entoure ces objets demeurera entier. L'installation de Matthew Buckingham choisit de travailler avec cette part d'opacité qui est inhérente au médium filmique, comme à l'idée même d'enquête ou de recherche. L'obsolescence n'est cependant pas traitée avec une résignation nostalgique mais au contraire comme le moteur véritable du travail artistique : c'est elle qui irrigue la recherche autant que le rendu final. De son côté, Tacita Dean se confronte peut-être encore plus directement à la disparition du médium filmique. *Kodak* est réalisé dans l'usine du même nom située en France, juste avant la fermeture de celle-ci. Comment faire face à la mort programmée de l'analogique, par ailleurs seul support utilisé par l'artiste pour réaliser ses propres films ? Dans un geste qui tente de ressusciter ce qui semble a priori perdu, c'est toute sa pratique que Tacita Dean met en suspend dans *Kodak*. Les deux œuvres associées dans cette seconde partie de chapitre partagent ainsi une posture de résistance : face au temps dans le cas de Matthew Buckingham, face aux développements technologiques dans celui de Tacita Dean. De façon très différente, chaque projet invite les artistes à réfléchir leur propre pratique, voire leur propre croyance dans le médium filmique. L'obsolescence intervient ainsi comme le moyen de faire face à une réalité mais de proposer, déjà, la relance plastique ou historiographique capable de palier à ce qui se pose d'abord comme la fin d'une histoire.

I. B. 1. EXPERTISER LE CINÉMA DES PREMIERS TEMPS : MATTHEW BUCKINGHAM, *SITUATION LEADING TO A STORY*, 1999

« Un soir, en sortant du *Weaverly Cinema* à New York, je remontais la sixième avenue et tournais à droite dans la huitième rue. Juste au croisement avec la cinquième avenue, en face d'un parking ouvert toute la nuit, je remarquais une petite boîte sur le trottoir à côté de détritus. Elle contenait quatre pellicules 16 mm. Je ramassais la boîte et l'emmenais chez moi. À l'intérieur, chaque film était marqué au feutre d'un simple mot : 'Jardin', 'Pérou', 'Garage' et 'Guadalajara'… »[63]

Les premiers mots de la voix-off nous l'indiquent : *Situation Leading to a Story* a été réalisé par Matthew Buckingham à partir de films 16 mm trouvés dans la rue à New York, et dont le remontage a donné lieu à une installation[64]. La structure visuelle du film est aisée à décrire, il s'agit du bout à bout des quatre pellicules 16 mm silencieuses et dont chacune porte un titre : « Garden », « Peru », « Garage » et « Guadalajara ». La première est filmée dans le jardin d'une maison bourgeoise en 1926 dans le New Jersey. Les différents membres de la famille vaquent à des occupations diverses : tir à l'arc, golf, sortie de voiture, pose devant la caméra, femmes au jardin. La seconde pellicule, « Peru », qui date de 1924, est tournée de façon plus professionnelle. Elle comporte quelques cartons, dont un titre : « Building a cable tramway in the Andes mountains ». À l'image : sommets enneigés, mules que l'on dresse, que l'on charge de bois, paysans péruviens, lamas, immense chantier, béton que l'on fait couler, tours que l'on construit. La troisième pellicule, datée de 1933, revient au *home movie*. On y voit la construction d'un garage dans le jardin de la maison de famille, celle aperçue dans le premier film. La dernière pellicule, que Matthew Buckingham n'est pas parvenu à dater, comporte quelques plans tournés lors d'une corrida.

Si les images du film se limitent à une « simple » reprise des images originales, la voix-off déroule un récit complexe, mélange de digressions et de contenus informatifs, rendant compte de l'enquête réalisée par l'artiste au sujet de ces pellicules trouvées.

---

63. Extrait de la voix-off. Il s'agira à chaque fois de ma traduction.

64. Le critique Mark Godfrey donne une description de l'installation elle-même : « Le spectateur entre dans une première salle recouverte de moquette. Il s'attend à voir un film, mais il se trouve face à deux haut-parleurs et à un projecteur, qui pointe, à travers un trou dans le mur, vers un autre espace. La bande sonore est audible depuis cette première pièce, mais pour voir l'image, le spectateur doit se déplacer, longer un mur, trouver une autre porte d'entrée, et pénétrer dans un second espace recouvert de moquette. Une fois dedans, il / elle peut voir le film, émis par le projecteur et occupant le coin inférieur de la paroi du fond. », « The Artist as Historian », in *October,* n°120, Printemps 2007, p.158. Ma traduction.

Une voix-off qui commente ce que l'artiste découvre, mais qui ne peut être entendue selon les critères classiques du documentaire : s'il s'agit bien de mener une démarche d'investigation, celle-ci demeure « empêchée » et ralentie par le mystère que continuent de porter les images. *Situation Leading to a Story* nous confie bien une histoire mais le film et son installation affirment une sorte de négativité : les images du cinéma des premiers temps résistent à leur « documentarisation ». La voix-off est d'ailleurs l'appareil de cette infortune, assumant intégralement les manques et les incertitudes de la recherche que mène l'artiste. Matthew Buckingham met en scène un principe de non-réconciliation des temporalités. La modalité de l'enquête n'est donc pas à entendre comme un processus téléologique. Sa mise en scène et en récit, à ce point « coupée » des images – jamais la voix-off ne commente au bon moment ce que l'on voit à l'image – témoignent d'une unité définitivement passée. La pratique de l'obsolescence se loge pour nous à ce point critique : le fait de remettre en scène des pellicules trouvées expose une forme d'historicité amnésique :

> « J'essaie de trouver des connections entre les quatre films. Je me demande s'ils sont liés les uns aux autres par les personnes qui y sont filmées. Ma tentative pour apprendre le français à l'école fut plus ou moins un échec. Cependant, certains mots du vocabulaire me sont restés. *Maintenant* est l'un d'entre eux. Il est dérivé du latin *manu tenere*, supporter ou maintenir, qui vient de *manus*, la main et *tenere*, tenir. *Maintenant* : tenir dans la main. Je me demande de qui il s'agit. Celui qui tenait la camera à l'époque, dans le film, enregistrant le moment présent. »[65]

Il n'est sans doute pas anodin que le film de Matthew Buckingham soit placé sous le signe de l'accident. Depuis la découverte des films dans une poubelle de New York jusqu'à la façon dont l'enquête est menée, le spectateur ne peut retenir de l'ensemble du récit qu'une sorte de linéarité constamment troublée par le hasard et l'inachèvement. Aucune nécessité ne conduit la narration. Une brisure interne à la voix-off l'empêche d'advenir à une juste conjonction avec l'image. Cette brisure est fidèle à ce qui a conduit le processus de réalisation de l'œuvre, à savoir l'enquête comme propension à l'erreur. L'accident et le hasard qui la conduisent inversent ainsi ses modalités courantes et conduisent à une lecture renversée de l'histoire. Le matériel filmique trouvé ne peut être à l'origine d'une enquête « réussie ». En faisant du désarroi le moteur de son récit, l'artiste impose au film et à sa « reconstitution »

65. Extrait de la voix-off.

une économie négative, incapable de maintenir l'intégrité du « fini » ou du « réalisé ». Et si un récit des origines, celles qui pourraient être constituées par des réservoirs d'images, devait se faire jour dans le travail d'autopsie oblique que propose Buckingham, c'est celui d'une origine rendue définitivement opaque.

Enquête technique, la « leçon de choses »

L'entreprise de Matthew Buckingham dans *Situation Leading to a Story* s'apparente à une sorte d'enquête technique menée à partir des images. L'investigation que l'artiste engage ne se limite pas à retrouver les membres de la famille à qui ont appartenu ces films, ou encore ce qui connecte les fragments de films les uns aux autres. Dans la stratégie textuelle qu'il met en place et qui accompagne le défilement des images, les digressions sur sa vie personnelle sont mises en relation avec une autre strate de récit, que l'on pourrait tenter de qualifier de « manuel techno-historique ». L'écriture de la voix-off fonctionne de façon dispersive, on l'a vu, mais aussi selon une logique informative et additionnelle. Il s'agit pour l'artiste de transmettre un certain nombre d'informations sur le contexte de réalisation des ces films qui prennent un tour « technique ». Cet aspect du récit, qui ne peut être entendu de façon parodique, contient sans doute le sens de ce que nous avons appelé « pratiques obsolescentes ». Le fait que Matthew Buckingham prenne au sérieux cette pellicule 16 mm et choisisse d'en documenter tous les aspects (sociologiques, historiques, économiques) nous suggère que c'est dans la « re-technicisation » du médium filmique que se trouve l'explication de l'intérêt contemporain pour l'obsolescence[66]. Importance du « destin technique » des images : ce critère semble en effet guider la façon dont Matthew Buckingham s'empare des films trouvés. Un destin technique qui transforme la définition du médium que pourrait engager une telle recherche. Il ne s'agirait plus de penser celui-ci dans les termes modernistes de pureté et d'auto-réfléxivité, ni dans les termes postmodernes de pluralité et d'hybridation des supports, mais dans le prolongement, voire même le dépassement de ce qu'affirme Rosalind Krauss : s'il y a bien une « post-medium condition », celle-ci correspond à l'ouverture d'un espace discursif capable de rendre compte de la mobilité et de la transversalité de l'idée

66. Que cette re-technicisation prenne la forme d'une méthode discursive ne doit pas étonner : elle est sans doute l'héritière des stratégies discursives développées par l'art conceptuel, qui demeure pour le travail de Matthew Buckingham un horizon permanent.

même de médium. Un espace discursif que l'œuvre prend en charge.

L'histoire des médiums a toujours mis en avant une prise en compte de la technique, une mise en avant de la question du support, mêlée à une réflexion sur les conventions de l'art. Dans la pratique obsolescente qui vise à exhumer une pellicule 16 mm des années 1920, c'est la technique qui prend la première place, qui est opératrice de récits. La pellicule 16 mm – objet de l'enquête de Matthew Buckingham – devient entre ses mains à la fois matérielle et signifiante. C'est la matérialité même du support qui lui confère du sens[67]. Au sein de l'enquête technique menée par l'artiste, tout élément est matière à récit, à une leçon de choses. Ce qui renforce ce sentiment est à lire dans la structure même du film : les digressions et les détours qu'il met en œuvre pour « tourner autour » de son objet, pour mettre en lumière sa possible genèse, sont à l'opposé d'une ligne droite. Si l'installation de Matthew Buckingham est labyrinthique à sa manière, et à différents niveaux, c'est parce qu'elle tente de « techniciser » son objet, le soumettant à un ensemble de médiations, de transformations et de traductions, au sens où l'entend Bruno Latour :

> « [...] une opération de traduction ne signifie pas seulement que l'on passe d'un vocabulaire à un autre, d'un mot français à un mot anglais par exemple, comme s'il s'agissait de deux langues indépendantes. Ce dont je veux rendre compte quand je parle de 'traduction', c'est de déplacement, de dérive, d'invention, de médiation, de la création d'un lien qui n'existait pas auparavant et qui, avec plus ou moins d'intensité, modifie les deux termes originels. »[68]

C'est ainsi que la voix-off nous conduit à travers les méandres d'un travail de recherche comprenant le travail de restauration entrepris par l'artiste :

> « Les films originaux sont très délicats et fragiles. En ouvrant les boîtes, j'ai détecté une légère odeur âcre que j'ai pris pour un signe de détérioration, peut-être le syndrome du vinaigre. Les films ont probablement été tournés à la vitesse du cinéma muet, 16 images par seconde. Projeté à la vitesse du son, qui est de 24 images par seconde, le mouvement semble très rapide. J'ai fait une copie du film pour la conserver et aussi la ralentir un peu. Plus tard, je me suis demandé si je ne l'avais pas trop ralentie. »[69]

---

67. Sur cette question du rapport entre matérialité, sens et objet, on peut se reporter à l'introduction signée par Lorraine Daston de l'ouvrage collectif *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York, Zone Books, 2004.

68. Bruno Latour, *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001, p.188.

69. Extrait de la voix-off.

Un travail de datation des pellicules trouvées :

« En 1916, Eastman Kodak commença à inscrire des dates codées sur les pellicules fabriquées. En regardant de près l'émulsion noire le long de la bordure du film intitulé 'Jardin', j'ai trouvé un petit triangle clair imprimé à côté d'un cercle clair entre les trous dentelés. Cette combinaison de formes indiquait que la pellicule datait de 1926. »[70]

Mais aussi une réflexion sur l'amateurisme que Kodak et ses inventions rendent possible :

« La première camera Kodak, le Modèle A, fut créée en 1922, cinq ans avant l'automobile de Henry Ford qui porte d'ailleurs le même nom. Elle était vendue comme un élément d'un ensemble complet qui comptait un trépied, un projecteur, un écran et une colleuse le tout pour 325 dollars, 70 dollars de moins que le Modèle A de Ford. Malgré ce prix relativement élevé, on comptait, six ans après que l'on ait introduit cette nouvelle caméra, 500.000 cinéastes amateurs aux Etats-Unis. Comme guide et inspirateur pour ces nouveaux fans, Kodak publia un ouvrage intitulé *Comment faire de bons films*. »[71]

Les considérations techniques relatives aux débuts du cinéma amateur se lient par ailleurs à une autre histoire, plus longuement développée et plus politique, celle qui occupe le troisième film. Matthew Buckingham développe dans la voix-off l'histoire de la Cerro de Pasco Copper Corporation (CPC) depuis 1901 jusqu'à la nationalisation de l'entreprise en 1974 par le gouvernement péruvien. L'exploitation des mineurs, le développement de l'économie ultra-libérale de l'entreprise, son rapport au territoire péruvien : un long passage du texte fait le récit transversal (socio-économique, politique, historique) de cet épisode peu connu de l'histoire.
Inventions techniques, pratiques sociologiques, histoire d'une époque, mise à plat d'un contexte, toutes ces données ajoutées à celles, plus personnelles, que l'artiste tisse avec la trame globalisante : la constitution de la voix-off démontre, en démultipliant les approches, l'importance de l'idée de médiation dans notre rapport au réel, qui ne peut être direct. Réseaux de transformations, associations d'idées, vases communicants : *Situation Leading to a Story* ne propose curieusement pas d'histoire au sens propre, mais plutôt une chaîne de données déconnectées des images auxquelles elles se rapportent, démontrant au passage l'impossibilité du commentaire comme

70. *Ibid.*
71. *Ibid.*

de la narration :

« Le récit est une chaîne d'événements dont les relations de cause à effet se produisent dans le temps et l'espace. L'intrigue d'un récit est choisie parmi les événements d'une histoire qui, à leur tour, ont été sélectionnés à partir de l'expérience, ordonnant le temps et supprimant la contingence. Mais dans les films de famille une minute est vraiment une minute, il n'y a ni condensation ou ordonnancement du temps, pas de sélection de l'intrigue à partir d'un récit, juste quelques moments ultra-quotidiens, des activités banales effectuées uniquement parce qu'il y a une caméra qui est là pour les enregistrer. La famille, dans ses jeux de plein-air ou dans ses promenades, affiche une maladresse familière, la conscience de se constituer elle-même au moment où elle pose pour un film qui n'a pas d'histoire. »[72]

L'installation dans son ensemble consacre donc une forme d'enquête singulière, délocalisée et délestée du poids de son nécessaire aboutissement. Elle insiste tout particulièrement sur la dimension « projective » du regard qui découvre et s'attarde sur des images liées à la construction d'une intimité. Si la voix-off se présente comme une tentative de documentariser les images trouvées, ses digressions presque excessives pointent également la dimension fantasmatique qui travaille en sous-main le projet de Buckingham : l'impossible reconstruction.

Conclusion : «To Scan a Ghost»[73]

On a souvent établi la parenté entre la pratique du *found footage* et l'idée d'une image-résidu, voire détritus[74]. C'est d'ailleurs ce qui permet d'engager une lecture du *found footage* qui le situe clairement du côté des marges des médias culturels, transformant n'importe quel support visuel (séries B, génériques de films, publicités) en véritables documents. *Situation Leading to a Story* est évidemment rattachable à cette histoire, aujourd'hui largement traitée, et qui développe une vision alternative de la culture visuelle et des différentes façons dont elle est « archivable ». Les images recyclées induisent un sens profond de ce qui est déjà arrivé, de ce qui a déjà été regardé, créant une position pour le spectateur nécessairement historique ou historienne. Ainsi que l'écrit Emeric de Lastens :

---

72. *Ibid.*

73. Ce titre reprend celui qu'a donné Tom Gunning à un texte consacré aux photographies spirites : « To Scan a Ghost : The Ontology of Mediated Vision », in *Grey Room*, Hiver 2007, pp.94-127. Cette idée de fantôme convient au projet de Matthew Buckingham, qui évoque lui-même, dans la voix-off, le fantôme de Sleepy Hollow.

74. À ce sujet, on peut consulter entre autres : *Monter, Sampler. L'Échantillonnage généralisé*, sous la direction de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000 et Catherine Russell, *Experimental ethnography. The work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999.

« Sous toutes ses formes, la reprise des images du cinématographe signifie leur redescription, assignée à un regard second qui les creuse, les renomme, les relie à d'autres agencements de récits et de figures que ceux qui les motivèrent […]. Toute reprise réflexive, en tant que critique esthétique et symptomatologie historique, tend à requalifier l'image en souvenir voilé, en murmure proféré dans une langue oubliée. C'est toujours à une construction instable que le cinéaste archiviste travaille, soit à l'intersection de son imaginaire esthétique, du discours de l'Histoire et de l'énigme muette d'une image arrachée de son sol, de ses effets et liaisons, contemplée comme icône lointaine de l'Autrefois. »[75]

En trouvant ces films au coin d'une rue new-yorkaise, Matthew Buckingham s'inscrit bien dans la tradition avant-gardiste qui s'interrogeait sur le mode de sélection des chef d'œuvres dans l'histoire[76] et sur les façons de faire revivre ce qui était destiné à être oublié. Il n'est cependant pas certain que ce soit la veine critique et radicale de cette pratique du *found footage* qui guide ici l'artiste, mais plutôt la volonté de refuser toute transparence à la culture, comprise au sens large. Cette hypothèse d'opacité, mise au travail dans l'inadéquation entre texte et image, semble plus contemporaine, tournée vers la délicate enquête relative à la lisibilité des images.

75. Emeric de Lastens, « Destin des images survivantes. Notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma », in *Cinergon* n°16, « Prismes », 2003, p.18.

76. C'est une question que soulève l'artiste Peter Tscherkassky dans son texte « Témoins de la nouveauté » traduit et publié dans *Cinergon*, *Ibid.*

« des mâts / fluorescents / chatoyent / frissonnent / s'éclipsent / de monuments / indistincts / de / sur / et / à partir de / l'art »[77]

La question de l'obsolescence est abordée très frontalement par l'artiste britannique Tacita Dean, qui en fait l'objet de ses réflexions écrites autant que de ses films. Si dans son cas il ne s'agit pas de réutiliser des pellicules trouvées et vieillies, la majeure partie de son travail s'est attachée, en ce qui concerne la réalisation de films, à l'usage du 16 mm comme seul médium de référence. Comme les œuvres évoquées dans le cadre de cette réflexion sur l'obsolescence, Tacita Dean elle aussi maintient un équilibre constant entre le recours technique au 16 mm, qui nous occupera principalement, et les sujets de ses films : enquêtes visuelles, principalement silencieuses, menées à propos de lieux, de personnages ou d'événements à la fois mythiques, oubliés et quasi-invisibles. Là aussi, l'adéquation entre une pratique artistique récurrente et les sujets traités, plus que de proposer un regard uniquement nostalgique sur les éléments rejetés de l'histoire, dresse au contraire un catalogue précis, aux coordonnées quasi-scientifiques, des territoires qu'il reste à parcourir. L'économie très singulière de son travail, qui s'élabore en général à l'occasion de voyages plus ou moins lointains (les films comme carnets de bord), se situe dans les franges de l'art : un inframince qui concerne les récits articulés, les images réalisées, la pratique mise en œuvre. Peu spectaculaire, le travail de Tacita Dean rejoint en cela sa conception de l'obsolescence : ce qui démarre un récit ou qui permet à une technique de résister au temps est imperceptible à l'œil humain.

Dans son film *Kodak* (2006) Tacita Dean filme les derniers instants de l'usine Kodak de Chalon-sur-Saône en France, qui a incarné, au moment de sa construction en

77. Texte de Dan Flavin écrit en 1961, initialement publié dans *Dan Flavin, fluorescent light, etc. from Dan Flavin / lumière fluorescentes, etc. par Dan Flavin*, cat. expo. Ottawa, National Gallery of Canada, et Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1969, p.118. Cité par Tiffany Bell, « La Lumière fluorescente comme art », in *Dan Flavin, une rétrospective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2006, p.112.

1961, la pointe avancée de la technologie. Ao moment de sa fermeture, l'usine telle que Tacita Dean la découvre n'est plus utilisée que pour fabriquer des surfaces sensibles pour la radiographie. On ne peut trouver meilleure illustration de l'idée d'obsolescence telle que nous tentons de la développer que dans ce film où l'adéquation entre médium (l'analogique), lieu en future déshérence (l'usine) et leur « mise en image » par la caméra 16 mm de l'artiste semble millimétrée.

Physicalité d'un support

. L'analogique

Dans le texte rédigé par l'artiste au sujet de *Kodak*, celle-ci explique son attachement à l'analogique. Tout le film peut ainsi être lu comme un hommage à ce dernier, directement menacé par la fermeture de l'usine, que Tacita Dean interprète comme une victoire du numérique. Sa pratique filmique, attachée au 16 mm et au plan fixe, travaille à un rendu du réel dans toute sa matérialité. L'analogique serait ainsi le médium descriptif par excellence, capable de donner une représentation d'un objet sans travestir le moment de transition entre l'objet réel et sa reproduction. Selon l'acception de Tacita Dean, l'analogique fournit, non pas une transcription ni une translation, mais un équivalent de l'objet reproduit. Ce qui la séduit dans l'analogique correspond donc à une forme de fidélité dans la reproduction, une fidélité incarnée fortement par une opération de matérialisation dans une forme concrète. Ainsi, les téléphones, les aiguilles d'une montre, l'écriture, le dessin, la pensée elle-même sont analogiques, lorsqu'elles s'incarnent dans des espaces d'inscription concrets. Mais par-dessus tout, Tacita Dean note la continuité du signal analogique, là où le digital se présente comme fracturé et irrégulier[78]. Son tournage de l'usine Kodak peut être saisi comme un rendu de cette extrême régularité de l'analogique, que rien ne peut mieux venir incarner que la marche des machines fabriquant la pellicule.

Le geste descriptif, à la fois simple et radical, de Tacita Dean, consiste à suivre le passage de la pellicule dans les différentes machines de l'usine. Sans aucune explication ou commentaire, nous sommes plongés dans un univers à la stabilité implacable. Mesure des gestes, rythmique des machines, constance des outils : l'usine est un espace clos sur lui-même, dont les règles de fonctionnement, si elles ne nous sont

78. Dans le catalogue de son exposition *Tacita Dean : Analogue*, Bâle, Schaulager, 2006, un texte de l'artiste revient sur son attachement pour le support analogique.

pas explicitées, sont néanmoins données en représentation (tableaux de chiffres, tables de commande…). Les derniers plans du film, qui montrent des espaces abandonnés, des bureaux vides, des machines à l'arrêt, incarnent cependant une mort en images. Si l'analogique est un signal continu, Tacita Dean fait lentement évoluer son film vers une rupture de cette continuité, la fin de la chaîne régulière des machines et des hommes, en ne filmant que les effets d'un événement dont nous ne saurons rien. Si l'usine et l'analogique incarnent tous deux une continuité, une chaîne de la reproductibilité et de la représentation, un espace double de conservation et de transformation, *Kodak* se termine sur l'interruption de la chaîne, la disparition des hommes et l'abandon des machines.

Pourtant, le film maintient lui aussi une constance, une obstination à traiter de l'avant et de l'après de la même manière, obligeant à l'interpréter comme une boucle plutôt que comme un cheminement vers une fin inéluctable. Le traitement de la couleur et du noir et blanc par la pellicule 16 mm va d'ailleurs dans ce sens. Les premiers plans du film sont en effet tournés en noir et blanc. La couleur ne fait son apparition que dans le septième plan, à la deuxième minute. Une fois la couleur établie, elle est cependant encore contrebalancée par quelques plans en noir et blanc avant de ne s'établir définitivement qu'à la dixième minute. Elle revient à la fin du film, lors des derniers plans de l'usine « vides », et continue d'être intercalée à certains plans en couleur. Nous reviendrons plus loin sur cette idée que le film de Tacita Dean traite fondamentalement de la lumière et de la couleur. Il est important de noter que celle-ci s'installe progressivement tout au long du film et n'est jamais considérée par l'artiste comme définitivement acquise. Cet effet de boucle (du point de vue de l'usage du noir et blanc et de la couleur, le début et la fin du film sont indissociables) qui homogénéise le film dans une incertitude chromatique, est aussi l'affirmation d'un travail récursif de l'histoire. Le noir et blanc et la couleur cohabitent, de même que l'on peut envisager une cohabitation de l'analogique et du numérique. La constance est donc en dernière instance incarnée par la pellicule, capable de faire tenir ensemble les disparités chromatiques, les multiples extensions de la chaîne de production, et plus encore ce que nous avons nommé plus haut les « existences paradoxales », telles que l'usine Kodak et sa fermeture l'incarnent. La physicalité du support d'enregistrement du film fonctionne, à plus d'un titre, comme le principe stabilisateur de son déroulement.

. *Le « détail pictural »*

La caméra de Tacita Dean se pose dans l'usine comme elle observerait un laboratoire au travail. On l'a déjà noté, l'enchaînement des plans répond à la mécanisation du travail et aux différentes étapes franchies par le cheminement de la pellicule. Cette régularité informe intégralement le film. Cependant, l'invention de l'artiste consiste à interroger cette régularité elle-même : le film ne peut être vu comme la mise en place d'un regard totalisant sur le fonctionnement d'une usine. Filmée comme un espace autarcique, impossible à rétablir dans sa continuité, l'usine fait l'effet d'une gigantesque machine dont la lumière naturelle est exclue. Aux plans larges, qui cependant ne restituent aucune géographie cohérente de l'ensemble, répondent des plans beaucoup plus serrés de la pellicule en traitement. Ce sont ces plans qui rompent avec la distance industrielle, séquencée et géométrique de l'usine, qui introduisent de la contradiction dans un régime visuel uniforme. Une contradiction qui a pour but de ressaisir l'objet même de l'enquête de Tacita Dean – la pellicule. Un phénomène d'extraction qui met en lumière ce dernier – au sens propre – comme la pierre précieuse que le dispositif général à la fois polit et occulte, montre et cache. Le montage de Tacita Dean, entre plans larges et plans serrés, revient à jouer de la transparence et de l'opacité, ce qui ne fait que redoubler, une fois encore, l'enjeu même du film. Sa structure permet donc à deux récits de se développer, l'un concernant la description de l'usine et son fonctionnement interne, et l'autre – décrochement immédiat du premier – insistant sur la formation d'éléments purement abstraits. Le film permet aux deux conceptions de se maintenir, il joue comme espace de stabilisation.

Aux plans larges des machines au travail répondent donc des plans de purs détails, dans lesquels il ne nous est donné de reconnaître qu'une surface lumineuse, parfois incroyablement colorée, mouvante, celle de la pellicule. Rendues presque vivantes par le mouvement des machines, ces surfaces ondulent, miroitent, changent de couleur. Dans son ouvrage sur le détail, l'historien d'art Daniel Arasse accorde quelques pages à ce qu'il nomme le « détail pictural », qu'il oppose au « détail iconique » qui fait image, qui reproduit ce qu'il représente. Le « détail pictural », quant à lui, ne donne à voir que la matière de la peinture. « Quel est le statut de ce que je vois quand, au sein de l'image, je vois quelque chose qui ne fait pas image ? »[79], s'interroge Daniel

79. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p.274.

Arasse :

« Isolé du tableau et de sa logique représentative, le détail pictural donne à voir la matière imageante en gestation, comme si elle ne s'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa forme achevée – un embryon qui serait, en puissance, virtuellement, l'image. »[80]

S'appuyant sur les conclusions de Louis Marin relatives à l'opacité de la peinture, Daniel Arasse insiste ainsi sur la dimension réflexive dès lors portée par l'image lorsque celle-ci fait obstacle à la représentation. Une dimension réflexive qui nous laisse aux prises avec la représentation d'une métamorphose en marche. Dans notre cas, il semble que les détails ici lumineux – et non plus picturaux, de Tacita Dean, s'installent justement dans la transparence tout en refusant de se laisser reconnaître. Rien ne peut plus advenir que cet état de la lumière et de la couleur, peut-être encore au travail, mais qui ne se conclura sur aucune plus-value représentative. Si ces détails lumineux rompent bien avec le continuum de la mise en image de l'usine au travail, ils ne portent aucun « avenir » représentationnel. Ce sont de pures abstractions lumineuses qui insistent effectivement sur la matérialité d'un support spécifique, le film. La lisibilité de l'image – sa reconnaissance, est bien troublée par un excès de visibilité de la matière. Ces plans fascinent justement par leur étonnante distance avec toutes les formes connues, évoquent un monde sans objets.

Ces détails « enrayent » virtuellement la machine du film. Leur existence même engage une lecture parallèle, arrimée à ces plans microscopiques. Ils ouvrent le champ à un espace non repérable, non géométrisable, mais peut-être tout autant scientifique. Une bascule vers l'abstraction qui conduit à mettre en avant non plus la matérialité des processus industriels, mais celle de la pellicule, lieu d'investigation permanent de Tacita Dean depuis ses premiers films. Les plans abstraits auraient donc cette fonction de stopper pour un moment la séquence industrielle pour s'intéresser à ce qui la mobilise, pour faire retour sur la spécificité du médium traité dans l'usine Kodak[81].

---

80. *Idem.*, p.275

81. Sur cette fonction « révélatrice » de l'abstraction, on songe à cette phrase d'Hubert Damisch : « La peinture peut-elle, en elle-même, constituer le sujet du tableau et jusqu'à définir un genre...? Question d'apparence éminemment 'moderne', puisqu'elle revient à demander si la peinture peut se réfléchir dans son opération, et jusqu'à se prendre elle-même pour objet, dans sa forme même. Ce que notre siècle a nommé abstraction nous inciterait à y répondre par l'affirmative. » (in *L'Origine de la perspective,* Paris, Champs Flammarion, 1987, p.245). Elle est

Couleur, lumière

C'est bien la pellicule comme surface transparente ou colorée, en tout cas lumineuse, qui intéresse Tacita Dean, la pellicule permettant des variations infinies aux configurations abstraites, parfois presque aquatiques. On pourrait lire dans cette mise en avant de la matérialité de la pellicule un retour aux principes essentialistes greenbergiens. Cependant, une fois encore, il semble délicat de ne prendre en considération que ces seuls plans abstraits. Le film de Tacita Dean insiste sur le dialogue qu'il instaure entre ceux-ci et le reste du film : la « contextualisation visuelle », même sommaire et elliptique, de l'usine. S'il faut prendre en compte ces plans énigmatique, c'est parce qu'ils contaminent justement le reste du montage, deviennent le principe organisationnel du film. Selon une logique de vases communicants, les plans de l'usine sont en réalité « informés » par cette structure latente, quasi souterraine, de l'abstraction. On ne peut donc percevoir l'existence de ces « détails lumineux » sans leur contrepoint industriel, élargi : l'un et l'autre sont formellement liés et démentent la thèse essentialiste. Les plans tournés par Tacita Dean indiquent tout autant l'importance du médium filmique que la métamorphose de ce dernier en sculpture lumineuse, installation fluorescente. Ces plans insistent donc sur la capacité de déplacement de la spécificité cinématographique, sa tendance à devenir autre qu'elle n'est, à absorber d'autres formes, à s'incarner dans d'autres agencements visuels. Dans l'usine Kodak, filmée par Tacita Dean, *tout* est événement lumineux : de la pellicule elle-même à l'éclairage des couloirs, en passant par l'utilisation de néons rouges, verts, jaunes, l'utilisation de lampes-torches par le personnel, jusqu'à l'aspect du moindre panneau indicatif. L'usine est l'extension des propriétés formelles de la pellicule.

Avant de nous attarder sur cet espace si spécifique pour l'histoire de l'art qu'est l'usine, il faut insister sur cette idée d'environnement lumineux. Les différentes avant-gardes du XXe siècle ont fait de la lumière et de la couleur des matériaux expérimentaux, qu'on peut tenter de rassembler sous l'égide d'un affranchissement de la logique représentative et figurative[82]. La couleur et la lumière ne sont plus des propriétés

---

citée par Luc Vancheri dans son ouvrage *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.15.

82. À ce sujet, Malcolm Le Grice écrit : « En art, on ne peut plus poser la question de la couleur sans faire référence à l'évolution historique de l'abstraction. La forme abstraite des arts visuels à dimension temporelle – cinéma, vidéo, ou techniques numériques - s'inscrit esthétiquement dans le prolongement de la tradition de l'abstraction en peinture, qui débuta avec l'impressionnisme. », « L'abstraction chromatique. Peinture – Film- Vidéo – Image numérique », in *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre, Institut de l'image,

intrinsèques des objets représentés mais des éléments séparables, désenclavés. Un exemple canonique de ce mouvement d'affranchissement serait celui des monochromes réalisés par Rodtchenko en 1921, à propos desquels Benjamin H.D.Buchloh écrit :

« Le triptyque de Rodtchenko des *Couleurs pures. Rouge, Jaune, Bleu*, 1921, est la première œuvre qui non seulement supprime les fonctions dénotatives de la couleur, mais la libère également de toutes les associations spirituelles, émotionnelles et psychologiques, des analogies avec les accords de musique, et de la signification transcendantale en général. Ainsi, avec l'introduction par Rodtchenko du monochrome, on assiste non seulement à l'abolition de la composition relationnelle mais, plus important encore, à l'abandon des attributions classiques de la 'signification' de la couleur en faveur de sa pure matérialité. »[83]

Ce geste qui matérialise la couleur est celui qui guide tout autant les expériences de Moholy-Nagy ou d'Albers avant de conduire aux réalisations des années 1960, depuis les tubes fluorescents de Flavin jusqu'aux films de Paul Sharits, si préoccupés par la couleur[84]. Ce que ces tentatives partagent, par-delà les différences – importantes – entre les médiums utilisés, c'est une certaine confiance dans la couleur et sa luminosité qui permettent justement de développer les qualités latentes de ces supports. Un développement qui ne va pas forcément dans le sens puriste d'une autonomie absolue du médium, mais bien plutôt dans le sens d'un élargissement de ses propriétés. Ce que pointe Tacita Dean dans son film, c'est plutôt la « luxuriance voluptueuse »[85] du matériau, que l'histoire des manipulations abstraites de la couleur et de la lumière permet également d'élaborer. Ainsi que le développe par exemple Yve-Alain Bois dans son article « L'inflexion » consacré à Donald Judd, il est possible d'opérer une lecture du travail de ce dernier selon des données qui insistent sur la sensualité des matières comme apport à la « factualité » de l'œuvre. Manière de lier le

---

1995, p.14.

83. Benjamin H.D. Buchloh, « The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», in *October*, n°37, Eté 1986, p.43-44. Ma traduction.

84. Dans un texte intitulé « Figment », Yann Beauvais écrit : « Avec *Ray Gun Virus*, Paul Sharits ne parle plus de film abstrait quand bien même le film consiste en une succession stroboscopique de photogrammes de couleur pure, accompagnée du son des perforations. Il va même jusqu'à dire qu'il est question 'd'un récit de couleurs'. », in *Paul Sharits*, sous la direction de Yann Beauvais, Dijon, Les Presses du réel, 2007, p.9. Sur les rapports entre cinéma expérimental et usage de la couleur, on peut lire le texte de Nicole Brenez, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain », in *De la couleur en cinéma*, sous la direction de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1995, pp. 156-176.

85. L'expression est d'Yve-Alain Bois dans son article « L'inflexion » consacré à Donald Judd et publié en 1991 dans un catalogue d'exposition à la Galerie Lelong à Paris.

jeu des sens et celui de l'abstraction dans un même geste, qui, curieusement, est peu utilisé pour qualifier les réalisations minimalistes[86]. Dans un texte tardif publié en 1993, Donald Judd revient pourtant lui-même sur l'histoire de la couleur, sa force, et la lie fortement à celle de l'abstraction :

« Plus que la prétendue forme, plus que les formes, la couleur est la force dominante. Rétrospectivement, et seulement ainsi, l'expansion de la couleur se poursuit logiquement jusque dans les années soixante et trouve son aboutissement dans les œuvres de Pollock, Newman, Still et Rothko. Le besoin de couleur, la signification de ce besoin, sont les principales causes de la destruction de la peinture figurative antérieure, en Europe comme en Asie. […] La couleur est une sensation immédiate, un phénomène, et conduit par là jusqu'aux travaux de Flavin, Bell et Irvin. »[87]

La lecture du minimalisme qui se dégage de ces lignes, très récentes, insisterait donc bien plus sur la contingence des perceptions et des sens telle qu'elle se déploie dans l'espace et le temps que sur des essences formelles qu'il s'agirait, conceptuellement et préalablement, d'établir. L'idée d'une expérience, faite au travers de la lumière et des couleurs, prend ici le pas sur l'implacabilité essentialiste que l'on a pu attribuer au minimalisme. Par ailleurs, et le texte de Donald Judd insiste sur cet aspect, ces travaux réalisés par le biais d'une pensée spécifique sur la couleur engagent un rapport tout aussi spécifique à l'espace, alliance (couleur/lumière/espace) dont on peut dire qu'elle fait partie des gestes majeurs entérinés par le minimalisme. « La couleur, écrit Donald Judd, pour exister, devait se manifester dans l'espace.»[88] Cette phrase pourrait parfaitement commenter les plans de Tacita Dean tournés dans l'usine Kodak, qui apparait bien comme un lieu de commentaire pour une histoire des liens entre couleur, lumière et espace environnant.

L'usine

Les couleurs minimalistes relèvent d'un nouveau régime qui pénètre par ce biais le monde de l'art, celui de l'industrie. En ce sens, il n'est pas anodin que le film de Tacita

---

86. À ce sujet, on peut lire le texte de Dietmar Elger, « Introduction (to Don Judd, colorist) », qui explique: « Dans le contexte de la réception de l'art minimal, qui était avant tout préoccupée par les questions touchant à la réduction des formes, à l'absence de composition et à la présence de la matière, la question de la couleur et des effets de couleur a été largement négligée pendant longtemps. La façon dont la couleur l'emporte sur l'objet par des attributs lyriques et atmosphériques ne semblait guère appropriée au langage rigoureux de l'art minimal. », in *Donald Judd Colorist*, catalogue d'exposition, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, p.11. Ma traduction.

87. Donald Judd, « De la couleur en général et du rouge et noir en particulier », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°50, Hiver 1994, p.85.

88. *Idem.*, p.93.

Dean soit tourné dans une usine. Au regard de l'histoire de l'art, le choix de ce lieu pour filmer le déclin d'un procédé si ancré dans le XXe siècle – l'analogique, ne peut avoir été fait au hasard par l'artiste. On sait à quel point l'usine et la production artistique ont trouvé, dans les avant-gardes du début du XXe siècle, différents « terrains d'entente » visuels. Ces lieux de dialogue relevaient de deux registres complémentaires : d'une part il s'agissait de comprendre l'usine comme un espace de création à part entière, moteur de la modernité, capable en ce sens de mobiliser un regard et une production artistique. Le meilleur exemple en serait les films ou les reportages photographiques menés par les constructivistes dans les usines soviétiques. D'autre part, et quasiment à la même époque, l'usine fascine les artistes qui, prêts à opérer un certains nombre de conversions – importantes – dans leurs pratiques, « miment » la procédure industrielle pour produire leurs oeuvres[89]. Ce geste, qui « mécanise » la production artistique et installe à ce sujet tout le début du XXe siècle dans une solide controverse, connaîtra une immense notoriété. Dans les deux cas, l'usine incarne une image de référence permettant de mettre à nu ce qui autrefois était maintenu caché : les modes de production et de réalisation eux-mêmes. La notion de « faktura » qui a accompagné la révolution russe témoigne dans ce cadre de la prise en compte, par les artistes, de la matérialité de l'art qu'ils souhaitent produire, un art non plus confiné dans les ateliers[90], mais au contraire capable d'emboîter le pas aux progrès du monde moderne[91]. Ce que l'on a nommé dans les années qui suivirent

---

89. Dans la préface à la récente réédition de l'ouvrage de László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film* (Paris, Gallimard, 2006), rédigée par Dominique Baqué, intitulée « Écritures de la lumière », on trouve cette anecdote : « En 1922, Moholy-Nagy commande par téléphone cinq tableaux en porcelaine émaillée à une usine d'enseignes. Il a devant les yeux les échantillons de couleurs de l'usine et esquisse ses peintures sur du papier millimétré. À l'autre bout du fil, le fabricant, qui a devant lui une feuille identique, inscrit les formes dictées par Moholy-Nagy dans les cases correspondant à leur position. […] L'enjeu d'une telle expérience semble clair : d'une part, rendre hommage à l'univers mécanique et technologique qui avait séduit Moholy-Nagy dès son arrivée à Berlin ; d'autre part, et en écho aux thèses ultérieures de Walter Benjamin, prouver qu'à l'âge industriel les clivages art / non-art, artisanat / production mécanisée, ne sont plus pertinents, et qu'il est temps de procéder à un véritable remaniement conceptuel. »

90. À mi-chemin entre l'atelier que l'on laisse de côté et l'usine, les artistes de l'Inkhuk (l'Institut de culture artistique fondé en 1920 à Moscou), promeuvent l'idée d'un travail artistique élaboré en « laboratoire », analogue à la dynamique spécifique de la recherche scientifique. C.f Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005, p.160.

91. Dans un texte important sur cette notion, Benjamin H.D. Buchloh développe : « Tout à fait à l'encontre de la notion de *fattura* ou de *facture*, où la facture magistrale de la main de l'artiste spiritualise la 'simple' matérialité de la production picturale et où la main devient en même temps un substitut de la signature qui authentifie, voire sa totalisation […], le nouvel intérêt pour la *faktura* de la part de l'avant-garde soviétique souligne précisément le caractère mécanique, la matérialité et l'anonymat des procédures picturales à partir du point de vue du positivisme empirico-critique. Ainsi se trouvent à la fois démystifiées et invalidées toute prétention à une transcendance et à une spiritualité authentiques dans l'exécution d'une œuvre picturale […] », in « Faktura et factographie », in *Essais historiques I. Art Moderne*, Villeurbanne, Art édition, 1992, note n°6, p.124.

« factographie » correspond à l'établissement d'une pratique esthétique préoccupée, comme l'indique l'étymologie du terme, par « l'inscription des faits ». Ces « faits » enregistrés, reproduits, n'étant pas situés hors du temps, mais bien arrimés à des phénomènes eux-mêmes engagés dans différentes procédures culturelles :

> « Cherchant à réagencer les codes symboliques du langage et de l'art aux nouvelles configurations sociales et aux forces de production apparues dans la période post-révolutionnaire, les factographes futuristes répondaient à la demande d'un langage nouveau qui ne désignerait pas uniquement les objets de la modernité socialiste, mais qui serait également capable de donner une expression aux nouvelles relations humaines, aux institutions et aux principes idéologiques qui avaient vu le jour dans le sillage de 1917. » [92]

Rejetant les belles lettres et les beaux arts, les « factographes » s'appuient sur la science et l'industrie pour construire non pas un espace de pensée parallèle au monde en plein développement, mais au contraire une pratique coordonnée aux transformations extérieures.

Il est intéressant de saisir, dans ce contexte, le geste de Tacita Dean. Car le fait de filmer une usine en fonctionnement ne peut se comprendre que comme l'écho lointain de ces pratiques avant-gardistes[93]. L'artiste cherche elle aussi à « démonter les procédures »[94] en les exposant à nos regards : la précision technique des plans, l'attention aux gestes du personnel, l'importance accordée aux machines, leur envergure, leur complexité insistent sur l'aspect mécaniste du film. Reste bien entendu que Tacita Dean ne mène que des récits anti-héroïques, et entreprend bien souvent l'histoire des vaincus, qu'elle pressent et imagine dans l'usine Kodak. Son film ne peut donc s'identifier pleinement aux entreprises glorieuses et confiantes du début du XXe siècle. Ceci dit, il semble trop facile de n'y voir qu'un contrepoint forcément nostalgique. L'usine Kodak offre en réalité un point de vue sur l'histoire de l'art du XXe siècle, entendue comme débitrice d'une histoire des techniques. Là encore, l'obsolescence joue son rôle d'« instance critique » à partir de laquelle il nous est permis de redéployer un ensemble de faits et d'événements.

---

92. Devin Fore, « Introduction », in *October*, Vol. 118, Numéro Spécial *Soviet Factography*, Automne 2006, p.7. Ma traduction.

93. Sur les liens entre industrie, usine et production artistique, on peut également se reporter au texte de Devin Fore, « The Operative Word in Soviet Factography », in *October*, Vol. 118, *op.cit.*, ainsi qu'à l'ouvrage de Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, *op.cit.*

94. L'expression est de Roman Jakobson au sujet de la « faktura », citée par Buchloh in « Faktura et factographie », in *Essais historiques I. Art Moderne, op.cit.*

Conclusion

Le film de Tacita Dean commente deux grandes orientations des années 1960, clairement héritées des avant-gardes : celle qui vise à établir spatialement l'expérience d'une perception lumineuse et celle qui conduit à une production désormais sérielle de l'art. La question de l'héritage moderniste est ainsi très directement posée, selon des termes finalement pragmatiques : il s'agirait de déterminer ce que l'on peut aujourd'hui en « faire », bien plus que d'en élaborer, formellement, la nécrologie. Si l'espace autarcique de l'usine invite effectivement à le penser comme un tombeau privé de lumière naturelle et coupé du monde extérieur, la façon dont Tacita Dean le filme invite à une lecture plus complexe. Du point de vue de l'abstraction, le film nous permet d'établir la façon dont celle-ci demeure reliée à une logique référentielle, les plans abstraits dialoguant avec ceux, plus larges, décrivant l'usine, extension formelle de la pellicule. L'abstraction ne peut ainsi être considérée comme le point ultime d'un développement, elle n'existe que dans un dialogue permanent avec des données représentationnelles. D'autre part, la sérialité et la répétition, qui sont au cœur de l'opération mnémonique initiée par Tacita Dean, ne sont pas pour autant traitées « en roue libre » : les derniers plans du film voient l'usine à l'arrêt, les machines stoppées. Le geste – important – de Tacita Dean vise donc à maintenir ensemble ces grands paradigmes de la modernité que sont l'abstraction, la sérialité, la répétition et la logique référentielle sans trancher définitivement. En dernière instance, c'est l'insistance à filmer des modes de production qui fait de *Kodak* un film « archéologique », mettant à nu, mais surtout « en mouvement » différentes strates et passerelles de l'histoire de l'art. C'est ainsi, du moins, que peut être combattue la dimension mortifère de l'obsolescence : si celle-ci sert d'outil de relance au sein d'une structure repérée d'altération, alors la dynamique critique demeure productive.

CONCLUSION

Les deux objets analysés ici – *Situation Leading to a Story* et *Kodak* – et les deux voies que nous avons suivies, l'enquête technique et l'enquête rétroactive, permettent de complexifier le geste de l'archivage. Ce dernier s'affirme comme un espace discursif qui lie la pratique artistique filmique à l'histoire en insistant sur l'importance des données et des sources. Chez Matthew Buckingham, celles-ci ordonnent l'écriture de la voix-off sans interférer dans le traitement de l'image. Chez Tacita Dean, c'est le portrait d'un lieu emblématique de l'histoire technique dont la puissance évocatrice fait justement remonter à la surface de l'analyse le jeu des références. Dans les deux cas, le film et son installation correspondent à des dispositifs d'enregistrement attachés au travail d'archivage : un archivage « conscient » chez Matthew Buckingham (la recherche et l'enquête font partie intégrante de ses processus de travail), un archivage « environnemental » chez Tacita Dean (l'usine Kodak est un « lieu-ressource » à elle seule : elle contient l'histoire d'une technique – l'analogique, et d'une pratique – le film. Le simple fait de filmer cet espace est « réflexif » pour Tacita Dean : c'est sa propre démarche artistique qu'elle archive également ainsi.) Un archivage concentré sur le médium filmique, sa fragilité, son évanescence.

En arrimant la fragilité de ce médium à des sources prélevées dans l'histoire de l'art du XXe siècle, nous avons cherché à requalifier ce type d'installations filmiques. Les « controverses » relatives au rôle du médium, dont ces installations héritent d'une manière ou d'une autre, ont permis de le mettre à jour : l'enjeu contemporain se situe moins du côté d'une spécificité de ce médium et de ses propriétés que du côté de l'élargissement et du décentrement. Ce à quoi travaillent très précisément les œuvres que nous venons d'analyser. Fondés sur le film, ses modes de fabrication, de conservation, la réalité de sa détérioration, il semble pourtant que *Situation Leading to a Story*, tout autant que *Kodak*, n'évoquent que les modes de dispersion du filmique

vers d'autres pratiques, d'autres espaces, d'autres contextes que ceux qui lui sont a priori directement affiliés. L'archive s'affirme donc moins comme le lieu d'un entretien constant, d'une réparation, que comme une logique extensive qui, à partir du film, propose à une autre histoire de se dérouler. Que l'obsolescence soit au cœur de ces travaux n'empêche pas à une certaine relance critique d'advenir.

Dans son texte « Erreur sur le cadavre », Hal Foster analyse cette citation de Walter Benjamin consacrée aux surréalistes qui furent selon ce dernier les premiers « à mettre le doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le *suranné (veraltet)*, dans les premières constructions en fer, les premiers bâtiments industriels, les toutes premières photographies, les objets qui commencent à disparaître, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer de mode … Ils font exploser la puissante charge d'*atmosphère* que recèlent ces objets.» [95]

Hal Foster commente :

> « Selon Benjamin, hanter ces espaces surannés était pour les surréalistes une manière d'exciter 'l'énergie révolutionnaire' qui se trouvait là captive. Mais il serait plus juste (et moins utopique) de dire que les surréalistes répertoriaient les signaux mnémoniques cryptés à l'intérieur de ces structures – des signaux qui ne nous seraient autrement jamais parvenus. Ces déploiements de l'asynchrone bousculent les appropriations totalisantes de la culture capitaliste et remet en question sa prétention à l'atemporalité (…). C'est cette dimension mnémonique du suranné qui doit continuer d'être déjouée aujourd'hui.» [96]

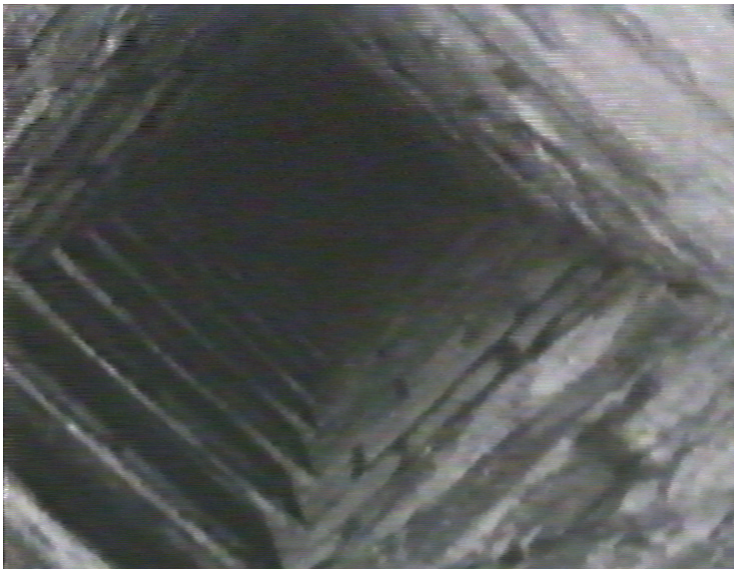
Les œuvres que nous venons d'analyser travaillent elles aussi à faire « exploser la puissante charge d'atmosphère » des objets auxquels elles s'attachent. Suivant en cela la tradition surréaliste, elles s'acharnent à nous léguer ce qui sans elles ne nous aurait jamais été transmis. L'avancée sélective de l'histoire aurait sans doute mise de côté les rebuts qui sont au cœur de ces démarches. La « stratégie de l'asynchrone », qui est le moteur de l'obsolescence, est donc bien ce que ces installations nous obligent à penser. Elle permet de rassembler la démarche de Matta-Clark, qui en s'enfonçant dans les entrailles de New York et de Paris ramène à la surface des éléments réprimés de la grande culture, mais aussi bien celle de Benning qui choisit de lire les

---

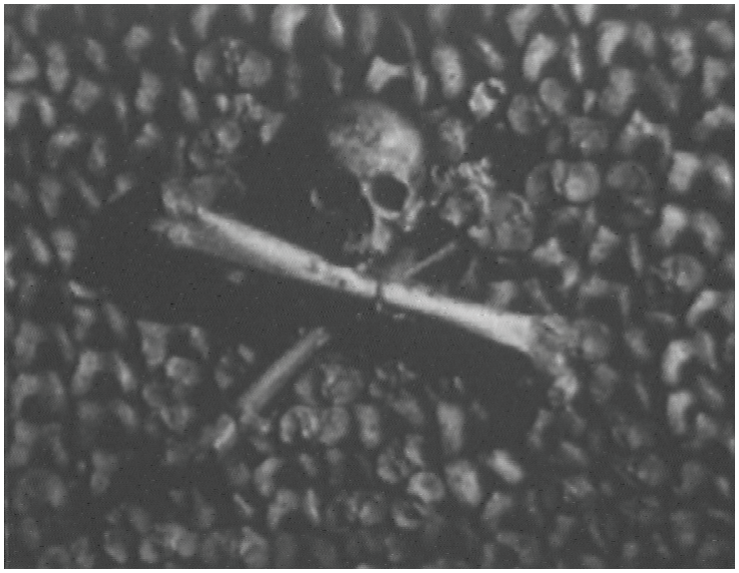
95. Walter Benjamin, « Le Surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p.119-120.

96. Hal Foster, « Erreur sur le cadavre », in *Design & Crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p.176.

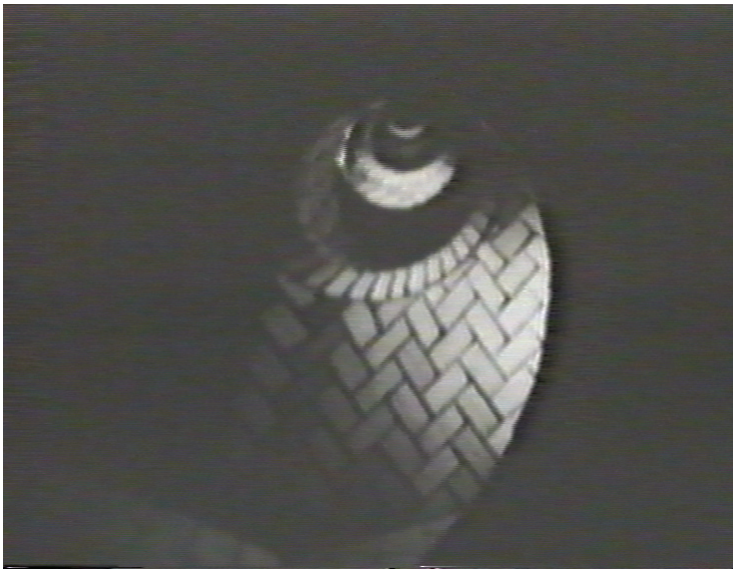
signaux sociaux et culturels dispersés à la surface de la grande toile de fond qu'offre Milwaukee. L'un et l'autre collectionnent et archivent ce que d'autres considèreraient comme usé ou inutilisable, choisissant de lire ces signaux comme des commentaires de la modernité. C'est cette dimension qui irrigue également les propositions de Matthew Buckingham et de Tacita Dean qui s'attachent quant à elles plus spécifiquement à la pellicule filmique. Tous ces artistes partagent la conviction d'une valeur positive logée dans les objets les moins spectaculaires. Les exercices de regard auxquels ils nous convient ne se contentent cependant pas de pointer ou de circonscrire cette « charge d'atmosphère » que nous venons d'évoquer. Le film leur permet d'élaborer les dispositifs et les cadres nécessaires à ce que ce regard soit le plus « instruit » possible. C'est ce que la méthode associative que nous avons adoptée aura tenté de montrer. Les liens entre disciplines, images, domaines de pensée que les films nous ont permis de nouer doivent permettre d'insister sur leur capacité d'agencement intelligent. À tout point de vue, ces films proposent de véritables opérations de pensée. Dans l'archive telle que nous l'avons utilisée au cours de ce chapitre se déploie bien un système de contraintes, techniques ou processuelles, liées au médium filmique, et un usage des images qui, comme nous le pointions en introduction, se veut « conscient ». Précieuses et fragiles, les images en mouvement, parce que leur histoire est liée à celle de la modernité, continuent aujourd'hui de porter l'idée de disparition, de transformation mais aussi de résistance et de relance.



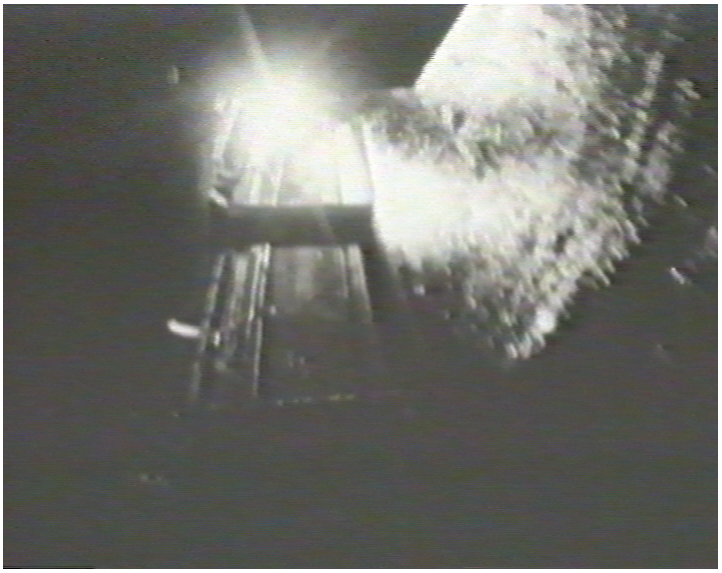
Gordon Matta-Clark,
Sous-Sols de Paris,
1977
16 mm / couleur-noir & blanc / sonore / 18 min 40 / Film



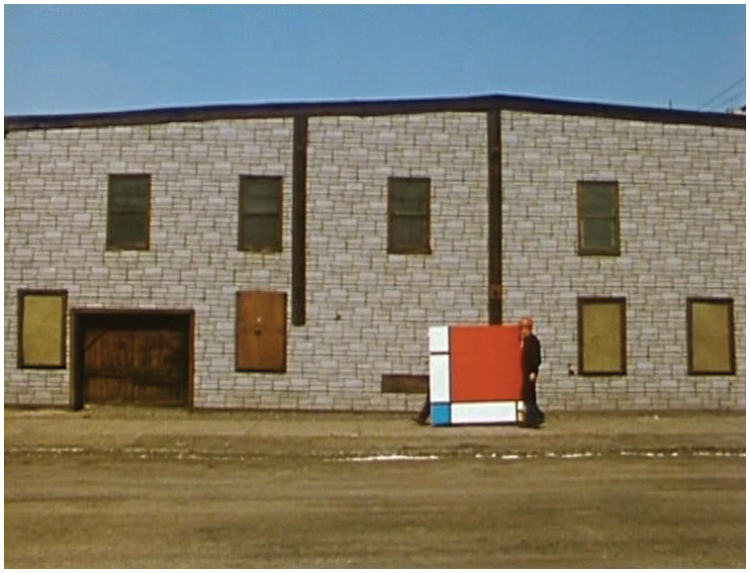
Gordon Matta-Clark,
Sous-Sols de Paris,
1977
16 mm / couleur-noir & blanc / sonore / 18 min 40 / Film



Gordon Matta-Clark,
Substrait (Underground Dailies),
1976
16 mm / couleur / sonore / 30 min / Film



Gordon Matta-Clark,
Substrait (Underground Dailies),
1976
16 mm / couleur / sonore / 30 min / Film

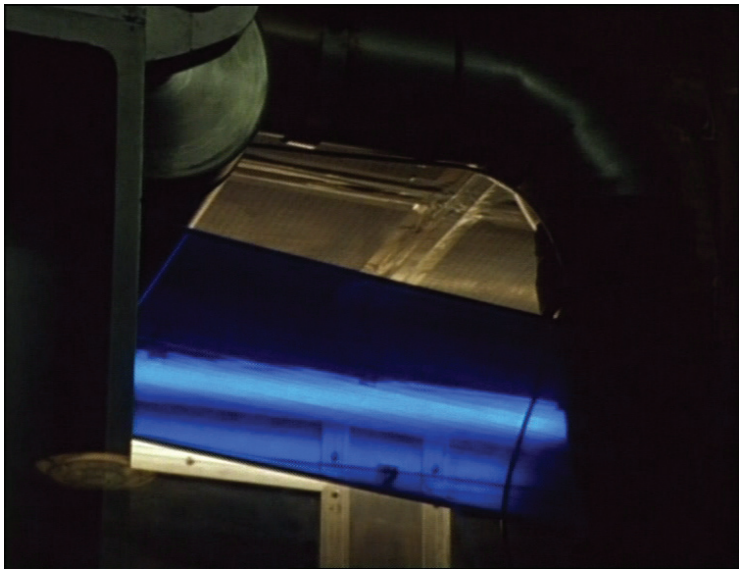


James Benning,
One Way Boogie Woogie / 27 Years Later,
1977-2004
16 mm/ couleur/ sonore / 121 min / Film

James Benning,
One Way Boogie Woogie / 27 Years Later,
1977-2004
16 mm/ couleur/ sonore / 121 min / Film

Matthew Buckingham,
Situation Leading to a Story,
1999
16 mm / noir & blanc / sonore / 21 min / Film installation

Matthew Buckingham,
Situation Leading to a Story,
1999
16 mm / noir & blanc / sonore / 21 min / Film installation



Tacita Dean,
Kodak,
2006
16 mm / couleur-noir & blanc / sonore / 44 min / Film installation

Tacita Dean,
Kodak,
2006
16 mm / couleur-noir & blanc / sonore / 44 min / Film installation

II

DU DOCUMENT : EXPLORER LES FRANGES

Introduction

Accroître la visibilité, fabriquer du document. « Brancher une autre décharge d'énergie dans l'Art » (Stan Brakhage)

En 1971, alors qu'il travaille à une série de films consacrés à la ville de Pittsburgh, Stan Brakhage engage une correspondance avec six personnalités (journalistes, critiques, cinéastes, poètes) qui aura pour objet le rôle du document dans l'art. Les courriers qu'il adresse à ces personnes sont assez longs, personnels et dévoilent un véritable *work in progress* qui intéresse tout autant l'état d'une question que la façon dont l'artiste entend mener sa propre production cinématographique. Il ne s'agit pas de tendre vers une définition ou une synthétisation de cette question du document, mais bien plutôt de formuler des hypothèses, des suggestions, qui trouvent une application quasi-immédiate dans le projet de la « Trilogie de Pittsburgh » que le cinéaste réalise au même moment. Ce témoignage épistolaire est donc forcément précieux, puisqu'il offre une formulation théorique dont il est possible de mesurer l'implication pratique de façon presque simultanée. Par ailleurs, le geste de l'explicitation auquel se livre Brakhage est important car il est courant de situer le travail de l'artiste du côté de ce qui échappe à première vue à l'entreprise documentaire. Brakhage est ordinairement compris comme le cinéaste d'une nouvelle vision, hautement subjective, qui confine au rêve, à l'hallucination. Si le documentaire est présent dans son travail, il l'est d'abord au sens où l'artiste le formule, ici en 1954 : « Je peux [alors] dire que mes films sont documentaires : à travers mon art, je suis devenu une espèce d'explorateur du subconscient, des émotions éprouvées par ceux que j'ai pu connaître. »[1]

Le tournant manifestement engagé au début des années 1970 permet à l'artiste de prendre une autre direction, ainsi qu'il le raconte, contrainte par les images qu'il

1. Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, p.46.

enregistre à l'époque :

« […] je commence à travailler sur un film tourné à la morgue de Pittsburgh. Il en est venu à s'appeler '*The Act of Seeing with one's own eyes*' [L'acte de regarder de ses propres yeux] : c'est le sens le plus littéral du mot 'autopsie' et c'est exactement l'impulsion qui m'a poussé à endurer cette épouvantable série de prises de vue. […] Au début, je n'arrêtais pas de dire que je pensais entremêler ces images de la morgue avec des chaînes de montagnes, des lunes, des soleils, de la neige, des nuages, etc. – l'esprit cherchant à s'échapper vers n'importe quel symbole imaginable… comme cela m'était arrivé pendant que je filmais […]Après un coup d'œil aux rushes […] j'ai su qu'il serait impossible (en tout cas pour moi en ce moment) d'interrompre CETTE parade des morts avec Quoi Que Ce Soit, toute fuite serait un blasphème, même la fuite dans l'Art telle que je l'avais connue jusqu'ici. Ce rassemblement (plutôt que montage) d'images devait être direct. »[2]

De la fameuse « Trilogie de Pittsburgh », consacrés aux grandes institutions qui prennent en charge, à différents stades et selon différentes modalités, le corps humain (la police dans *Eyes*, l'hôpital dans *Deus Ex* et la morgue dans *The Act of Seeing With One's Own Eyes*), les images de cette dernière peuvent difficilement être oubliées. La crudité des plans de Brakhage ainsi que leur rigueur transforment la morgue en un lieu d'exercice extrême pour le regard. Exercice qui rejoue celui de l'autopsie. Le geste filmique trouve ainsi un écho direct dans celui pratiqué à la morgue. En un sens, Brakhage continue, par d'autres voies, la descente dans les profondeurs et la mise à nu qu'il s'était données pour objectif de mener depuis ses premiers films. Espace réflexif, de mise en abyme, *The Act of Seeing* commente à mi-parcours tout le travail de l'artiste, en en passant par la matérialité du corps. Dans les deux cas, l'autopsie d'une part et l'enregistrement puis le montage d'images en mouvement, il s'agit bien d'une exploration des profondeurs.

Dans son récit épistolaire, Brakhage lui-même est « arrêté » par ses propres images qui l'empêchent de réaliser le film qu'il avait en tête. L'acte qu'il filme, les corps qu'enregistre sa caméra, l'exhibition de la mort en somme possèdent une puissance telle qu'ils l'emportent sur le projet que l'artiste avait pu préalablement formuler. Pas de chaînes de montagnes, pas de soleil ni de neige dans le montage final : *The Act of Seeing* sera peut-être le film le plus « direct » de Brakhage dans le sens d'une absence de digression. Le cinéaste procède en effet souvent par « écarts », divagations

2. Cité par Marie Nesthus, « The 'Document' Correspondance of Stan Brakhage », in *Chicago Review*, Vol.47/48, Hiver 2001- Printemps 2002, p.144. Traduction : Dario Marchiori et Teresa Castro.

plastiques, qui lui permettent d'insérer dans une séquence donnée des éléments provenant de régimes visuels parfois très différents. Ici, pas d'échappatoire, comme il l'indique. Or, c'est bien cette qualité, ou disons ce sentiment d'être proprement aspiré par les images, qui fait plonger le film dans ce qu'il nomme le Document :

« En ce moment mon travail s'intéresse au Document (aussi distinct que possible du Documentaire – faire tomber ce 'aire' à la fin me donne le sentiment d'échapper à cette propagande rhétorique et catégorique associée au 'Vieux Doc' des écoles de cinéma…et de sauver le 'ment' pour une autre fin – espérant ainsi (re)mettre en avant le sens du *documentum* latin : l'exemple… sur lequel se fonde aujourd'hui la 'leçon' du 'documentaire'). Mes dernières prises de vue m'ont amené à rassembler des images (plutôt que de les monter) qui se réfèrent plus à leur Source (par exemple les policiers, les couloirs de l'hôpital, etc, comme dans 'Eyes' ou dans 'Deus ex') qu'elles ne la réfléchissent ; c'est-à-dire, les images et l'ordre/les rythmes/les tons de leur rassemblement tendent à mettre fin à toute référence dans le film, faisant ainsi rebondir l'énergie seulement vers Le Spectateur, ses propres Policiers, les hommes, etc., ses couloirs d'hôpitaux, les ruelles, et ce qu'il veut. Je commence à croire que, grâce à ces nouveaux travaux, je suis tombé par hasard sur une manière de brancher une autre décharge d'énergie dans l'Art (dans le sens de Charles Olson : 'conduire toute l'énergie du poème jusqu'au plus près du lecteur'). Un 'art dissimulé' et l'absence d'une simple 'expression de soi' sont essentiels à cette tâche. »[3]

L'opération que met en place Brakhage à l'occasion de cette trilogie, et que les extraits de sa correspondance permettent de suivre pas à pas, concerne ainsi une « autre » manière de concevoir le documentaire, moins conventionnelle, comme il l'indique, et qui se détourne, un temps du moins, de cette préséance qu'il a toujours accordée à l'expression de soi. Ce passage l'illustre bien : ce qui compte ici concerne une tendance à laisser proprement le dehors et ses puissances matérielles envahir l'espace du film. En s'appuyant sur ces images qui enregistrent un réel à haute densité, une « décharge d'énergie » nouvelle vient irriguer ce « rassemblement d'images ». Brakhage insiste sur cette idée que le document qu'il crée ainsi retourne en dernière instance à ce réel qu'il filme, plus qu'il ne permet de le réfléchir. Sous la forme de la fulgurance, de l'éclat, les morceaux de réalité prélevés par le cinéaste ne sont pas des miroirs mais des puissances de questionnement, qui obligent le spectateur, et, on l'a vu, Brakhage lui-même, à mieux regarder et comprendre la complexité qui les entoure.

---

3. *Idem.*, p.145. Charles Olson (1910-1970) est un poète américain qui a beaucoup influencé Brakhage.

Nés l'un et l'autre aux alentours des années 1920, le cinéma expérimental et le documentaire s'opposaient tous deux, mais avec différentes armes, à la norme cinématographique, déjà incarnée par le cinéma narratif et commercial[4]. À sa manière, Brakhage formule une énième occurrence de la façon dont ces deux formes peuvent être amenées à dialoguer. Que le documentaire soit le lieu des plus grandes expériences formelles et que ces expériences ne puissent être réduites au simple geste de l'enregistrement, c'est ce que le cinéaste met en application dans les années 1970 à travers cette Trilogie dont le pendant réflexif est formulé par l'échange épistolaire. C'est cette tradition d'un échange possible entre enregistrement du réel et mise en forme atypique que nous souhaiterions prolonger par l'entremise d'exemples contemporains. Comment fabriquer, par le film, un document ? Capable de témoigner, de renseigner, d'historiciser, nous penserons le médium filmique, associé à celui de l'installation, comme producteur de données. Cette mise à disposition de connaissances – que le choix des images, leur montage et leur mise en exposition permet – sera cependant intensifiée par un traitement spécifique des images qui ne doit plus rien au rendu « authentique » du réel préalablement choisi. Il faut l'affirmer clairement : au regard du documentaire comme du cinéma expérimental, les œuvres que nous avons réunies feront sans doute figure d'anomalies. Elles ne remplissent très volontairement qu'une partie du contrat que ces deux genres exigeraient d'elles. Elles héritent cependant du cinéma expérimental cette idée d'une intensification et d'une singularisation des pouvoirs filmiques. Au documentaire, elles empruntent librement le geste de l'explicitation et la scientificité de l'enquête. En soumettant à l'une et l'autre forme des objets ou des sites eux-mêmes peu fréquentés par le cinéma, elles les contraignent à des torsions éminemment productives en termes de sens, comme en termes formels. C'est la lecture de ces écarts que ce chapitre propose.

Les exemples convoqués dans ce chapitre se détournent de la production de récits linéaires, synthétiques, voire argumentés. Ils effectuent chacun des opérations de contournement qui vont jusqu'à oblitérer le type d'informations « attendues » sur les sujets ou les objets dont ils traitent. Si l'on a parlé d'une prise en charge du réel, il faut préciser qu'il s'agit cependant d'un réel nécessitant un travail d'enquête et

4. Cette hypothèse est développée plus avant par Philip Rosen dans son texte « Now and Then : Conceptual Problems in Historicizing Documentary Imaging », in *Canadian Journal of Film Studies*, Vol.16, n°1, Printemps 2007, pp.25-37.

d'investigation dont les films rendent compte. Les sujets qui retiennent les artistes sont en effet peu connus, mal repérés ou, en tout cas, le discours qu'ils souhaitent articuler à leur propos relève bien d'une résistance au discours officiel. Une attention, donc, à des questions parfois refoulées par le discours historien (la colonisation des Etats-Unis chez Matthew Buckingham, la reconstruction de l'Allemagne de l'Est après la chute du mur chez Clemens von Wedemeyer), à la remise au jour de mouvements artistiques rarement considérés par l'art contemporain (la peinture de paysage américaine chez Mike Kelley). Ces films s'attachent à la formulation d'une contre-histoire, faisant de leur médium l'instrument d'une véritable critique.

La première partie du chapitre sera consacrée à ce que l'on a nommé « explorations documentaires » cherchant ainsi à rendre l'expérience de recherche constitutive de la préparation de ces films, ainsi que l'expérience de vision qu'en dernière instance ils proposent. Le film de Matthew Buckingham accole deux plans aériens du fleuve de l'Hudson sur lesquels vient s'inscrire, au son, l'histoire de la colonisation par les européens de ce territoire. L'œuvre de Mike Kelley retourne sur un souvenir d'enfance, celui de sa visite du musée de Detroit et des toiles magistrales peintes au XIXe siècle par le mouvement artistique de la Hudson River School. Deux « programmes » pour le moins récalcitrants au geste exploratoire : celui de Mike Kelley et du souvenir d'enfance lui résiste de fait, pourrait-on dire, là où la proposition de Matthew Buckingham met à ce point en abyme l'idée même d'exploration qu'elle en rend toute saisie globale délicate.

Un point commun se fera jour à l'issue de ces deux études d'œuvres : l'idée de site comme espace à documenter. La seconde partie du chapitre s'étendra sur les fortunes et les contradictions soulevées par la notion de *site-specificity*, née dans les années 1970 pour accompagner la critique formulée à l'endroit du *white cube*. De là, deux lectures s'offrent à nous : l'une, que l'étude de l'œuvre photographique de Martha Rosler incarne, posera en son centre l'impossibilité d'un projet documentaire entendu comme l'explicitation intégrale du site choisi. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) l'affirme : le travail de la documentation n'épuise jamais l'objet dont il traite et démontre l'impossibilité de rabattre l'œuvre sur le réel dont elle est issue. On retrouvera là la façon dont Brakhage analyse les plans filmés dans la morgue de Pittsburgh – qui obligent le spectateur à revenir vers le réel plutôt que d'être absorbé par ce qu'il voit. Second parcours de lecture que la *site-specificity* aura permis : celui qu'empruntent aujourd'hui de nombreux artistes

contemporains qui, pour rendre la densité d'un lieu qu'ils placent au cœur d'une réalisation, préfèreront basculer dans une forme de fantastique documentaire. On verra, à travers l'étude de trois œuvres de Clemens von Wedemeyer et leur utilisation de références cinématographiques, à quel point cette tendance permet aussi la formulation d'un discours critique, visant l'histoire des formes autant que la grande Histoire. L'idée de site pose d'emblée la question du cadrage et du décentrement : comment cadrer le réel ? Comment mieux cadrer le réel en se décalant légèrement des réalités filmées ? Là où Brakhage s'enfonce dans les profondeurs, et récuse – pour un temps du moins – les procédures qui ont toujours été les siennes, se décentre pour se recentrer, les œuvres qui ont retenu notre attention établissent des procédures qui contournent le réel pour mieux le saisir. Dans les deux cas, ce réel incarne bien « une décharge d'énergie nouvelle insufflée à l'art. »

II. A. EXPLORATIONS DOCUMENTAIRES : RÉCITS, *TRAVELOGUES* ET ASSOCIATIONS D'IMAGES POUR UNE CONTRE-HISTOIRE

Les deux œuvres associées dans cette première partie de chapitre peuvent sembler a priori éloignées. Elles travaillent cependant l'une et l'autre à reconstruire un souvenir ou un récit, reconstructions que le médium filmique, puis celui de l'installation, laisseront volontairement « incomplètes ». Le geste de la reconstruction sera compris comme une façon de se ressaisir d'un événement passé et d'en produire une image contemporaine, dont la force résidera justement dans un travail de décentrement. Il y aurait ainsi un paradoxe : ces événements passés nécessitent, pour être reconstruits, l'enquête et l'investigation, gestes « scientifiques » qui seront néanmoins traités par l'ouverture d'un espace libre d'interprétation dans lequel cohabiteront textes, images, sons, couleurs... Déconstruire, donc, pour reconstruire : tel serait l'objectif des explorations filmiques qui retiendront notre attention.

Chez Matthew Buckingham, le récit, délinéarisé, de la colonisation hollandaise des terres indiennes situées au bord de l'actuel fleuve de l'Hudson est mis au travail à travers deux longs plans aériens du fleuve. De la fragile association de l'image et du son naît la possibilité d'une lecture critique relative à cet épisode traumatique. Chez Mike Kelley, il s'agit de la reconstruction d'un souvenir d'enfance, celui de ses fréquentes visites au musée de Detroit dont la collection de peinture de paysage américain frappe à l'époque son imagination. L'installation, véritable attraction son et lumière, analyse les images du souvenir en les faisant basculer du côté du spectaculaire.

Dans les deux cas, l'histoire est à reconstruire mentalement : chez Matthew Buckingham, les images filmées aujourd'hui du fleuve de l'Hudson ne peuvent en aucun cas incarner la réalité d'un passé lointain : aucune trace – ou presque – ne demeure des premiers temps de la colonisation européenne. Les images actent d'une impossibilité, là où la voix-off tente l'impossible récit en offrant quant à elle un surplus d'informations. Chez Mike Kelley, le refilmage des différents tableaux, leur

réagencement dans un montage qui associe et fragmente les images, ne peut pas non plus concurrencer la force d'un souvenir d'enfance. Espaces de projection fantasmatique au XIXe siècle, les tableaux le sont toujours aujourd'hui, continuant de porter le mystère qui les entourait déjà. Ce dont ces deux œuvres attestent, c'est de la difficulté de la reconstruction elle-même. Par-delà les différentes modalités de retour en arrière dont elles font usage (cartographique, mythologique, spectaculaire), une même propension à l'échec les traverse.

Cet échec du rendu exact ou authentique trouve cependant une réponse dans le véritable projet que portent ces reconstructions filmiques : renseigner ces espaces (réels ou imagés) que sont les rives de l'Hudson ou les peintures de la Hudson River School – le mouvement artistique sur lequel se penche Mike Kelley. Face à la tentative de reconstruction, et aux difficultés qu'elle implique, le geste de la documentation intervient comme une manière de faire avec ces difficultés tout en pénétrant avec rigueur dans les « sites » choisis pour l'investigation. Pour rendre nécessaires la documentation et l'enquête qu'ils mettront au centre du processus artistique, les deux artistes agissent selon la prise en compte d'une même coordonnée : celle de l'amnésie ou de l'effacement des données qui caractérise l'histoire des « sites » investigués. Chez Matthew Buckingham, c'est l'histoire de la colonisation européenne, qui, placée au centre de son récit, incarne l'événement refoulé par l'histoire officielle. Chez Mike Kelley, les paysages picturaux américains ne seront plus traités comme renforçant le projet de construction de la nation américaine, mais au contraire comme porteurs de son envers : le vertige et l'inquiétude qui l'accompagnent, l'inquiétante étrangeté des toiles choisies incarnant les symptômes visibles d'un projet aussi démesuré et spectaculaire qu'énigmatique.

Ce dont les deux œuvres choisies témoignent, c'est de la vigueur actuelle de l'exploration documentaire : décentrée, associant images et domaines de pensée, celle-ci trouve dans le film sa meilleure formulation.

II. A. 1. MATTHEW BUCKINGHAM, *MUHHEAKANTUCK-EVERYTHING HAS A NAME,* 2003. L'ANGLE MORT DE L'EUROPE

« Étymologiquement déstabilisé, le mot 'territoire' dérive de *terra* et de *terrere* ('effrayer'), d'où le *territorium*, 'un endroit qui inspire de la crainte aux gens'. »[5]

Le fleuve et la traversée des fantômes

Remontant le fleuve de l'Hudson, *Muhheakantuck-Everything has a name* fait le récit des origines, s'attache à la manière dont le territoire américain fut colonisé par les européens au début du XVIIe siècle. La présence du fleuve, visible de façon constante à l'image puisque le film est constitué de deux plans séquences tournés depuis un hélicoptère au-dessus de l'Hudson[6], ajoute à la dimension presque mythologique de cette histoire. La voix-off en rend compte de manière discontinue, tenue par une logique associative qui fait exister ensemble différents récits. Une véritable mythologie en émane cependant : faite de violence, de langage inconnu, de territoires lointains non cartographiés. Une aventure que l'installation rend cependant sans héroïsme, brisant dans un même geste un régime de discours scientifique et un rendu emphatique. L'installation dans son entier tourne le dos à l'exotisme – s'il faut entendre par là le rendu triomphaliste des découvertes occidentales – pour se concentrer sur une version volontairement désenchantée qui s'arrime à la force d'un geste : celui qui documente, à tout prix, l'histoire. Cette entreprise documentaire ne

---

5. Homi K.Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (1994), Paris, Payot & Rivages, 2007, p.168. L'auteur cite ici *The Compact Edition of the Oxford Etymological Dictionary*, Vol.II, p.215.

6. Matthew Buckingham a survolé le fleuve pendant environ vingt minutes, en couvrant quatre-vingt quinze kilomètres, avant de rebrousser chemin. Pointant sa caméra 16 mm hors de l'hélicoptère il a construit le cadre de manière à ce que le plan soit systématiquement divisé en trois : le fleuve en bas, la terre au milieu et la ligne d'horizon et le ciel en haut. Pendant la première partie du vol, la caméra est orientée vers l'est (Manhattan et Westchester) pendant la seconde, elle pointe vers l'ouest (par-dessus les falaises du Tallman Mountain State Park puis vers Jersey City). Le film comprend ainsi deux prises de vingt-deux minutes chacune, raccordées l'une à l'autre pour former une boucle. Le film a été tourné en 16 mm et en couleur. Lors de ses premières présentations en galerie, il était présenté à travers une vitre teintée par un filtre de couleur magenta. Plus tard, la pellicule fut teintée. Dans les années 1960 et 1970, ce que l'on a appelé aux Etats-Unis « educational films » étaient tournés en 16 mm et subissaient souvent une forme de détérioration spécifique, virant au rouge, le « red shift ». Matthew Buckingham se réfère à ce type de production cinématographique. Par ailleurs, et nous citons ici un échange avec Janice Guy, la galeriste de Matthew Buckingham : « La couleur magenta agit aussi comme filtre figuratif, un dispositif aliénant rappelant que les 'faits' historiques sont toujours soumis à une forme de relecture biaisée. »

peut cependant être comprise comme une manière d'asséner un discours de vérité. Au contraire, la force de l'installation réside dans le délicat équilibre qu'elle construit entre le régime de l'enquête (collecte d'informations, lectures diverses) et son impossible « résultat ».

Le texte, lu par Buckingham lui-même, développe un récit central : celui des premières activités de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales au début du XVIIe siècle. Employé par celle-ci, l'explorateur Henry Hudson (1570-1611) est envoyé sur les côtes américaines pour trouver « le passage du Nord-Ouest », une voie maritime fabulée par les européens et les cartographes qui pensaient ainsi raccourcir les déplacements entre l'Europe et la Chine et précipiter le rythme des expéditions. Ce passage ne fut jamais trouvé par le navigateur. Celui-ci remonta cependant le fleuve qui allait porter son nom. Sa rencontre avec les Lenape, le peuple indien qui avait baptisé le fleuve « Muhheakantuck », la rivière qui coule dans deux directions, donna lieu à des échanges commerciaux que la compagnie mit très rapidement à profit. C'est suite à cette première expédition d'Hudson, que les premiers colons, envoyés par la compagnie pour poursuivre ces échanges, s'installèrent sur le futur site de Manhattan. Durant les quarante premières années de ces « Nouveaux Pays-Bas », les maladies, les exactions et les massacres donnèrent un tour dramatique aux rapports entre européens et population indigène. La décimation du peuple Lenape par les premiers colons est au centre du texte écrit par Buckingham.

À ce récit « originaire » vient s'adjoindre tout un ensemble de micro-récits, de différentes échelles, qui partagent une forme d'indécision temporelle : on ne peut extraire du texte une ligne directrice clairement située dans l'histoire. L'invention de l'hélicoptère ou de la cartographie, par exemple, relatés en pointillés, se mêlent à la réflexion engagée sur la colonisation. La construction générale du texte est donc extrêmement fragmentaire, ce qui à la fois institue le geste documentaire (il est indéniable qu'une véritable recherche est à l'origine du travail) et le sabote (autant d'informations ne peuvent être également traitées). De l'anecdote à l'aphorisme (« Coloniser le langage revient à coloniser également la mémoire et l'imagination », « Les histoires condensent le temps de la même manière que les cartes miniaturisent l'espace », « Dans tout silence il y a de l'absence. Le silence n'est pas passif. ») en passant par un type de questionnement plus fondamental (« Comment savons-nous ce que nous croyons savoir ? »), l'écriture de la voix-off finit par interroger très directement la manière dont un savoir ou des savoirs se constituent.

Face à la multitude des régimes d'énonciation, et donc de vérité, se « dresse » à l'image un élément plein et unique, le fleuve lui-même, que la caméra, contrairement à l'écriture et à son économie diffractée, ne quitte pas des yeux. Le fleuve, qui est au centre des récits entrepris par Matthew Buckingham, dessine un paysage, construit en bordure de l'eau et mouvant. Saisi depuis un hélicoptère, il se déroule selon la logique propre aux vues aériennes : entre abstraction, vérité scientifique et sensationnalisme[7]. Fluidité et continuité caractérisent ces deux plans de vingt-deux minutes qui constituent le film, deux qualités qui contrastent radicalement avec le dispositif rhétorique de la voix-off qui joue quant à elle sur la fragmentation et la discontinuité. Cependant, cette idée d'un lien entre mobilité du regard, fixité de la caméra, vue surplombante et durée des prises de vue affirme aussi une manière de prendre possession du paysage, question que problématise très directement la voix-off. La cartographie et sa capacité à « enserrer » un territoire sont le véritable point de départ de la réflexion de Buckingham comme elle est le point de départ du voyage entrepris par Henry Hudson, mal renseigné par les cartes volontairement falsifiées de l'époque, soutenant l'existence de ce fameux « Passage du Nord-Ouest » :

> « Lorsque les cartographes européens commencèrent à dessiner le monde à l'image d'un globe, ils esquissèrent différentes solutions au problème que posait la représentation d'une forme sphérique sur une feuille de papier plate. Un cartographe représenta métaphoriquement le globe à l'image d'une tête humaine masculine. Sur cette 'carte', l'Europe occupait la position du 'visage'. L'océan atlantique se trouvait au niveau de l'oreille droite, et l'Asie au niveau de l'oreille gauche. Le prétendu 'Nouveau Monde', moins bien défini, se trouvait à l'arrière de la tête, dans l''angle-mort' de l'Europe.
> Moins anthropomorphisées, certaines mappemondes de l'époque tentaient également de décrire 'ce que l'Europe ne pouvait pas voir'. Beaucoup comportaient une étrange voie navigable. Bien qu'elle apparaisse sous différentes formes, cette voie connectait invariablement l'Asie et l'Europe. On l'appelait le Passage du Nord-Ouest. Personne ne savait s'il existait ou non. Les tribunaux et les dirigeants européens misaient sur son existence, afin de pouvoir commander des cartes le représentant et d'envoyer un nombre plus important de navigateurs à sa recherche. »[8]

Est-ce qu'une carte dit la vérité? Ou bien réécrit-elle la géographie, et donc l'histoire? Est-ce qu'une carte n'est pas d'abord une manière de conquérir visuellement

---

7. Sur la question des rapports entre cartographie, cinéma et vue aérienne, on peut se reporter au chapitre « Les Vues aériennes » de la thèse de Teresa Castro, *Le cinéma et la vocation cartographique des images. Questions de culture visuelle*, entreprise sous la direction de Philippe Dubois, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, soutenue en novembre 2008 et non encore publiée.

8. Texte de la voix-off du film. Ma traduction.

un territoire, de le faire sien, en dépit de ce qui lui préexiste, avant le moindre dessin ou tracé ? La vue aérienne qui accompagne la voix-off de Matthew Buckingham, ce « protocole filmique de spectacularisation du réel »[9], problématise ultimement les questions qui se font jour face à cette installation. Ce que Buckingham cherche à saisir, c'est la façon dont le récit d'un lieu se construit, avec ses vérités, ses anecdotes, ses légendes. Face à lui, la cartographie, geste qui accompagne toute forme d'annexion du territoire, incarne une manière de totaliser, du point de vue de la représentation, ce même espace. D'une certaine manière, elle est une forme de récit. Carte et récit poursuivent le même objectif : « Dominer l'espace et le temps par la totalisation », dit Buckingham dans son synopsis de l'installation. Et pourtant, les failles sont nombreuses : c'est ce que proclame la non-adéquation du texte et de l'image, la donnée fragmentaire des récits, et le flux somptueux du fleuve dont l'écoulement, inaltérable, rend caduque toute tentative de « fixation ». Dans ce cadre, la vue aérienne se présente comme le « comble visuel » de la tentative de Buckingham : on croit mieux voir (la vue aérienne comme symbole de rationalité visuelle), là où finalement rien n'est visible (elle cacherait donc plus qu'elle ne montre). Que reste-t-il ? Le flux, le passage du temps, et le travail de déchiffrement qui, lui, est bien « incartographiable » : l'image comme le texte résistent à l'entreprise de lisibilité que l'un et l'autre devraient pouvoir accompagner. Le fleuve, la ligne d'horizon ne révèlent rien de leur histoire, quant à l'histoire elle-même, lorsqu'elle est racontée, elle se perd dans des méandres qui empêchent au point de vue omniscient de s'imposer.

Dans son texte sur Jackson Pollock, intitulé « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », Rosalind Krauss s'attache à la vue aérienne, comprise comme l'ancêtre possible du geste de Pollock dominant sa toile. Cette forme de prise de vue surplombante lui permet d'établir en conclusion la nécessaire « fissure entre l'objet et son intelligibilité ». Un peu plus haut dans son texte, elle a ainsi décrit la photographie aérienne :

« La photographie aérienne nous met en face d'une 'réalité' transformée en un texte, en quelque chose qui nécessite une lecture ou un décodage. Il y a césure entre l'angle de vision sous lequel la photo a été prise, et cet autre angle de vision qui est requis pour la comprendre. La photographie aérienne

9. L'expression est de Teresa Castro, *op.cit.,* p.275.

dévoile donc une déchirure dans le tissu de la réalité, une déchirure que la plupart des photographes au sol tente ardemment de masquer. Si toute la photographie promeut, approfondit et encourage notre fantasme d'un rapport direct au réel, la photographie aérienne tend – par les moyens mêmes de la photographie – à crever la baudruche de ce rêve. »[10]

Dans le descriptif qu'il donne de son installation, Matthew Buckingham dit juxtaposer deux modes de représentation : le « récit historique » et la « cartographie géographique», analysant la manière dont le fleuve de l'Hudson peut effectivement être historicisé et cartographié. Ce qui frappe cependant le spectateur se loge dans l'absence volontaire de toute image d'archive. Une absence « criante » si l'on peut dire, à l'heure où l'utilisation de ces images, notamment dans l'art contemporain, se fait on ne peut plus prégnante. De plus, on l'a vu précédemment, le travail de Matthew Buckingham lui-même y fait appel[11]. Le cas du traitement de l'image dans *Muhheakantuck : Everything has a Name* est donc à interroger frontalement. Alors que l'objet de la recherche aurait clairement pu mettre en avant un arsenal d'images et de reproductions – dessins, gravures, peintures… : celles de la colonisation du nord de l'Amérique au XVIIe siècle, la décision de produire un tout autre régime de représentation relève d'un retranchement important d'un point de vue critique. Par ailleurs, en choisissant de produire une image malgré tout cinématographique Matthew Buckingham fait aussi le choix de s'inscrire dans une culture visuelle précise, celle des *travelogues* ou encore des images ethnographiques qui accompagnent presque immédiatement la naissance du cinéma. Une culture visuelle présente en creux : une fois encore, l'absence d'images d'archive joue à la fois comme puissance attractive et phénomène de rejet. Ces images ne sont pas là : à leur place, le geste de « cartographie géographique » de l'artiste, cette image aérienne de l'Hudson, s'installe comme un flux constant sans point de fixation possible. Pas de visages, pas d'objets, pas de décors d'époque : rien ne viendra « illustrer » l'autre régime de représentation choisi, le « récit historique », dont nous traiterons plus spécifiquement plus loin. L'œuvre de Matthew Buckingham est en ce sens aussi riche de ce qu'elle montre que de ce qu'elle cache effectivement : d'une part la colonisation du XVIIe siècle – objet de la plus grande partie du texte, d'autre part l'association – hautement

10. Rosalind Krauss, « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », in *L'Atelier de Jackson Pollock. Hans Namuth*, Paris, Macula, 1978, p.23.

11. Nous renvoyons ici à l'analyse de son installation *Situation Leading to a Story* proposée dans le premier chapitre.

ambigüe – entre cinéma et ethnographie à la fin du XIXe siècle, celle-ci assumée par la partie « technique » de l'installation, l'usage d'un 16 mm suffisamment patiné pour rappeler on ne peut plus clairement cette époque. L'imbrication du texte et de l'image, ou plutôt la déchirure signifiante qu'incarne leur association, est au cœur de l'analyse que nous proposons qui se concentre sur l'équation contemporaine suivante : essai / film / voyage.

Récit des origines

« Matthew Buckingham est très intéressé par ce pays qu'est l'Amérique, ou plutôt, cette vieille terre disputée qui allait devenir l'Amérique.» [12]

Rem Koolhaas dans le chapitre « Préhistoire » de son ouvrage consacré à Manhattan, revient sur la découverte du lieu en 1609 par Henry Hudson pour le compte de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Pour mieux décrire le « théâtre du progrès » qu'incarne, selon lui, la ville de New York, les premiers mots du chapitre sont laissés à E.Porter Belden, tirés de son ouvrage *New York, Past, Present and Future* (1849) :

« Les enfants de la nature, à l'abri des molestations de l'homme blanc, erraient en liberté à travers ses forêts et poussaient leurs légers canoës le long de ses eaux paisibles. Mais le temps approchait où ce domaine des sauvages allait être envahi par des étrangers qui jetteraient partout sur leur passage des principes exterminateurs qui, avec une force toujours croissante, ne devaient plus cesser d'agir jusqu'à ce que la race aborigène toute entière ait été extirpée et que son souvenir […] ait été presque effacé de la surface de la terre. […] La barbarie devait céder la place au raffinement européen. » [13]

Si l'intention de Koolhaas dans cet ouvrage pourtant fascinant n'est pas de retracer la façon dont les indiens ont été proprement « effacés » de leur propre territoire, effacement qui est par contre au cœur du projet de Buckingham, les lignes qu'il nous donne ainsi à lire vont dans le sens de ce dernier. Quant aux images qui accompagnent les premières pages de *New York Délire*, elles donnent la priorité aux cartes – à noter, néanmoins, dans l'édition française, une petite reproduction en couleur d'un tableau de 1626 intitulée « Vente fictive de Manhattan ». Bien sûr, le plan, la trame,

12. Tacita Dean, « Historical Fiction : the art of Matthew Buckingham », in *Artforum*, Mars 2004, XLII, n°7, p.146.
13. Cité dans Rem Koolhaas, *New York Délire* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002, p.13.

sont au cœur de l'entreprise de Koolhaas, qui en fait les motifs récurrents de son ouvrage, revenant régulièrement sur une carte de 1672, de ce qui s'appelle encore « New Amsterdam », dessinée par un français, qui donne à voir Manhattan comme une « toile urbaine, exposée à un constant bombardement de projections, de déformations, de transplantations et de greffes. »[14] Si l'idée d'espace vital (*Lebensraum*) revient elle aussi à plusieurs reprises dans l'ouvrage, l'on peut dire que le film de Buckingham tente peut-être de d'entrouvrir les interstices de cet espace « manhattaniste » jugé vital pour y glisser l'espace colonisé des Lenape, peuple indigène chassé par les européens. Si New York est la ville de la greffe, « greffe d'une culture spécifique sur un site étranger »[15], elle et son territoire proche comportent aussi l'histoire des greffes qui n'ont jamais pris, échecs qui n'ont jamais fait l'objet de récits et qui pourtant contribuent aux origines de la ville. Comment, dès lors, faire l'histoire des interstices ?

L'entreprise de Matthew Buckingham doit beaucoup aux études postcoloniales anglo-saxonnes et son projet ne peut être tenu à distance d'une critique idéologique. Le ton du texte est explicite à ce propos : dans sa froideur et sa distance, il déconstruit systématiquement les enjeux de conquête et d'assujettissement qui accompagnent le voyage d'Henry Hudson au début du XVIIe siècle. La bibliographie qui accompagne la publication du texte donne les références qui ont servi de point de départ à la recherche : ouvrages d'histoire, de culture visuelle ou de géographie, ceux-ci donnent à voir le contexte critique dans lequel l'enquête a été menée.

Si le terme de postcolonialisme apparaît dans l'après seconde guerre mondiale pour accompagner la décolonisation et évoquer la situation des pays après leur indépendance, il apparaît comme mouvement de pensée à la fin des années 1970 pour traiter des effets de la colonisation sur la culture, porté notamment par les ouvrages fondateurs d'Edward W.Said. L'apport majeur des auteurs qui donnent ses lettres de noblesses à un domaine jusque-là tenu à l'écart ou rangé dans les catégories de l'activisme ou du militantisme, consiste à mettre en évidence la dimension de domination discursive du colonialisme, qui ne pouvait plus dès lors être simplement compris comme un dispositif militaire, politique et économique. Attaché à l'émergence de la modernité, la sculptant même comme son obscur envers, le discours colonial

14. *Idem.*, p.245.
15. *Idem.*, p.243.

apparaît ainsi comme « un appareil de savoir dont la violence était tout aussi bien épistémique que physique »[16]. Le postcolonialisme se donne pour charge de redessiner les contours du dispositif colonial, en en faisant basculer les prérogatives : représentations symboliques, mythe de la transparence, universalisme de l'humanisme occidental, centralité de la subjectivité… pour mettre en avant la dispersion, la multiplicité des identités comme des mécanismes interférant selon une logique violemment antagoniste. Ainsi que l'écrit Homi Bhabha, les perspectives postcoloniales :

> « interviennent dans ces discours idéologiques de la modernité qui s'efforcent de donner une 'normalité' hégémonique au développement inégal et aux histoires différentielles souvent désavantagées des nations, des races, des communautés, des peuples. Elles formulent leurs révisions critiques autour de question de différence culturelle, d'autorité sociale et de discrimination politique pour révéler les moments antagonistes et ambivalents au sein des 'rationalisations' de la modernité. »[17]

Ce travail de révision affecte immédiatement le discours qui, pour coller à une réalité éclatée, affirme l'hybridité et l'hétérogénéité, transformant ainsi l'émergence comme l'inscription de l'idée même de théorie[18]. Le geste de redistribution des savoirs est également à l'œuvre dans le travail de Matthew Buckingham qui joue lui aussi des différentes valeurs de discours, de leurs mises en concurrence, quitte à produire un effet d'inconfort théorique et critique, produit par l'ambivalence des récits dont il se fait le passeur. Penser dans et par les interstices, comme le propose à sa manière l'installation, revient à refuser la continuité des grands récits hégémoniques, les divisions binaires ou les versions téléologiques qui ont pu accompagner la transmission de ces récits originaires. En ce sens, le texte produit par Buckingham est l'héritier de ces théories encore mal relayées en France, mais qui irriguent aujourd'hui l'art contemporain dans sa prise en charge des éléments forclos de l'histoire. Ainsi que l'écrit Homi Bhabha : « L'espace colonial est la *terra incognita* ou la *terra nulla*, la terre vide ou perdue dont l'histoire reste à commencer […] .»[19]

---

16. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale? Entretien avec Achille Mbembe », in *Esprit : pour comprendre la pensée postcoloniale*, n°330, décembre 2006, p.220.
17. Homi K.Bhabha, *Les Lieux de la culture*, *op.cit.*, p.267.
18. Homi Bhabha l'affirme : « Je veux me situer aux marges mouvantes du déplacement culturel – qui réduit à néant tout sentiment profond ou 'authentique' de culture 'nationale' ou d'intellectuel 'organique' – et demander ce que pourrait être la fonction d'une perspective théorique engagée, une fois l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial prise comme point de départ paradigmatique. », *Idem.*, p.58.
19. *Idem.*, p.371.

Essai, film : produire un espace d'expérimentation

Même s'il semble délicat de dissocier le texte et l'image de l'installation de Matthew Buckingham, le fait de considérer le texte seul permet d'évaluer avec plus de justesse ce qui est effectivement au travail dans cette œuvre. Dans sa version publiée[20], qui possède donc une existence séparée du film, ce dernier est accompagné d'une bibliographie assez complète sur le sujet traité par l'installation, mettant ainsi à disposition du lecteur les références ayant présidé à l'œuvre et transmettant par ce biais l'une de ses procédures de réalisation. L'œuvre a ainsi pour point de départ une véritable recherche, au sens où pourrait l'entendre un historien. La construction du texte implique cependant un usage des sources un peu particulier, moins concentré sur la mise au point de problématiques précises ou encore sur la progression vers une synthèse des questions abordées que sur l'exposition d'un ensemble d'interférences. On entend par là un geste artistique fort qui se refuse ainsi à être exactement identifié à une démarche de type académique ou universitaire tout en en empruntant certaines procédures. Une fois encore, le travail de Matthew Buckingham se situe à l'endroit d'une subversion volontairement adoptée au regard de certains codes existants. La logique linéaire, qui pourrait par exemple guider une réflexion historique, est ici balayée au profit d'une écriture proche du collage d'éléments disparates, de plus ou moins grande importance, et relevant de régimes énonciatifs extrêmement différents. On trouve ainsi, sur les quelques quarante minutes que dure le texte, des réflexions relatives à l'histoire, des digressions plus « philosophiques », des réflexions d'ordre techniques, des récits… On a déjà pointé, dans le chapitre précédent, le rôle de la digression dans le travail de Matthew Buckingham. Elle est également de mise dans ce travail. Bien qu'extrêmement documenté, le texte de la voix-off, décousu, pointe dès lors vers une aporie : le rendu d'une réalité historique dans sa plénitude d'événement.

Il semble impossible – au contraire de l'analyse que nous avons proposée de *Situation Leading to a Story* – d'y voir une sorte de récit subjectif. Le « je » a disparu au profit de ce que qui s'apparente à une variation autour de formes littéraires, telles que le traité ou le rapport scientifique, rendues décadentes. Un protocole semble guider la

20. Le texte de l'installation a été reproduit in *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK Critical reader Series, éd. Maria Hlavajova, Jill Winders et Binna Choi, Francfort, BAK and Revolver, 2008.

progression du texte, mais un protocole que l'artiste aurait fait disparaître, les passages restant apparaissant comme des écueils à la surface d'une étendue textuelle résolument manquante. Ces écueils nous sont transmis comme les traces des dérives pratiquées par l'artiste.

Nous ferons l'hypothèse que le terme d'« essai » qualifie au mieux le texte proposé par Matthew Buckingham dans l'idée de rendre perceptible l'instabilité de la voix-off comme sa rigueur, l'une et l'autre qualité étant présente à parts égales. Si l'essai nous convient, c'est en tant qu'entreprise non systématique, semant les balises conceptuelles pour établir un style libre, capable néanmoins de tenir l'équilibre entre la production de savoirs et de connaissance et une impulsion littéraire, voire poétique. Dans le cas de Matthew Buckingham, l'usage de cette forme mouvante qu'est l'essai relève d'une fonction critique, voire subversive, qui traverse par ailleurs l'ensemble de son travail. Tout en restant attaché à un programme discursif, qu'il s'agit d'allier ou de confronter à l'image en mouvement, l'artiste organise ses textes comme des espaces extrêmement ouverts, où la réflexion et l'information évoluent de pair et librement, et où la discursivité prend un tour à la fois clinique et fantaisiste. On retiendra donc une volonté expérimentale, que le texte porte en lui-même, et que le rapport entre texte et images emphatise.

Le genre de l'essai a donné lieu à une réévaluation importante dans les années 1910-1920, notamment chez George Luckàcs et chez Walter Benjamin, une réévaluation dont Adorno a discuté les enjeux dans un texte intitulé « L'essai comme forme », publié en 1958[21]. C'est bien l'idée de liberté intellectuelle qui selon lui irrigue cette forme, si délicate à catégoriser, qui évolue entre littérature, philosophie et poésie. Cette forme de spéculation libre prend pour point de départ des objets spécifiques « déjà formés d'avance dans la culture », manière donc de faire avec ce que celle-ci offre de « disponible ». En contournant les formes de savoir académiques, volontairement irrespectueux, l'essai ouvre une brèche qui le rend délicat à cartographier. Mettant en tension science et littérature et choisissant délibérément de ne pas trancher entre l'un et l'autre, il établit un discours qui s'offre aussi comme le symptôme d'une situation critique de la culture. En empruntant librement ses sources et références, en les associant d'autant plus librement, l'essayiste pointe une certaine

21. Theodor W. Adorno, « L'Essai comme forme » (1958), in *Notes sur la littérature,* Paris, Flammarion, 1984, pp. 5-29.

manière de faire avec ce qui existe, mais aussi, en négatif, une certaine manière de faire *autrement*. Une « mise en doute » fondamentale à l'endroit de la transmission académique du savoir accompagne l'essai qui, dès lors, se présente comme une force de proposition méthodologique, tout autant que comme un espace critique. Il s'agit de démonter pour remonter autrement. Propension à l'erreur, aux recoupements libres, attachement à la discontinuité… l'économie spécifique de l'essai va bien à l'encontre du cheminement classique de la pensée lorsqu'elle s'expose, réaffirmant chaque fois l'arbitraire d'un choix, celui du prélèvement comme celui de l'organisation interne du texte. Non exhaustif, l'essai présente les contradictions, les complexités des objets choisis, leur caractère « agonistique ». La théoricienne de la littérature Marielle Macé le note à différentes reprises[22], l'essai propose aussi une temporalité de pensée différente de celle qu'offrent le traité, le roman, ou le texte philosophique. Temps long ou au contraire extrêmement ramassé, ruptures soudaines, sautes temporelles, bifurcations : l'essai est bien cet espace d'expérimentation qui offre à l'écriture les moyens d'une circulation tant temporelle que spatiale.

Si l'on distingue rapidement à quel point cette tradition corrobore notre hypothèse, celle de lire le travail de Buckingham sous le régime de l'essai, littéraire ou philosophique, il faut ajouter à celle-ci une autre voie plus clairement ancrée dans l'image en mouvement. L'essai filmique possède sa propre histoire, elle aussi hybride, puisque située entre la fiction et le documentaire. Transgressant volontiers les normes tant conceptuelles que formelles, l'essai filmique relève d'une forme que l'on aura vue pratiquée tant par les réalisateurs, les documentaristes que par les cinéastes d'avant-garde. Insistant sur une alliance souvent conflictuelle entre texte, image et son, il prend appuis sur une économie citationnelle, forçant la concomitance entre références et prélèvements au sein de l'œuvre. L'essai filmique se veut expérience de vision. Dans un texte intitulé «Translating the Essay Into Film and Installation»[23], Nora Alter propose une généalogie de l'essai filmique. Elle distingue dans les années 1920 une tendance européenne : Dziga Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929), Joris

---

22. On peut notamment se reporter à son texte : « Figures de savoir et tempo de l'essai », in *Études littéraires*, Vol. 37, n° 1, Automne 2005, pp. 33-48. On peut également lire *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2006.

23. Nora M.Alter, « Translating the Essay Into Film and Installation », in *Journal of Visual Culture,* Vol.6, n°1, 2007, SAGE Publications, pp.44-57. Sur cette question, d'un point de vue plus strictement cinématographique, on peut également se reporter à : *L'Essai et le cinéma*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Suzanne Liandrat-Guigues, Seyssel, Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 2004.

Ivens (*La pluie*, 1929), Walter Ruttman (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927) et date de 1940 et des textes de Hans Richter[24] les premières tentatives de théorisation du genre à travers la volonté de rendre visible ce qui ne relève pas du registre de l'image : les pensées, les idées mêmes. En posant les termes du débat, Richter ouvre la voie, aux Etats-Unis, au travail de Stan Brakhage, de Maya Deren, d'Andy Warhol, une voie expérimentale. Une toute autre évolution particularise l'Europe de l'après-guerre (les films de Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard…). La tendance que semble emprunter Matthew Buckingham trouve quant à elle sa source dans l'art américain des années 1965-1975. Il est clair que l'artiste, tant dans ses recherches formelles, dans la façon dont il pense le dispositif d'exposition de son travail, que dans son attachement à la forme littéraire, se situe dans la lignée des œuvres conceptuelles de James Coleman, Robert Smithson, Michael Snow, Dan Graham, Mel Bochner.

Les voyages de Robert Smithson dans le Yucatàn : « développer une vision négative »

« Pourquoi ne pas reconstituer notre inaptitude à voir ? Donnons une forme passagère aux vues inconsolidées qui entourent une œuvre d'art, et développons une espèce 'd'anti-vision', de vision négative. »[25]

Si nous souhaitons nous arrêter un moment sur le travail de Robert Smithson, c'est parce qu'il offre les prémisses de ce dont nous traitons à travers l'œuvre de Matthew Buckingham : la validité de l'équation *travelogue* ou récit de voyage / écriture essayiste alliée à la délicate historicisation de l'idée de paysage. L'écriture critique que pratique Smithson est similaire à son travail plastique : un parti-pris, déplacer constamment les frontières et surtout de refuser à un centre – repérable tant géographiquement qu'intellectuellement – de régenter toute forme de production. La théorie du *Nonsite* dérive de cette idée, elle est d'ailleurs fortement corrélée au travail d'écriture que mène Smithson[26]. Dans un texte intitulé « Un musée du langage au

24. Hans Richter, « Der Filmessay, eine neue form der Dokumentarfilms », in *Nationalzeitung*, 24 avril 1940, Bâle. Reproduit in Christa Blümlinger et Constantin Wulff (éd.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*,Vienne, Sonderzahl, 1992.

25. Robert Smithson, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatàn », in cat. expo. *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Musée de Marseille, 1994, p.202.

26. Cet argument est développé par Craig Owens dans son texte « Earthwords », in *October*, Vol. 10, Automne 1979, pp.120-130. L'idée d'Owens – voir dans le travail de Smithson une entreprise globale de décentrement des points de vue, entreprise étayée par les écrits de l'artiste- est importante pour notre propos.

voisinage de l'art », l'artiste rassemble virtuellement une communauté d'artistes pour qui l'association entre langage et écriture, « pleine de trous », permet de s'émanciper des canons de l'art. Ces « surfaces linguistiques » dont Smithson se fait l'écho sont des œuvres à part entière. Ses propres textes témoignent d'une nécessaire « sortie du cadre » tant critique qu'artistique. Montages de citations, de réflexions personnelles, de références scientifiques, les textes de Smithson sont à l'image de son travail plastique – « marginalia au centre » – décentré.

Produire une image, un instantané d'un lieu à travers le travail conjoint ou séparé du texte et de l'image, mais une image volontairement « décentrée », manquante, c'est peut-être le but non-avoué du voyage entrepris en voiture dans le Yucatán en 1969 en compagnie de sa femme Nancy Holt et de sa galeriste. Une « anti-expédition » selon les termes de Smithson. *Hotel Palenque* (1972) est l'une des œuvres produites dans le sillage de ce voyage, parmi lesquelles *Yucatán Mirror Displacement* (1969), une série de photographies réalisées dans des décors naturels et dont l'enjeu consiste en la « mise en situation » – que Smithson nomme « déplacement » – de douze miroirs de trente centimètres de côté dans ces mêmes décors. Un texte relate très précisément ces expériences, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán »[27]. En voici les derniers mots :

> « Si vous visitez les sites (une probabilité douteuse), vous ne trouverez rien que des traces de mémoire, car les déplacements furent démontés juste après avoir été photographiés. Les miroirs sont quelque part dans New York. La lumière s'est évanouie. Les souvenirs ne sont plus que des chiffres sur une carte, des mémoires vides constellant des terrains intangibles en proximités effacées. C'est la dimension de l'absence qui reste à découvrir. La couleur abolie qui reste à voir. Les voix fictives des totems ont épuisé leurs arguments. Le Yucatán est ailleurs. »[28]

Le texte ne se contente pas de raconter la réalisation de chacune de ces photographies. Conçu comme un carnet de voyage, il raconte les routes empruntées, les couleurs, les récits – historiques ou contemporains – qui accompagnent les « déplacements » de l'artiste. Impossible cependant de l'analyser comme un véritable carnet de voyage. Labyrinthique, lacunaire, il passe d'un objet à un autre sans transition, mêlant les considérations personnelles, liées au travail de Smithson, à celles plus

---

27. Ce texte a été traduit en français dans *Robert Smithson. Une Rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, *op.cit.*, pp.198-203.
28. *Idem.*, p.203.

générales sur la région qu'il découvre. Un ton globalement incisif – précis dans ses description mais tendu – le caractérise. À l'encontre de tout manuel touristique, le texte de Smithson préfère donner la parole aux divinités mexicaines qui interviennent dans son texte comme les figures tutélaires d'un voyage étrange. La carte routière se désintègre, de nouvelles coordonnées surgissent :

« Dans le rétroviseur, surgit Tezcatlipoca, le démiurge du 'miroir-fumant'. 'Tous ces guides sont inutiles, disait Tezcatlipoca, vous devez aller à l'aventure, comme les premiers Mayas, vous risquez de vous perdre dans le maquis, mais c'est le seul moyen de faire œuvre d'art.' »[29]

Lorsqu'il entreprend ce voyage en 1969, Smithson a déjà corrélé sa production artistique à l'idée d'expédition, de nombreux textes en offrant les comptes-rendus déviants et éclatés[30] : si la catégorie du *travelogue* correspond à ce qu'il entreprend dans ces récits, il faut néanmoins l'entendre comme une manière de renverser les codes et les attendus du genre. Refusant la linéarité du récit, Smithson établit une non-convergence fondamentale entre les lieux traversés, leur rendu cartographique, et la lecture qu'il en offre : une résistance sourde travaille ces textes, résultat des réflexions de l'artiste sur ce qu'il nomme le *Nonsite,* « contenant de façon effective le chaos du Site »[31]. Si le voyage est censé documenter les découvertes de l'artiste des ruines mayas, aucune des œuvres produites dans le cadre de ce voyage, ou ultérieurement, ne les donnent à voir précisément. Celles-ci ne sont présentes que par l'évocation. Cette volonté de tenir à distance l'objet même du voyage peut être comprise comme une critique du geste archéologique, que Smithson « moque » régulièrement, tout autant que des récits de voyage entrepris dans ces régions depuis la colonisation européenne et censés affirmer la puissance d'une domination étrangère sur les populations autochtones. Le décentrement dont font preuve ces récits table systématiquement sur une incapacité à cerner, littérairement autant qu'anthropologiquement, le site investigué[32]. L'anti-expédition de Smithson est aussi dédiée à une critique d'un certain centrisme occidental, une critique qu'il livre de manière oblique, en faisant

29. *Idem.,* p.198-199.

30. C'est le cas notamment des textes « Le pays de cristal » (1966) et « Une visite aux monuments de Passaic » (1967), republiés in *Ibid.*

31. Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), in *Robert Smithson : The Collected Writings,* Berkeley, University of California Press, 1996, p.111.

32. Sur cette question, on peut se reporter au texte de Jennifer L.Roberts, « Landscapes of Indifference : Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán », in *The Art Bulletin*, Vol. 82, n° 3, Septembre 2000, pp.544-567.

littéralement disparaître les ruines mayas de sa production, laissant la place aux fantômes de leurs dinivités.

Le voyage de Smithson est l'occasion d'exposer la complexité d'un site. Une abondance de détails, relevant de différents domaines, ponctuent le texte et cohabitent sans difficulté apparente. Luttant contre le récit académique, le texte de Smithson refuse le socle capable de combiner ces éléments disparates : empêcher la linéarité d'advenir c'est aussi empêcher à toute forme de compréhension globale de « recouvrir » le site qu'il a choisi. La collision et la diffraction apparaissent comme les seuls outils formels viables face à la « Carte d'Impasse »[33] que traverse Smithson dans le Yucatán. L'historienne de l'art Jennifer L.Roberts le souligne dans le texte que nous avons déjà mentionné[34], le rapport que Smithson entretien avec ce territoire est fortement éloigné de toute position tant historique que politique. Impasse, amnésie, indifférence : le Yucatán n'est pas pour Smithson l'occasion de soutenir ni même de prolonger l'activisme qui pourtant absorbe la scène artistique new-yorkaise à la même époque.

Hotel Palenque, réalisé en 1972 mais dont les images proviennent du voyage en question, pose encore plus frontalement cette question. Les photographies prises dans cet hôtel à l'abandon découvert en pleine nature à proximité des sites mayas sont réunies par Smithson en un *slide-show* de trente et une images sur lequel vient s'ajouter un texte écrit par l'artiste. Le tout est soumis pour la première fois à un public d'étudiants en architecture de l'Université de l'Utah pensant venir écouter une conférence de Smithson sur l'architecture maya. Or très vite, il semble que l'artiste a plutôt en tête l'inversion ou le renversement du genre : il est impossible de considérer *Hotel Palenque* comme un véritable exposé. Le ton global adopté par Smithson est extrêmement nonchalant, une forme de renoncement caractérise les commentaires de l'artiste, parfois vagues parfois soudainement attachés avec émotion à certains détails. Face à cet hôtel, qu'il situe entre la ruine et la tentative de

---

33. L'expression est de l'artiste, in « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan », *op.cit.*, p.199.

34. Jennifer L.Roberts analyse cette « liberté » de Smithson comme correspondant à l'image que les années 1960 ont encore de la civilisation maya : « Le récit de Smithson dans le Yucatán était proportionné au projet culturel plus global de 'deshistoricisation' des anciens Mayas. […] Dans le texte de Smithson, les anciens Mayas n'apparaissent pas en tant que peuple historique mais en tant que muses, […] cela ne veut pas dire que Smithson fait un usage simpliste des mythes – […] mais que son projet ne s'intéresse pas aux Mayas comme acteurs historiques. », in *op.cit.*, p.561. Ma traduction.

rénovation, Smithson analyse ce que serait une « ruine à l'envers », et l'objet qu'il forge en poursuivant ces intentions va lui aussi à rebours de toute forme connue. Anti-touristique, anti-architectural, anti-archéologique, anti-théorique : le texte produit par Smithson est « en suspension », inclassable. Si l'on a pu évoquer à son propos une certaine indifférence dans le ton dont use l'artiste, une intention néanmoins tranchée fait de ce non-lieu un espace de contemplation. La forme travaillée par Smithson, celle d'une conférence-performance, reste extrêmement attentive à ce dont il fait l'expérience dans le Yucatán : l'existence d'un territoire « incongru », manifestement parcouru par l'histoire, dont le caractère mythologique contraste violemment avec la perte de toute valeur d'usage. C'est le cas de l'hôtel Palenque et de son paradoxe : sa ruine correspond à un état de reconstruction autonome, dans laquelle nature et éléments refoulés reprennent leurs droits.

Constitué d'images fixes, *Hotel Palenque* frôle cependant le cinéma. C'est en cela que l'œuvre nous intéresse. En combinant texte, défilement des images et récit de voyage, l'œuvre développe avec étrangeté la manière dont Smithson se ressaisit d'un paysage condamné fonctionnellement. Cette ressaisie a à voir avec la prise en compte de cicatrices ou de traces, gelées par l'image, que le texte met en mouvement par le geste descriptif, leur prodiguant un soin « textuel » qui n'a cependant rien à voir avec des promesses de guérison. L'artiste est lui-même attaché aux cataclysmes géographiques : « D'après ma propre expérience, les meilleurs sites pour 'l'art tellurien' [*earth art*] sont ceux qui ont été bouleversés par l'industrie, par une urbanisation sauvage ou par des catastrophes naturelles. »[35]

Le voyage dans le Yucatàn et les œuvres qui en émergent poursuivent le travail de déconstruction entrepris depuis ses débuts par l'artiste. L'alliance du texte et de l'image produisent un brouillage du champ visuel à l'image du monde perdu dont elle témoigne. C'est cette alliance que reconduit Matthew Buckingham, qui cite régulièrement le travail de Smithson – repère indéniable pour sa propre démarche. Ce que Smithson incarne sans doute à ses yeux, c'est un usage du film émancipé de la narration, réactivant ainsi une histoire « parallèle » du cinéma.

35. Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », in *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960-1973*, *op.cit.*, p.213.

Muhheakantuck-Everything has a name, en s'appuyant sur une voix-off complexe qui mêle information historique, pensées diverses, analyse sociologique s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler le film de « non-fiction » : sans exactement relever du genre documentaire et mettant de côté la fiction, l'installation ouvre une troisième voie, plus clairement inscrite dans la production de savoirs mais qui ne s'interdit cependant aucune invention formelle. Ouvrant une brèche spéculative, le film de non-fiction s'émancipe des catégories existantes pour faire du film un espace d'interrogation qui emprunte à des situations d'expérimentation, d'observation, de recherche et d'enquête[36] ; proche en cela de la dimension essayiste proposée précédemment.

Cette catégorie, qui tente justement d'échapper aux classifications, permet de relire l'histoire de la production d'images au XXe siècle en évitant notamment l'hégémonie du cinéma de fiction. Ce geste a pour principale qualité de faire dès lors consister un ensemble d'objets filmiques à dimension épistémologique mais qui n'ont pas mis de côté la recherche formelle (reportages, documentaires, journaux filmés…) et dont l'hétérogénéité, lorsqu'elle est aujourd'hui réinterrogée par l'art contemporain, rassemble tout un ensemble d'artistes qui y voient la possibilité de prolonger une histoire, non pas des catégories, mais des gestes de pensée.

Si l'ensemble du travail de Matthew Buckingham relève bien du genre de la « non-fiction » ce n'est pas seulement par la proximité qu'il instaure avec l'essai, le reportage ou le documentaire, mais aussi par la conscience qu'il semble avoir d'un autre type de « non-fiction », celui du film ethnographique des premiers temps. Le jeu qu'il joue à cet endroit est relativement subtil : on l'a vu, aucune image ne vient relayer visuellement le récit des origines de la colonisation du New Jersey dont la voix-off se fait l'écho. Cependant, cette absence est une présence suffisamment importante pour qu'on tente d'analyser sa portée « en négatif ».

Si un récit des origines guide l'installation de Buckingham, il semble impossible d'oublier que le médium dont il est fait usage – le film – a contribué, à ses débuts, à forger une encyclopédie visuelle du monde moderne. Le parallèle entre le récit

36. Sur le film de non-fiction, on peut, entre autres, se reporter au texte de Trevor Ponech, « Non-fictional Cinematic Artworks and Knowledge », in *The Philosophy of Film. Introductory Texts and Readings*, éd. Thomas E.Wartenberg et Angela Curran, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp.77-90.

de Buckingham – Henry Hudson découvrant les futurs paysages américains – et le médium filmique – grand adjuvant des découvertes et des explorations modernes, ne peut manquer d'être fait. Dans le geste de l'artiste de supprimer purement et simplement l'idée même d'une illustration de son propos, et de remplacer cette image mise à l'index par une vue aérienne extrêmement sobre qui s'attache à filmer au présent l'état d'un territoire, on peut difficilement ne pas lire une prise de position envers une certaine histoire de la production filmique.

Dans le long travail de recherche qu'elle a réalisé sur le cinéma des premiers temps, Alison Griffiths qualifie de *travelogues ethnographiques* un important corpus de films réalisés entre 1895 et 1920 et rassemblant des images de voyages à dimension ethnographique. Bien que situés dans une tension entre destination scientifique et divertissement populaire, ces films – fragmentaires, éphémères, ambigus – constituent malgré tout les premiers témoignages filmés destinés à un public occidental de l'existence des populations indigènes. Donner à voir le monde tel qu'il se constitue dans sa diversité géographique et humaine, tel est le but de ces premiers films qui conjuguent image et voyage. Leur fragilité discursive, due au manque d'informations, à une porosité certaine au discours colonial et impérialiste, à une volonté de promouvoir une forme d'éducation civique, fait de ce corpus originaire de l'histoire du cinéma un domaine lui-même délicat à cartographier. Très tôt, des lectures-performances rassemblent ces vues dans des montages d'images auxquels vient s'adjoindre la lecture d'un texte racontant le voyage, l'expédition. Le *travelogue* connaît ainsi, dès 1896-1897, une version « live », performée, à laquelle quelques « grands noms » sont associés : Burton Holmes (1870-1958) ou Lyman H. Howe (1856-1923). Passeurs entre le monde du spectacle et celui de la pédagogie, ces récitants offraient ce qu'Alison Griffiths qualifie de « dispositifs interprétatifs » ouvrant l'espace de la projection à la production d'un « métacommentaire » adapté aux images[37]. Cet accompagnement textuel favorise le développement d'un véritable imaginaire collectif fondé sur le déplacement géographique. Un imaginaire qui inclut la description d'autres modes de vie : ces discours évincent évidemment la possibilité pour les populations filmées de faire entendre leur différence :

37. Selon nous, la voix-off telle qu'elle est écrite par Matthew Buckingham évoque ces premiers récits qui combinent images en mouvement et bonimenteur.

« L'idéologie du film de voyage opérait selon un double mouvement de prolifération et de rétention [*containment*] de signification. Cela était également le cas dans l'écriture de voyage. On incluait ainsi la suppression des aspects signifiants de la rencontre entre les voyageurs et la population indigène en faveur d'une mystification romantique de l'expérience du voyageur. »[38]

Par un geste de prestidigitation discursive, qui déloge les subjectivités indigènes au profit de l'établissement d'un point de vue occidental hégémonique, ces films véhiculent une rhétorique spécifique, à la frontière entre le réalisme et le fantasmatique pittoresque. Invention iconique de la modernité, le cinéma est ainsi associé à une entreprise impérialiste qui, dans un geste d'ambigüe démocratisation, fait du regard sur l'autre un motif à la fois commercial, touristique, et scientifique. Car malgré les contradictions, voire les fourvoiements de certaines de ces productions, demeure la force inappréciable de ces images qui « donnent à voir », à défaut de l'entendre, la différence culturelle.

L'installation de Matthew Buckingham évoque, à sa manière, la façon dont l'anthropologie visuelle à la fois hérite et se détache de cette tradition. Dans les *travelogues* ethnographiques, l'étrangeté de l'outil-cinéma est portée à son comble. Si ce dernier a historiquement contribué à fournir une somme d'informations importantes, qu'il a évidemment fallu ensuite disséquer scientifiquement, il a aussi produit les images qui ont forgé l'imaginaire occidental et certaines de ses tendances réactionnaires. La question de l'image et de ses pouvoirs, de la visibilité sont au cœur de *Muhheakantuck-Everything has a name,* dont le geste formel principal consiste à filmer depuis le ciel un territoire. Si l'histoire dont l'artiste se saisit se déroule au début du XVIIe siècle et bien avant l'invention du cinéma, son travail consiste cependant à tirer les fils ténus qui lient ces deux « missions civilisatrices » qu'ont été les premières expéditions européennes vers le Nouveau Monde et les premiers films ethnographiques. Les images de l'une comme de l'autre sont absentes de l'installation qui en contient néanmoins la mémoire.

Conclusion

L'économie si singulière que déploient les liens entre texte et image dans l'installation de Matthew Buckingham s'accorde au travail historique tel que le décrit Michel

38. Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002, p.211. Ma traduction.

de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* :

« Le travail de l'histoire (*Geschichte*) ne cesse de cacher ce qui était lisible, et cela par le geste même qui démultiplie le simple pour le dévoiler. Les explications effectuent un déploiement des contraires ; par là, elles multiplient les représentations, c'est à dire qu'elles brisent l'*Urbild* en mille facettes lorsqu'elles le répètent dans un langage 'analytique'. Elles opèrent ainsi la décomposition et le camouflage du conflit primitivement si 'net' : tout à la fois, un mouvement d'analyse et d'effacement. »[39]

Ce double mouvement d'analyse et d'effacement est bien au cœur du projet de Buckingham. Refusant les binarités, les lignes droites, l'artiste propose une façon dissociée de faire de l'histoire, le geste de l'explicitation se trouvant régulièrement mis en péril, en difficulté : dans sa vocation à « faire image » d'abord, puis dans sa supposée capacité à surplomber les phénomènes et les événements. En dressant des passerelles entre l'installation de Buckingham et le postcolonialisme, l'essai filmique, la voie proposée par Robert Smithson et l'anthropologie visuelle telle qu'elle est prise en charge par les débuts du cinéma, on a tenté de faire justice à la documentation elle-même diffractée que pratique l'artiste. Toutes ces passerelles partagent un attendu : une certaine confiance accordée à l'expérimentation, qu'elle soit visuelle, littéraire ou même théorique. La fragilité de l'œuvre de Buckingham nous permet effectivement de penser un rapport moins autoritaire au travail conjoint de la pensée et de l'image. Dans son texte sur le rôle du miroir chez Robert Smithson, qui propose tout un passage sur le voyage de ce dernier dans le Yucatàn – auquel nous avons essayé, ici aussi, de donner une sorte de valeur programmatique –, l'historien de l'art et critique Michel Gauthier parvient à cette conclusion :

« On perçoit donc mieux l'importance qu'a eue pour Smithson son voyage au Yucatàn […] : l'occasion de motiver idéologiquement sa remise en cause du visualisme moderniste. Le visualisme est un impérialisme. La fascination de Smithson pour la léthargie, la passivité, son intérêt pour le désintérêt vont par conséquent de pair avec la fragmentation du champ visuel, la défocalisation, le décentrement comme autant de manifestations d'opposition au regard en tant qu'acte de pouvoir, au regard témoignant d'un sujet en position de contrôle, qui commence déjà par contrôler et coordonner deux yeux potentiellement paresseux, d'un sujet maître de lui, c'est-à-dire vivant et agissant dans l'illusion de son autonomie. »[40]

---

39. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.353.
40. Michel Gauthier, « Un trou dans la vue. Robert Smithson, *Mirror Vortex*, 1964 », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°98, Hiver 2006-2007, p.48.

Si les caractères de léthargie ou de passivité ne conviennent pas au travail mené par Buckingham, en revanche, l'idée de décentrement, de défocalisation s'attachent correctement au projet d'*Everything has a name*. L'installation permet de penser cette « illusion de l'autonomie », prône la nécessaire renonciation au « regard en tant qu'acte de pouvoir » et édifie les passerelles entre domaines de pensée et images. Le geste de la documentation, justement dans sa non-adéquation aux objets choisis, est ainsi un geste critique fort : contre l'homogénéisation des savoirs, il produit, dans le cas de l'installation de Buckingham, un savoir décentré et diffracté.

« À minuit, au mois de juin, je suis sous la lune mystique : une vapeur opiacée, obscure, humide, s'exhale hors de son contour d'or et, doucement se distillant, goutte à goutte, sur le tranquille sommet de la montagne, glisse, avec assoupissement et musique, parmi l'universelle vallée. »[41]

« Ajax », le premier texte de Mike Kelley publié dans son recueil *Minor Histories*, est issu de différents fragments ayant contribué à une performance réalisée par l'artiste en 1984 intitulée « Le Sublime ». Il y explique son intérêt pour ce personnage de l'*Odyssée* :

« Initialement, je me suis intéressé à Ajax comme motif à cause de ma fascination pour un passage du *Traité du Sublime* de Longin : 'le silence d'Ajax dans la *Nekuya* a ce degré de grandeur auquel nul mot ne peut atteindre.'[42]
Le texte de Longin s'intéresse principalement aux règles de la parole publique. […] La déclaration de Longin illustre sa croyance dans le fait que les intentions d'un orateur sont plus importantes, plus sublimes, que n'importe quelle sorte de présentation. Cependant, l'engouement de Longin pour le silence d'Ajax m'est apparu comme quelque peu ironique, son texte étant entièrement dévolu aux règles de la rhétorique. Cette contradiction m'intéressait.
L'épigramme de Longin a également attiré les romantiques du XVIIIe siècle, qui croyaient à la primauté de la subjectivité et à la supériorité de l'intérieur sur l'extérieur, du voilé sur le révélé, de l'obscur sur la clarté. Le silence gagne en importance dans ce contexte car la pensée doit désormais devenir un mot. Formulée, une pensée est gâtée, impuissante. Ayant perdu sa subjectivité, elle pénètre dans le monde, le monde du matérialisme le plus quelconque. Les idées meurent dès leur naissance, au bord des lèvres. »[43]

La déclaration de Mike Kelley permet d'introduire son installation *Profondeurs vertes* dont on pourrait dire qu'elle illustre ou met en scène une certaine idée du

41. Edgar Allan Poe, « La Dormeuse » (1831), in *Poèmes,* Traduction de Stéphane Mallarmé, Paris, Gallimard, 1982, p.66.
42. La *Nekuya* est le chant XI de l'Odyssée qui décrit la descente d'Ulysse dans les Enfers où il retrouve les âmes de différents guerriers grecs avec lesquelles il converse. Mais Ajax, trop amer, ne répond pas à Ulysse et rejoint les âmes des défunts.
43. Mike Kelley, « Ajax », in *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, éd. John C. Welchman, Cambridge, MIT Press, 2004, p.4.

sublime. Que Mike Kelley place dans ce texte la question du sublime à l'endroit problématique d'une tension entre expressivité et silence retient notre attention. Cette stratégie est chez lui systématique, et la façon dont il s'empare des grandes « questions » de l'histoire de l'art reprend bien souvent cette mise en situation originelle, celle de la contradiction. Pourtant, de même que son texte sur Ajax (dont il faut rappeler qu'il interroge la façon dont une figure mythologique est devenue le nom d'une marque de détergent), *Profondeurs vertes* s'attache à la question du récit, de l'histoire, du drame. Selon la même méthodologie déconstructive (le texte Ajax est proprement « démembré », sans ligne directrice), *Profondeurs vertes*, installation vidéo comprenant une bande-son extrêmement travaillée, semble elle aussi relever d'un régime instable, visuellement et textuellement fragile. C'est cette tension que nous mettrons au travail, une tension à l'œuvre dans toute l'oeuvre de Mike Kelley, entre documentation et amplification. « Travailler un matériau historique afin de le reconstruire »[44], déclare l'artiste pour qualifier son travail. Plusieurs stratégies sont effectivement mises au service de cet objectif, qui prendra ici la forme déraillée d'un *travelogue* dans l'histoire de la peinture américaine.

L'enjeu auto / bio-graphique

Dans le texte qui accompagne l'installation *Profondeurs vertes*, Mike Kelley explique :

> « Ce projet fut conçu pour accompagner l'exposition *Les Artistes américains et le Louvre*. Lorsque Marie-Laure Bernadac, conservatrice en chef pour l'art contemporain au Louvre, prit contact avec moi, je m'enthousiasmai aussitôt à l'idée de pouvoir réaliser une œuvre en résonance à une exposition principalement consacrée à des tableaux du XIXe siècle. J'apprécie depuis fort longtemps la peinture américaine de cette époque, en particulier les paysages, et je décidais alors de fonder mon travail sur un certain nombre d'œuvres de la collection du Detroit Institute of the Arts. J'ai grandi dans les faubourgs de Detroit, et il m'arrivait de visiter ce lieu lorsque j'étais jeune ; ces tableaux produisirent alors sur moi une impression durable. »[45]

Ce que Mike Kelley lie dans ces quelques phrases, c'est le principe du souvenir d'enfance et de l'impression picturale. À plusieurs reprises dans son texte, il revient effectivement sur la façon dont il fut marqué enfant par ces toiles. La question de

---

44. Jean-Philippe Antoine, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°73, Automne 2000, p.103.

45. Ce texte n'a pas été publié, à part sous forme de document fourni dans les espaces d'exposition eux-mêmes. Nous y ferons mention ici comme : *Mike Kelley, Profondeurs vertes*.

l'autobiographie et de son traitement est un ressort important du travail de Mike Kelley. L'insistance avec laquelle il intègre certains éléments autobiographiques est selon lui à comprendre comme une réaction à la mauvaise lecture de son œuvre proposée dans les années 1980. Cette psychologisation de son travail le mène à « enfoncer le clou », et comme il le dit lui-même : « Il m'a semblé qu'il me fallait m'impliquer moi-même davantage dans l'œuvre, ou dans son sujet, de façon à rendre problématique cette lecture psychologique. Il me fallait rendre difficile cette attitude, en donnant beaucoup de fausses informations, en pratiquant ma propre psychologie ! »[46] Lancé dans un travail dont les limites entre biographie et pseudo-biographie sont désormais poreuses, Mike Kelley invite à traiter précautionneusement toute référence à sa propre enfance. Ainsi, une autre déclaration de l'artiste est à extraire, comme une manière de complexifier un peu plus cet espace mouvant que sont, du point de vue de la factualité, ses installations : « Bien que ma biographie puisse être fabriquée, elle n'est pas a-historique ».

Déclaration encore paradoxale, mais qui dit bien la façon dont il faut comprendre le trait personnel qui traverse son travail : la référence biographique est un moyen d'inscrire dans un continuum un ensemble de données qui seront ensuite triées, sélectionnées, archivées selon différents critères. C'est parce que les données choisies par Mike Kelley ne lui appartiennent justement pas en propre qu'elles l'intéressent. Point de départ finalement partagé par tous, cette enfance constituée par les images, les textes, vus et contemplés, entraperçus ou déjà collectionnés, est un moyen d'inscrire dans l'histoire commune ce qui semble n'appartenir qu'à chacun. Il importe peu dès lors d'établir le « régime de vérité » de ces récits ou de ces images, en ce sens, le biographique peut bien être entièrement « fabriqué ». Ce qui importe concerne un certain usage des images : comment les réinscrire dans le cadre historique auquel elles appartiennent. La distorsion provoquée par l'écart entre la sphère privée et la sphère publique, distorsion que Mike Kelley choisit d'analyser à l'intérieur du domaine culturel, est à l'origine de son travail sur la mémoire. La quasi-totalité de ses œuvres peut être lue à travers ce prisme général de ce qu'il nomme, à la suite des études psychologiques, le « Repressed Memory Syndrome ». Attaché aux expériences traumatiques de l'enfance qui sont ensuite refoulées, ce syndrome

46. Jean-Philippe Antoine, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », *op.cit.*, p.114.

intéresse Mike Kelley en termes de double fracture : d'une part, peut-on – et si oui comment – récupérer ces souvenirs enfouis ? Mais par ailleurs, et surtout, comment échapper à l'emprise idéologique qui accompagne, dans le domaine des sciences cognitives, ce type de recherche ? En prenant pour point de départ à de nombreuses installations l'idée d'objets et de sites « chargés » du point de vue mémoriel, l'artiste se situe dans ce qu'il qualifie de « tournant culturel ». Inoculés dans le domaine de l'histoire de l'art, ces retours du refoulé donnent lieu à de profondes interrogations sur ce qu'on peut attendre d'un retour sur le passé. C'est à ce type d'opération que sont soumises les toiles du musée de Detroit.

Les œuvres du musée de Detroit

L'installation se présente comme une libre navigation dans les collections de peintures du musée du Detroit. Il nous faut en passer par un examen précis de ces toiles, dont le rassemblement par Mike Kelley n'est pas anodin. Excepté l'œuvre de John Singleton Copley (1738-1815), *Watson and the shark*, qui date de 1777, les cinq autres œuvres sélectionnées par l'artiste datent du XIXe siècle. Leur assemblage – on verra plus loin la façon dont ce dernier procède – dessine donc un panorama possible d'un certain état de la production artistique américaine du XIXe siècle orientée autour de la peinture de paysage. Cependant, Mike Kelley les rassemble aussi pour des raisons « diégétiques » : ces toiles commentent un état du monde moderne, la façon dont la nation américaine se constitue en se représentant, instaurant des codes de représentation qui s'opposeront à d'autres. Leur territoire excède le seul territoire artistique.

Watson and the shark (1778)

L'œuvre de Copley, *Watson and the shark* met en image un fait divers survenu en 1749 à Cuba, l'attaque d'un requin sur un jeune matelot sauvé par les membres de son équipage. Le jeune homme, plus tard devenu maire de Londres, fit la connaissance de Copley, qui avait quitté les Etats-Unis pour l'Angleterre, et ce fut lui qui, très probablement, lui commanda une toile capable de rendre cet événement spectaculaire. Exposée dès 1778, l'œuvre connut un grand succès. Elle est aujourd'hui lue comme un produit précoce du romantisme, et l'on y reconnaît certains accents présents dans *Le Radeau de la méduse* de Géricault (1819) qu'elle précède. Cette mise en rapport n'est pas fortuite et de nombreux points communs rassemblent les deux œuvres : le décor, une scène maritime, et leur caractère spectaculaire qui tient

naturellement à la virtuosité des deux peintres mais aussi au fait que l'un et l'autre ont saisi, de façon quasi-journalistique, un événement marquant relaté par la presse de l'époque[47]. Jusque-là portraitiste, Copley réalise ici sa première œuvre traitant d'un sujet « historique », ou dans ce cas précis, quasiment contemporain du peintre. Dans le texte qui accompagne l'installation, Mike Kelley note les « tensions émotionnelles à l'œuvre dans ce tableau », le fait que ce dernier « forme un curieux mélange d'horreur, de confusion sexuelle et d'évocation religieuse, le tout étant présenté comme l'illustration d'une aventure historique »[48]. C'est vraisemblablement le réalisme de la toile, mêlé à une tentation exotique, qui l'aura arrêté.

The Recitation (1891)

La deuxième toile choisie par l'artiste s'intitule *The Recitation* (1891). Selon les mots de Mike Kelley : « *The Recitation* est une œuvre tonale à l'ambiance voilée rendue par l'utilisation de nuances de vert. Elle représente deux femmes de la bonne société dans un paysage herbeux. L'une des deux femmes est assise, l'autre debout. Le titre indique qu'il s'agit d'une lecture de poésie. Dewing est généralement décrit comme un impressionniste américain, mais son œuvre me semble plus proche de l'esprit du symbolisme. *The Recitation* est une œuvre abstraite à un point surprenant, qui évoquerait presque un Rothko peint dans les tons verts… »[49] Le texte de Mike Kelley est assez précis sur ce qui aura retenu son attention dans ce tableau : une forme d'indécision atmosphérique, un « climat voilé », une « ambigüité spatiale » augmentés par la présence de petites taches blanches disséminées sur les bandes inférieures du tableau. Pétales, lucioles, ces taches semblent avoir été ajoutées sur la surface de la toile. Par ailleurs, Mike Kelley note la « sensualité discrète » de la peinture, voire même « une légère connotation homoérotique ». Thomas Wilmer Dewing (1851-1938) est effectivement connu pour avoir représenté des séries de figures féminines à la fois pensives, raffinées, « civilisées ». À travers ces figures, c'est toute une organisation sociale en construction qui exprime son besoin hégémonique d'inscription

47. À propos du *Radeau de la méduse* et des procédures documentaires de réalisation, comprises comme les symptômes d'une transformation radicale de la culture visuelle au XIXe siècle, on peut se reporter au texte de Jonathan Crary, « Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », in *Grey Room*, n° 9, Automne 2002, pp. 5-25. De nombreuses pistes explorées par Jonathan Crary seraient pertinentes ici, dans le cas de Copley.

48. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

49. *Ibid.*

dans une plus vaste pratique culturelle. L'achèvement d'un idéal atteint s'expose à travers ces toiles qui célèbrent l'acquisition définitive de certains codes sociaux. La représentation de la femme blanche, élégante, semble se substituer symboliquement, dans les dernières décades du XIXe siècle, à la représentation de paysages grandioses orientant ainsi sur un versant domestique les critères esthétiques censés guider l'intronisation de cette haute-bourgeoisie américaine. Contemplatives, absorbées, les figures féminines du peintre permettent à l'esprit de s'abstraire d'une certaine réalité, le tableau fonctionnant alors comme une passerelle vers le monde de la pensée qui n'exclut pas une propension à la spiritualité[50].

À ces deux œuvres centrales dans l'installation *Profondeurs vertes* s'ajoutent quatre autres toiles, dont nous verrons que Mike Kelley fait un usage légèrement différent. À la toile de Copley sont associées *Cotopaxi* (1862) de Frederic Church et *Nocturne in black and Gold, the Falling Rocket* (1875) de James McNeill Whistler.

Cotopaxi (1862)

Frederic Church (1826-1900) était un élève de Thomas Cole, fondateur de la fameuse Hudson River School, dont certains tableaux choisis par Mike Kelley témoignent. Thomas Cole a rédigé le texte sans doute programmatique de cette école de paysage américain, *Essay on Natural Scenery* (1836) qui lie dans un même geste spiritualité et paysage américain, énonçant les caractères principaux d'une esthétique appelée à rendre hommage à la grandeur du paysage comme de la nation américaine. Les tableaux de Church illustrent parfaitement l'enseignement de Cole sur la représentation du spectacle de la nature. *Cotopaxi* fut réalisé après un voyage de l'artiste en Equateur en 1857, sur les traces des expéditions du naturaliste et géographe Alexander von Humboldt. Plaçant le spectateur au bord du gouffre, l'artiste représente le volcan en pleine éruption. Cette béance centrale, renforcée par la présence lointaine du volcan et du soleil, expose les forces de la nature tant dans leur aspect génératif (les torrents) que dans leur visée destructive (le volcan). Elle installe surtout la place du spectateur du côté d'une position flottante, instable, voire impraticable. Une vision

50. Sur Thomas Dewing et la représentation de la féminité, on peut se reporter au texte de Kathleen Pyne : « Evolutionary Typology and the American Woman in the Work of Thomas Dewing », in *American Art*, Vol. 7, n°4, Automne 1993, pp. 13-29.

du sublime qui penche du côté d'une prise de risque visuelle, quasi-apocalyptique. Spectaculaires, les toiles de Church étaient aussi exposées spectaculairement, dans des mises en scène réglées par l'artiste, qui refusait par exemple que ses œuvres soient montrées avec le travail d'autres artistes. Mike Kelley fait d'ailleurs référence à cet aspect du travail de Church : « *The Heart of the Andes* (1895), une peinture panoramique […], fit sensation le jour où l'artiste la présenta de manière théâtrale, flanquée de rideaux noirs, éclairée par des brûleurs de gaz et entourée d'une végétation tropicale ramenée du site lui-même. Les spectateurs payaient un ticket d'entrée pour admirer l'œuvre et cette prestation connut un grand succès. »[51]

Nocturne in black and Gold, the Falling Rocket (1875)

La toile de Whistler (1834-1903) choisie par Mike Kelley représente un spectacle pyrotechnique donné au Cremorne Gardens de Londres. Whistler demeure un personnage difficilement classable dans les catégories de l'histoire de l'art, lié à l'impressionnisme, au symbolisme, au mouvement préraphaélite. La série des *Nocturnes* peints par l'artiste au bord de la Tamise londonienne tranche assez radicalement avec le reste de son travail, plus clairement réaliste. À l'aide d'une palette réduite, il tente de rendre ces impressions nocturnes, plus proches du songe que du rendu authentique. Quelques personnages fantomatiques traversent ces toiles, irradiées par de très rares éclats de couleurs. Pour le regard contemporain, ces peintures quasi-expérimentales se rangent sans difficulté du côté de l'abstraction. Les toiles peuvent être regardées comme de véritables propositions théoriques sur ce que serait l'enregistrement d'une impression visuelle délestée de toute information narrative ou liée à un sujet : « Un nocturne est avant tout un arrangement de lignes, de forme et de couleur. », déclare l'artiste. Quelque chose de la matérialité du pigment s'expose en effet plus que toute autre tentative anecdotique. La série des nocturnes évoque également les transformations de la ville moderne et industrielle, qui ouvre une nouvelle ère visuelle[52]. La toile retenue par Mike Kelley est surtout connue pour la polémique

---

51. Mike Kelley, *Profondeurs Vertes*, *op.cit.* Dans un texte intitulé « Le sublime américain : rhétorique et inscription du sujet dans *The Icebergs* de F. E. Church », Bruno Monfort développe cette idée de mise en scène en la connectant à l'art du détail : « […] lors de la première présentation de *The Heart of the Andes*, les spectateurs reçurent des cylindres de carton faisant office de longue-vue ; lorsqu'ils les utilisaient à bon escient en les pointant sur tel secteur de l'image, ils pouvaient apercevoir nettement, posée sur une feuille, une coccinelle. », in *La Revue d'études américaines*, n°99, Février 2004, p.36.

52. À ce sujet, on peut se référer à l'ouvrage de David Peters Corbett, *The World in Paint. Modern Art and Visuality in England, 1848-1914*, Manchester, Pennsylvania State University Press, 2004, p.125.

qui opposa le critique d'art John Ruskin à Whistler. En 1877, à propos de *Nocturne in black and Gold, the Falling Rocket,* Ruskin déclara que la toile équivalait à « jeter un pot de peinture au visage du public »[53]. Whistler gagna son procès contre Ruskin, procès dont il fit une tribune publique sur la pureté de l'art. La toile continue de porter le sous-texte de ces débats connectés à l'émergence de la modernité.

À la toile de Dewing sont associées deux toiles, *Portrait of Mme Paul Poirson (Seymorina Cuthbert)* (1885) de John Singer Sargent et *Hummingbirds and Orchids* (vers 1880) de Martin Johnson Heade.

Portrait of Mme Paul Poirson (Seymorina Cuthbert) (1885)

John Singer Sargent (1856-1925), né à Florence, est un artiste-voyageur (France, Allemagne, Angleterre) dont les œuvres témoignent des déplacements, mais qui est néanmoins resté dans la mémoire collective comme un important peintre de portraits à la renommée internationale. Si la méthode de travail de Sargent semble au fil du temps de plus en plus homogène, chaque portrait – il en réalise jusque dans les années 1910 et l'on en compte près de neuf cent – concentre un nombre important de détails absolument singuliers. Les figures féminines représentées par l'artiste, issues de la bonne société, dont l'élégance est magnifiée par le travail du peintre, tendent vers une certaine forme d'idéal. La technique de Sargent est très influencée par l'impressionnisme, et l'on peut considérer son travail comme contribuant à l'illustration d'une seule grande narration : la représentation de la haute bourgeoisie anglaise ou américaine. Un point de vue plus formaliste pourrait cependant sans difficulté interroger ses toiles comme des espaces dévolus au rendu de détails, de surfaces, de matériaux, qui font passer les « sujets » au second plan et qui permettent de dépasser la simple représentation de conventions tant picturales que sociales.

Hummingbirds and Orchids (vers 1880)

Martin Johnson Heade (1819-1904) est un peintre de natures mortes, de paysages, de portraits d'oiseaux tropicaux, dont *Hummingbirds and Orchids* est un bon exemple. La toile est extraite d'une série illustrant les colibris d'Amérique du sud dans leur

53. Au sujet du procès Whistler /Ruskin, on peut lire le texte de Shearer West, « Laughter and the Whistler/ Ruskin Trial », in *Journal of Victorian Culture*, Vol.12, n°1, Avril 2007, pp.42-63.

cadre tropical. Heade est l'un des premiers peintres à avoir pris très au sérieux la représentation de la flore et de la faune dans leur cadre naturel, et à en faire le cœur de sa peinture, se démarquant ainsi de la seule veine « scientifique » du naturalisme ou de la botanique qui cantonnaient ces représentations au dessin de recherche. Dans *Hummingbirds and Orchids,* la fleur est au centre d'un paysage dépeint comme ce qui permet à l'objet lui-même d'y proliférer. La fleur est décrite dans son environnement naturel sans en être retranchée, échappant à un simple statut décoratif. Un caractère « vivant » semble attaché à la représentation des ces plantes. Cette impression est renforcée par le cadrage, qui donne au spectateur le sentiment que la fleur l'absorbe tout entier. Loin de la représentation de la nature comme perfection divine, l'iconographie développée par Heade tend vers une précision « vivante », organique et luxuriante qui n'oblitère pas son caractère étrange, non-familier.

Toutes ces toiles, peintes à la même période, font signe vers une représentation de la nature qui déjoue bien des codes : un sublime terrifiant ou apocalyptique (Church) renforcé par une narration héroïsante (Copley), une dimension scientifique teintée d'étrangeté (Heade), une domestication raffinée (Sargent, Dewing), une qualité atmosphérique qui confine à l'abstraction (Whistler). Chacune d'entre elles semble également intéresser Mike Kelley pour son sous-texte quasi documentaire : le mode d'exposition des œuvres chez Church, la question des « gender » et de la représentation réprimée de la sexualité (à l'œuvre très différemment chez Dewing ou chez Copley), la scientificité quasi-fantasmatique qui prévaut dans les toiles de Heade ou de Church née de leur commune passion du voyage ou de l'exploration, la polémique qui enserre la toile de Whistler, avec en son centre une querelle qui rejoue celle des anciens et des modernes. Au-delà donc de l'iconographie rassemblée ici, dire que le choix de Mike Kelley dépasse les enjeux artistiques revient à penser ces derniers comme les reflets plus vastes d'un contexte historique, critique, théorique, sociologique, qui est celui de la fin du XIXe, moment de bascule moderne. Les toiles choisies par Mike Kelley sont, chacune à leur manière, des « tableaux-monde », témoins d'un moment caractéristique dans l'histoire de la représentation et de la culture visuelle. Attaché depuis les débuts de sa pratique artistique à infléchir les lieux communs et à faire éclore un point de vue plus obscur ou réprimé, il faut aussi entendre dans le geste d'assemblage de Mike Kelley une manière de dévoiler ce que la période à laquelle il s'attache dans ce travail comporte d'obscurité. Quels fantasmes habitent ce réalisme pictural ?

Le geste de la documentation

Il n'est pas anodin que la période choisie par Mike Kelley, incarnée au mieux par les acteurs de la Hudson River School, soit celle du triomphe de la visualité comprise dans son sens le plus large. Il suffit en effet de contempler ces différentes œuvres pour les comprendre immédiatement comme des documents se rapportant on ne peut plus précisément à la cohérence d'un projet. Que celui-ci soit politique (la peinture de paysage comme auxiliaire au façonnement d'une nation), géographique (le paysage américain et ses spécificités), sociologique (la naissance de la haute bourgeoisie WASP), il passe par le biais de l'expression picturale pour signifier à un degré supérieur les enjeux de construction de la nation américaine à la fin du XIXe siècle. La peinture de cette époque, et cette qualité peut ou non être revendiquée par les artistes eux-mêmes, comporte une capacité de synthèse qui revient à établir les termes d'une équation menant à l'édification d'un territoire / nation / mythe. Un régime externe de lecture est ainsi nécessaire à qui souhaiterait rétablir les lignes de continuité entre ces différents termes – régime externe qui travaillerait dans ce cas précis à souligner les enjeux croisés des questions de culture et de nature – ce qui n'est ni de notre ressort ni nécessaire au développement que nous souhaitons poursuivre.

En situant le point de départ de sa recherche dans un souvenir d'enfance, Mike Kelley place le curseur à un endroit assez précis pour cette question de la visualité : celle du moment où l'image joue pleinement son rôle, « impressionnant » un spectateur forcément crédule. Ce rapport entre enfance et image retourne également vers l'instant plus primitif des peurs et des images refoulées. En travaillant le sous-texte des toiles qu'il sélectionne, Mike Kelley fait de cette part obscure des images le produit de son souvenir – marquant, traumatique, fantasmatique – autant que celui du projet à la fois global et latent qu'elles sous-entendent. C'est cette part obscure que l'artiste documente, selon les deux options qu'il pratique depuis ses débuts : la piste structurelle et la piste dramatique.

Piste structurelle : transformer les images en documents de travail

Les développements de Michel de Certeau concernant le travail de l'historien dans son ouvrage *L'Écriture de l'histoire* semblent être un point de départ possible pour aborder *Profondeurs vertes*. Ils conduisent à situer ce travail du côté d'un geste spécifique : celui d'une opération, d'une interrelation entre un ensemble de pratiques

présentes et la reconstruction du passé. Dans cette acception, l'opération historiographique ne consiste cependant ni à projeter sur le passé nos visions et notre langage présents ni à se contenter d'une simple accumulation érudite. Comprendre l'histoire comme un produit, comme une fabrication sociologique dépendante d'institutions, de discours déjà constitués, c'est en faire une discipline privilégiant les inscriptions matérielles. L'histoire est une pratique, toujours médiatisée par la technique, et sa frontière se déplace constamment entre le donné et le créé, entre le document et sa construction, entre le supposé réel et ses multiples occurrences. Le travail de l'historien se trouve dès alors irrémédiablement situé dans les marges : se défiant des institutions, des réflexes rationalistes.

Le travail de Mike Kelley se situe lui aussi dans les marges : il vise à la reconstruction d'un souvenir, utilise le vocabulaire existant de l'analyse d'œuvres tout en recréant un univers qui lui serait propre. Lui aussi travaille dans l'entre-deux, entre le donné et le créé, entre le document et sa reconstruction, et sa recontextualisation. Par ailleurs, l'artiste se situe lui aussi dans le cadre très étroit de l'institution muséale et du discours qu'elle-même a pu produire sur les œuvres qu'elle expose. Il s'en détache, le met en question. À la commande du Louvre, qui souhaite une installation contemporaine répondant à une exposition historique sur les liens entre l'art américain et le musée du Louvre, Mike Kelley répond d'abord par une idée. Il s'agit pour lui de réunir un certain nombre d'œuvres ayant marqué son enfance. Si ces œuvres appartiennent toutes au musée de Detroit, son premier geste artistique consiste néanmoins à faire un choix dans une collection existante. Il prélève six œuvres de ce musée. Ce premier temps d'élaboration s'apparente donc à un classement, à une manipulation, à un transport d'éléments distincts d'une situation existante vers une région autre, celle de l'installation, dans laquelle ces œuvres vont être amenées à coexister selon d'autres modalités. « En histoire, écrit M.de Certeau, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en 'documents' certains objets répartis autrement. »[54] L'artiste choisit de transformer des images en documents de travail et de réflexion, transformant ainsi leur statut initial d'œuvres en un matériau dont il s'empare avec une grande liberté. Mike Kelley déplace ainsi les frontières de l'institution muséale, et s'approprie des œuvres qui vont dès lors répondre à une autre

54. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84.

forme de classement, à une nouvelle répartition d'ordre culturel. Ce premier geste qui vise donc à mettre à part, à rassembler des objets ordinairement répartis autrement, peut être lu comme une double opération : une opération technique (on verra dans un second temps comment les moyens de la vidéo vont rendre possible l'opération artistique) et une opération de regard (Mike Kelley est à la recherche d'un certain type de composition picturale) qui s'apparentent l'une et l'autre grandement à la façon dont on qualifie ordinairement le travail de l'historien. Mike Kelley organise, découpe, répartit, distribue et établit des séries à partir d'un ensemble existant.
Ce mouvement général de translation est décrit par l'artiste lui-même dans le texte qui accompagne l'exposition :

> « Lorsque je commençai à travailler sur ce projet, mon approche n'était pas encore précisément définie ; je savais seulement que j'avais l'intention de procéder à des enregistrements vidéo des peintures, et peut-être de les entrecouper dans un flux temporel. La seule chose dont j'étais sûr, c'est que toutes ces œuvres m'attiraient. Mon point de départ consista à les enregistrer en vidéo, en résonance avec leur composition picturale – un peu comme on réalise des schémas de tableaux pour les cours d'histoire de l'art. »[55]

L'idée que l'artiste se substitue un instant à l'historien d'art semble importante à souligner, au moins à deux niveaux. Le travail de Mike Kelley peut en effet être compris comme établissant depuis de nombreuses années une plateforme globale, à la fois critique et formelle, permettant à différentes « options » artistiques de dialoguer : tout en se réclamant d'un certain formalisme, il continue par exemple de défendre une vision décorative et ornementale de l'art qu'il mêle sans conflit apparent avec un fort héritage minimaliste. C'est en se basant sur une connaissance très précise de l'histoire de l'art et de ses conflits internes qu'il élabore des pièces dès lors éminemment complexes qui offrent souvent les moyens d'une relecture globale de la façon dont les mouvements artistiques ont pu se fondre ou s'opposer tout au long du XXe siècle. Par ailleurs, et d'une façon plus générale, ce type d'approche fait de l'art contemporain l'outil privilégié pour un travail de connaissance au sens large : il s'agit de comprendre la démarche de Mike Kelley comme une élaboration constante de savoirs précis et documentés, une élaboration critique et analytique sur les images faite au moyen des images. L'intention de Mike Kelley s'apparente bien à la démarche

55. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

de l'historien qui construit d'abord des objets de recherche, accumule ensuite des données et les classe en des lieux d'où elles pourront plus tard être déplacées, puis exploite ces données selon des modalités singulières. Le modèle de la recherche historique intervient bien sur le mode d'une expérimentation critique d'archétypes culturels existants, comprendre ici l'institution muséale en tant que répertoire d'images mises à disposition et dans lequel l'artiste peut venir prélever les objets qui l'intéressent.

Le geste de Mike Kelley de rassemblement d'images correspond donc à une pratique constante chez lui : la constitution d'une signification par le biais de l'association. Faire sens, pour Mike Kelley, c'est toujours associer. Les toiles du musée de Detroit acquièrent par son intervention une orientation de lecture nouvelle, dont on peut situer l'enjeu du côté d'un enjeu de connaissance. *Profondeurs vertes* est constituée de trois projections, d'un ensemble de sept dessins et d'une peinture de petit format. Chacun à leur manière, ces différents médiums mettent en scène le projet de documentation qui forme le cœur de l'installation.

Les vidéos

C'est peut-être le traitement des vidéos qui permet de cerner au plus près la démarche exploratoire de l'artiste. Celles-ci opèrent au sens propre la circulation entre les différentes toiles sélectionnées. Si le premier geste de Mike Kelley équivaut à un travail de découpe et de choix au sein de la collection d'un musée, le moment de la « mise en mouvement des images » relève quant à lui d'un travail de montage et de lien entre les peintures. Deux des trois vidéos prennent pour point de départ *Watson and the shark*. Selon les mots de Mike Kelley, la première « se concentre sur les zones de l'œuvre exclues de l'action ». La caméra choisit des détails de la toile de Copley (flèches d'églises, navires, nuées orageuses, soleil couchant, vagues d'eau). Différents fondus enchaînés les mêlent les uns aux autres. Puis, « à un moment donné, la caméra zoome vers l'illumination orangée du soleil couchant, et le spectateur se trouve transporté au-delà de l'horizon, vers le monde exotique de *Cotopaxi*, l'œuvre de Frederic Church : un paysage tumultueux dominé par un volcan fumant et éclairé par l'orbe rougeoyant du soleil. »[56] Mike Kelley conclut sur cette première

56. *Ibid.*

vidéo :

« La construction sinueuse de la vidéo se veut imitation du vagabondage mental projectif inséparable à mes yeux de la peinture paysagiste romantique. Des mondes s'ouvrent sur d'autres mondes. »[57]

La seconde vidéo consacrée à Copley se concentre sur l'action principale de la toile. « Le plan initial révèle la scène dans son intégralité, et une série de plans panoramiques suivent ensuite les 'lignes de vision' des personnages. »[58] Deux types d'analyse sont mis à l'œuvre. Dans la première vidéo, il s'agit de faire correspondre deux univers, celui de la toile de Copley et celui de Church, à travers la mise en correspondance de certains détails. Le mouvement de caméra n'est donc pas là pour illustrer une lecture narrative des toiles, mais bien plutôt leur fonctionnement commun, la manière dont l'une et l'autre font appel au registre iconographique classique du romantisme. Dans la seconde vidéo au contraire, c'est la structure interne de la toile de Copley qui est mise en avant, les mouvements de caméra épousant les lignes de vision des personnages[59]. Un travail analytique mis au service de la construction de la toile, de ces lignes directrices.

La troisième vidéo présente dans l'installation se détourne de la toile de Copley pour se concentrer sur celle de Dewing, *The Recitation*. Mike Kelley la décrit assez précisément :

« La vidéo commence par balayer chaque bande horizontale de couleur, de haut en bas, en révélant au fur et à mesure les détails des personnages et des chaises. La caméra descend ensuite à la verticale vers une zone, en bas du tableau, où n'apparaît aucun élément figuratif. Cette œuvre est si 'ouverte' que la majeure partie des images ne montre qu'une coloration verte suscitant une ambiance très particulière, intensifiée par la surimpression d'une fumée verte aux discrètes volutes. La vidéo toute entière s'en imprègne d'ailleurs, rendant l'atmosphère de ce tableau encore plus vaporeuse. La caméra se déplace ensuite dans la partie basse du tableau, suit les contours du personnage assis, puis traverse la toile jusqu'à la femme debout et redescend le long de son corps. Une image apparaît en surimpression : celle du *Portrait of Mme Paul Poirson*, de John Singer Sargent, qui représente une femme debout, vêtue d'une robe de la même époque – mais tenant les mains croisées devant elle.

57. *Ibid.*
58. *Ibid.*
59. Dans son texte « Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », Louis Marin consacre de nombreuses lignes à ces jeux de regard : « Ecrire le tableau, d(écrire) ce tableau, c'est d'abord chercher du regard, des regards multiples, pluriels, secrets, scellés dans la texture et les figures de l'œuvre peinte, parce que les regards sont des traversées pures, génératrices d'espaces pluriels et singuliers. » in *De la représentation*, Paris, Gallimard/le Seuil, 1994, p.195.

La caméra remonte le long de la sihouette de Mme Poirson jusqu'à la décoration florale qui orne son buste. L'ensemble se dissout ensuite dans le paysage tropical luxuriant du tableau de Martin Johnson Heade, *Hummingbirds and Orchids*. La caméra abandonne alors cette scène et se déplace entre les deux personnages féminins de Dewing, même s'il est vrai que l'enregistrement reste dominé par des profondeurs brumeuses d'un vert d'émeraude – parfois recouvert par des parties à peine reconnaissables du tableau *Nocture in Black and Gold, the Falling Rocket*, de Whistler – avec en fond sonore des crépitements de feux d'artifice. »[60]

La citation est longue, mais elle est importante. En prenant la peine de consigner aussi précisément le fonctionnement de la vidéo, Mike Kelley dévoile aussi l'outil analytique central pour cette installation : la description. Les mouvements de caméra sont au service d'un geste descriptif, d'une « vue raisonnée » des toiles choisies. La documentation naît de cette stratégie descriptive extrêmement précise, arrimée aux œuvres et à leur construction, qui prend comme assise principale le jeu entre plans d'ensemble et détails. C'est en passant par les détails que le montage lie les toiles les unes aux autres et orchestre les effets de bascule. Leur puissance visuelle institue la peinture comme une somme d'éléments hétérogènes que la force d'un point de vue peut se permettre d'isoler. Les détails sont non seulement capables de fonctionner seuls, ils sont aussi les courroies de transmission vers d'autres œuvres. L'enjeu de la description visuelle orchestrée par Mike Kelley s'arrime à ces détails pour imposer sa lecture des œuvres et désaxer un mode de lecture scientifique[61]. À un premier réflexe que l'on pourrait qualifier de « structuraliste » (dégagement et systématisation des grandes articulations contenues dans les toiles) s'ajoute le geste interprétatif de Mike Kelley qui revendique un point de vue subjectif. La façon dont l'artiste, une fois les toiles rassemblées, procède à leur analyse en faisant jouer un certain nombre de détails procède d'un type d'interprétation singulier des travaux choisis. Le caractère fictionnel de la description[62] est un ressort dont Mike Kelley use à différents niveaux : la navigation qu'il propose entre les œuvres relate une expérience de vision. En proposant un parcours arrimé aux détails et à ce que l'historien de l'art

60. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

61. Ici, le travail de Daniel Arasse sur le détail est à mentionner. Notamment ce passage, qui, en creux, explicite le caractère quasi-subversif du détail : « Tout se passe comme si la pensée classique s'inquiétait de la capacité du détail à faire écart, à s'isoler et se distinguer du dispositif général du tableau, comme si elle tenait à en empêcher toute dérive. » In *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p.49.

62. On songe ici aux réflexions de Clifford Geertz développées dans son texte « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture » (1973), in *Enquête*, La description I, 1998, mis en ligne le 27 janvier 2009 : http://enquete.revues.org/document1443.html [Consulté le 29 novembre 2009].

aurait peut-être considéré comme superflus, l'artiste surjoue le modèle analytique structural[63] tout en lui empruntant certains de ses ressorts : on l'a vu, l'une des vidéos - celle qui suit les « lignes de vision » - relève d'un modèle d'analyse plus traditionnel. Deux systèmes descriptifs cohabitent donc sans difficulté.

Les dessins

Un autre système de lecture de l'image est mis en place par les dessins. Les sept dessins présents dans l'installation ont été réalisés au crayon noir et ont été vraisemblablement calqués à partir du tableau de Copley. Ils consistent chacun en un prélèvement précis de détails de l'œuvre, très schématiquement reproduits sur fond blanc. Il faut ici faire une place à l'argumentaire déployé par l'artiste concernant ces dessins. Il s'agit en effet pour Mike Kelley de procéder à des effets de détourage propres à faire émerger les lignes de vision des personnages du tableau, lignes de vision qui conduisent l'artiste à formuler certains énoncés de type psychanalytique au sujet de la toile :

> « Je ne puis m'empêcher de penser qu'avec *Watson and the shark*, Copley joue ouvertement avec des peurs liées à la castration, même s'il est vrai que le tableau a été peint cent ans avant le développement de la théorie psychanalytique. […] Le tableau forme un curieux mélange d'horreur, de confusion sexuelle et d'évocation religieuse, le tout étant présenté comme l'illustration d'une aventure historique. Il s'agit là d'une œuvre tout à fait insolite, et lorsque je la revois aujourd'hui, je ne suis guère surpris du sentiment mêlé d'attirance et de répulsion qu'elle est susceptible d'inspirer à un jeune spectateur de sexe masculin. »[64]

Les dessins sont ainsi pour lui une façon d'insister sur les possibles lectures psychosexuelles du tableau. Cette référence à la psychanalyse, que nous ne développerons pas plus avant, est cependant une constante du travail de Mike Kelley qui l'utilise régulièrement comme structure de production de sens. Ce qui l'intéresse concerne la manière dont un certain type de signification peut « déborder », enfreindre les lois de la maîtrise rationnelle. La psychanalyse incarne pour lui un espace théorique mettant à notre disposition différents outils capables de « lire » ces instants de débord du sens lorsque l'esprit se trouve assailli par des régimes associatifs, remontant loin dans l'inconscient de chacun. Tout le travail développé par l'artiste en référence à la

63. Le caractère parodique de l'installation n'est pas à négliger.
64. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

notion freudienne d'« inquiétante étrangeté » revient à déconstruire la manière dont certaines images viennent à manquer. Refusant l'étiquette « kitsch » que l'on appose souvent à son travail, Mike Kelley choisit d'insister sur ces espaces de réflexions connectés à l'existence de l'inconscient : au contraire du kitsch qui implique la supériorité du regardeur sur ce qu'il regarde – développant ainsi une seule issue ironique – l'inquiétante étrangeté prouve la façon dont les images nous affectent « hors de notre contrôle »[65]. Cet attachement à l'outillage psychanalytique est selon nous à intégrer au geste documentaire engagé par Mike Kelley dans *Profondeurs vertes*, comme dans la plupart de ses œuvres.

Les dessins de *Profondeurs vertes* relèvent clairement d'un dispositif mémoriel. Leur statut est ambigu : il ne s'agit pas d'esquisses préparatoires, puisqu'ils ont été réalisés d'après les tableaux dont ils se veulent être un commentaire, un examen. Commentaires de l'œuvre d'une part, ces dessins semblent aussi correspondre à la mise en forme, lacunaire, d'un souvenir, et s'ils incarnent dans l'installation l'idée d'esquisse, c'est qu'ils sont subordonnés à une seule chose : le souvenir de Mike Kelley lui-même, un souvenir forcément manquant, plein « d'absences » qui prendront l'aspect d'un écart « obligé » entre le référent (la toile) et le dessin. Les formes « abrégées », presque simplifiées, auxquelles nous sommes soumis relèvent en effet d'une logique fragmentaire. Il s'agit de faire émerger des limbes du souvenir des éléments leur ayant échappés, faisant retour sur le mode du détail, de l'événement singulier. C'est bien d'ailleurs ce à quoi fait songer l'utilisation d'un calque pour l'élaboration des dessins : l'idée d'un fonctionnement possible de la mémoire, qui s'élaborerait à partir de traces et d'empreintes, sur le mode de la ressemblance. L'isolement de détails-clés fait du moment de la remémoration une reconnaissance d'empreinte. Le fond blanc uniforme qui est commun à tous les dessins a pour objet de finalement abstraire les représentations d'un contenu, ou contexte, potentiel, les faisant ainsi flotter dans un espace non déterminé, dénué de profondeur illusionniste. Sur ce fond blanc viennent s'inscrire au premier plan des éléments qui ont plutôt tendance à se fondre dans le tableau originel. Dans *Profondeurs vertes*, le

---

65. À ce propos, on peut se reporter à l'entretien paru dans *Foul Perfection. Essays and Criticism*, « From the Sublime to the Uncanny. Mike Kelley in conversation with Thomas McEvilley » (1993), Cambridge, Londres, MIT, 2003, p.62. Par ailleurs, Mike Kelley a été le commissaire d'une exposition intitulée *The Uncanny* à Arnhem, Gemeentemuseum, en 1993. Un texte publié à cette occasion, puis republié en 2004, explicite longuement l'intérêt de l'artiste pour cette notion. Il a été traduit en français : « Jouer avec des choses mortes. Notes sur *The Uncanny* », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°93, Automne 2005, p.27.

dessin n'est pas seulement présent comme établissant une grille de lecture possible de l'œuvre de départ, il participe également d'une opération de déliaison par rapport à cette œuvre, mais aussi par rapport à l'image mentale conservée par Mike Kelley du tableau[66]. Le dessin n'a donc pas pour unique fonction de rendre visible les lignes de vision des personnages du tableau de Copley. En tant que dispositif de souvenir, il rend visible le procédé de stratification de la mémoire qui choisit, prélève, isole dans une image ce qui aura fait saillie pour elle. Ainsi le procédé du dessin peut rejoindre celui du rêve, selon les mots de Philippe-Alain Michaud :

« Dissociation des contours et des surfaces, formation d'images composites dont les éléments sont empruntés à des strates de mémoire plus ou moins enfouies : de la boîte de construction qui sert de lieu d'emprunt à l'élaboration du rêve, l'expérience ressurgit en fragments recomposés soumis à des effets de fusion, de déplacements et de perte identiques à ceux qui s'observent dans le travail du dessin. »[67]

Cet inachèvement des dessins fixe aussi la vulnérablité du travail de la mémoire.

Piste dramatique et scénique

Fondus, surimpressions et usage de la bande-son

Ce que nous appellerons ici « piste dramatique » s'attache plus particulièrement à l'usage de la vidéo dont on a vu, dans un premier temps, qu'elle est utilisée par Mike Kelley comme un outil documentaire. Cependant, l'usage d'effets spéciaux propres au médium permet d'établir une autre piste de lecture plus proche du geste de l'amplification, qui prolonge ou augmente le triomphe de la visualité propre aux toiles choisies par l'artiste. La question de l'effet spécial intervient comme une manière de spectaculariser un peu plus les œuvres du musée de Detroit. Comme l'explique Mike Kelley :

« D'un certain point de vue, *Profondeurs vertes* est l'héritier de la représentation théâtralisée de la peinture telle que la concevait Church. Mon intention était de 'dramatiser' les peintures du Detroit Institute of the Arts par l'utilisation de la vidéo, grâce au montage des images, à l'ajout d'une bande-son musicale, et d'un 'dialogue' implicite avec, en surimpression, des passages de poésie d'époque. »[68]

---

66. Ces réflexions doivent beaucoup au texte de Philippe-Alain Michaud, en introduction du catalogue de l'exposition *Comme le rêve le dessin*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Éditions du Louvre, 2005.

67. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, *op.cit.*, p.17.

68. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

Mike Kelley fait ici explicitement référence à la façon dont les toiles de Church étaient exposées et qui, on l'a vu rapidement, offraient aux visiteurs une véritable expérience de vision, à la frontière entre le divertissement et le document ethnographique[69]. Ce que l'on cherche à pointer ici, c'est l'aspect documentaire du spectacle, aussi documentaire en somme que l'esprit plus analytique qui guide le choix des œuvres et de leurs détails.

Les effets de fondu et de surimpression dominent dans les projections et permettent les passages d'une toile dans une autre. La caméra agit sur la toile comme le ferait une sonde : elle se déplace lentement le long de la surface des peintures, repère un détail ou un élément qui semble l'accrocher, puis s'engouffre à l'intérieur de ce détail qui, en un fondu enchaîné plus ou moins rapide, se transforme en un autre détail d'une autre toile. Les trois projections proposent ainsi trois parcours possibles dans les toiles choisies, trois façons de concevoir leur mise en relation, trois façons de construire, tout en les découpant, un regard sur elles. Là plus qu'ailleurs, le travail de découpe voisine avec la mise en rapport. Avant que le fondu enchaîné n'intervienne, il faut bien que la caméra ait choisi d'isoler un détail, parfois reconnaissable (un bateau à l'arrière-plan du tableau de Copley) parfois bien plus abstrait (un ensemble de points énigmatiques qui ponctuent *The Recitation*). À la fragmentation opérée par le cadrage de la caméra répond ensuite le mouvement qui dissèque la toile, l'ouvre au regard, révèle sa texture et semble la retourner comme un gant, faisant d'une autre toile son envers possible. On assiste ainsi à un double mouvement de dissection et de suture de l'image.

L'équivalence à laquelle on songe immédiatement concerne bien sûr celle qui lierait surimpression et souvenir, l'activité mémorielle se logeant si logiquement dans ces instants de mélange et de fusion d'images[70]. À un premier niveau de lecture, il est certain que c'est ce à quoi se livre Mike Kelley : la reconstruction d'un souvenir, que les moyens de la vidéo rendent bien plus efficace, présent, vivant. La zone d'indiscernabilité qu'il ménage ainsi dans chaque vidéo est évidemment propice

---

69. Pour plus de précision sur ce point, on peut se référer au texte de Kevin J. Avery « 'The Heart of the Andes' Exhibited : Frederic E. Church's Window on the Equatorial World », in *American Art Journal*, Vol.18, n°1, Hiver 1986, pp. 52-72.

70. Sur cette question du mélange d'images, on peut se reporter au texte de Jacques Aumont, « Clair et confus, du mélange d'images au cinéma (et un peu en peinture) », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°72, Été 2000, pp.5-35.

au travail de remémoration. Chaque toile répond à une autre comme dans une immense chambre d'écho fabriquée pour l'occasion, comme un fantôme qui ferait ainsi régulièrement retour. Comme l'écrit Mike Kelley : « Des mondes s'ouvrent sur d'autres mondes. » L'usage de la fumée contribue également à ce sentiment de pénétration impressionniste dans les toiles. Elle s'infiltre sur la surface des tableaux, rendant éminemment poreux les détails et les contours de formes. Elle insiste ainsi sur la tonalité onirique de l'ensemble, formant, lorsqu'elle est seule à l'écran, une sorte de « tunnel » artificiel, qui confine au rêve, à l'hallucination.

L'usage de la bande-son accentue par ailleurs l'aspect spectaculaire de l'installation. Chaque vidéo possède la sienne propre, et Mike Kelley a bien veillé à ce que le spectateur, dans l'espace de l'installation qui fait cohabiter toutes les vidéos entre elles, fasse l'expérience d'un mélange sonore. Les sons choisis sont de deux types : pour une part, il s'agit d'effets sonores naturels (vent, eau, chant des grillons, crépitement des feux d'artifice…), mais la plus grande partie enagage des éléments textuels et musicaux. Pour la musique de la vidéo consacrée aux toiles de Copley et de Church, symphonique et grandiloquente, elle s'inspire de l'œuvre de compositeur américain Bernard Herrmann (qui a travaillé sur des films d'aventure ou fantastiques, mais qui est surtout connu pour avoir composé la musique de films d'Alfred Hitchcock). « Le choix d'une telle musique s'explique par la volonté de mettre en valeur l'aspect dramatique et presque hystérique de l'action, et de promouvoir une lecture filmique 'narrativisée' du tableau de Church. »[71] Pour la vidéo consacrée à Dewing, qualifiée par Mike Kelley d'« idyllique », la bande-son est constituée de voix de femmes chantant des morceaux choisis de poésie du XIXe siècle. La musique trouve sa source dans les œuvres de Charles Tomlison Griffes (1884-1920), principal compositeur impressionniste américain. Elle s'inspire de son œuvre *Three Tone Pictures : The Vale of Dreams*, évocation du poème de Edgar Allan Poe *La Dormeuse*. Les poèmes réunis par Mike Kelley ont la particularité

---

71. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*, *op.cit*. Dans sa discussion avec Jean-Philippe Antoine, l'artiste revient sur son intérêt pour la musique de film au moment où, avec Tony Oursler, il crée le groupe des *Poetics* : « Nous aimions un genre de compositeurs plus 'artiste', des gens comme Nino Rota, Ennio Morricone, Bernard Herrmann, ce genre-là. C'est à eux que nous tâchions de ressembler. Et puis aussi des formes filmiques de basse extraction, comme la musique des *soap opera*, ou la musique d'église… En fait la plupart de ces musiques étaient censées avoir une authentique résonance narrative. […] C'est une des raisons pour lesquelles la musique de film nous intéressait : elle signale automatiquement le narratif. Toute une partie du conceptualisme tardif est très lié à ces tropes de la narration. Mais lorsqu'on n'a pas affaire à de la narration proprement dite, on a affaire aux *signes de la narrativité*. » in *op.cit.*, p.106. Je souligne, car dans *Profondeurs vertes*, l'usage de la musique serait également à décrypter.

d'avoir été écrits par des auteurs féminins – Julia Ward Howe (1819-1910), Achsa W. Sprague (1827-1862), Helen Hunt Jackson (1830-1885) – et par un auteur masculin Edgar Fawcett (1847-1904). Le corpus ainsi constitué, entièrement américain, est difficile à qualifier. Mike Kelley s'exprime rapidement sur ces choix qui semblent surtout tenir d'une forme d'engagement politique pris par ces figures : Julia Ward Howe était une activiste abolitionniste associée aux mouvements de libération des femmes. Achsa W. Sprague partageait le même type d'engagement, mais elle a surtout été connue pour sa qualité de médium, qui pratiquait l'hypnose et les séances de spiritisme. Helen Hunt Jackson a beaucoup écrit. Elle s'est très tôt engagée pour le droit des Indiens d'Amérique. Elle publie en 1881 *Un siècle de déshonneur* dans lequel elle dénonce le sort des indiens, et publie dans la même veine un roman, *Ramona* (1884), qui connaît un immense succès. Même si Mike Kelley ne commente pas plus avant le lien qu'il établit entre la toile de Dewing et ces figures féministes et engagées, on peut supposer qu'il fait du texte et de l'image (à laquelle il faut ajouter les toiles de Heade et de Sargent) des surfaces capables de se commenter l'une l'autre. Les poèmes *Sybil* de Julia Ward Howe et *The Poet* d'Achsa W.Sprague, « louent l'un et l'autre les qualités d'un orateur de sexe féminin »[72] cette qualité prenant un tour on ne peut plus incarné face à la toile de Dewing et à ces deux figures féminines méditant un livre à la main. Dernier texte ajouté par Mike Kelley à cet ensemble, l'extrait du second *Chant de Maldoror* traitant de l'attirance érotique qu'éprouve le héros de Lautréamont pour un requin femelle. Mike Kelley explique : « La description de l'attaque des survivants d'un navire en perdition par le requin et l'érotisation manifeste de la scène crée dans mon esprit un lien avec l'œuvre de Copley. »[73] L'attirail musical et littéraire qui accompagne l'ensemble de l'installation crée ainsi une « couche signifiante » supplémentaire à ce que les peintures suscitent. La musique et les textes développent un niveau de lecture qui augmente le potentiel déjà spectaculaire de l'assemblage des œuvres peintes en transformant l'ensemble de l'installation en une sorte de « son et lumière ». Mais c'est aussi au niveau du sens que leur ajout est à interroger : ils créent à leur manière une extension de contexte, en adjoignant aux toiles un autre pan de la création artistique du XIXe siècle, celui de la poésie.

---

72. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.
73. *Ibid.*

La mise en relation de l'image, des textes et de la musique, le tout baignant dans cette atmosphère colorée et mouvante produite par les vidéos, insiste sur les capacités absorbantes de l'installation, véritable environnement synesthésique. *Profondeurs vertes* peut ainsi être lue comme la construction d'un espace destiné à pratiquer, à tous niveaux, le jeu des correspondances et des analogies, visuelles et auditives. C'est cet aspect de l'installation qui est à l'origine de sa dimension « dramatique » : visiter *Profondeurs Vertes* revient à faire une expérience, relativement inédite, phénoménale, relevant de la désorientation, de la fragmentation tout autant que la mise en place, même elliptique, d'une sorte de grand récit immersif.

Les attractions cinématographiques et le psychédélique

Deux « histoires » sont ici réactivées par Mike Kelley, ou tout du moins participent souterrainement à l'élaboration de *Profondeurs vertes*, deux héritages visuels et expérimentaux qui conviennent sans aucun doute à l'artiste, notamment pour leur prise en compte de la culture populaire. Ancrée dans le XIXe siècle et sa production picturale, l'installation pointe de différentes manières vers l'autre pan « spectaculaire » de ce siècle : les débuts du cinéma, celui des « attractions ». D'une façon générale, le dispositif de l'installation convient à une relecture critique et artistique de ces débuts spectaculaires du cinéma, lorsque celui-ci, non encore gagné à la cause « narrative » ou contenutiste, égrène les situations visuelles qui feront sensation sur le spectateur[74]. Dans la reprise critique que Tom Gunning propose de cette notion de « cinéma des attractions », empruntée à Eisenstein, se lit tout le projet esthétique, politique, économique de la fin du XIXe siècle et auquel participe à différents niveaux le cinéma naissant. Courroie de transmission directe entre un spectateur et une information visuelle traitée pour l'effet qu'elle est censée produire, le cinéma est aussi le miroir de ce qui se joue alors dans l'environnement urbain où la modernité s'installe. L'esthétique du choc, de la surprise, de la sensation qui accompagne sa

74. Sur cette question, je renvoie aux importants textes de Tom Gunning qui poursuit depuis la fin des années 1980 ce travail de réévaluation critique des débuts du cinéma qui permet de les dégager de l'emprise hégémonique de la fiction. Entre autres références : « An aesthetic of Astonishment : Early Film and the Incredulous Spectator », in *Art and Text*, n°34, Printemps 1989, « The cinema of attraction. Early film, its spectator and the Avant-Garde », in *Early Film*, éd. Thomas Elsaesser and Adam Barker, British Film Institute, 1989, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque,* n°5, 1993. Je renvoie également à l'hommage rendu à la notion de « cinéma des attractions » piloté par Wanda Strauven : *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, 2006.

naissance en fait le lieu d'une importante synthèse phénoménale et culturelle[75] qui, connectée à la modernité, reprend les codes et la grammaire des attractions visuelles qui en constitueraient la préhistoire, celle des cabinets de curiosité, des lanternes magiques, des fantasmagories et autres machines à métamorphoses[76]. Certaines installations contemporaines, et celle de Mike Kelley en particulier, qui travaillent à la mise en place d'environnements spectaculaires, délestés de la pesanteur fictionnelle et pourtant arrimés à la puissance de la visualité, héritent de cette histoire qui fait du cinéma le médium d'une amplification de l'expérience. Sensorielle et vibrante, moins connectée à l'histoire du cinéma narratif qu'aux dispositifs expérimentaux qui y ont conduit, *Profondeurs vertes* réactive à sa manière ce « cinéma des attractions » qui se voulait pure « adresse visuelle », reconduisant avec les moyens de la vidéo ce que les choix picturaux du musée de Detroit valorisent eux aussi. Ce que Mike Kelley cherche à rendre par l'entremise de l'installation vidéo, c'est l'impression que firent sur lui les toiles de Detroit. Les œuvres qu'il choisit font tout particulièrement image, non seulement par leur dimension, leur texture, leur chromatisme, mais parce qu'elles appellent un certain type de récit, hautement « attractif » – c'est en tout cas le cas pour *Watson and the Shark*. Dans ce cadre, il est intéressant d'insister sur la plus-value que les moyens de la vidéo, de la bande-son et de l'installation lui offrent. *Profondeurs vertes* est à sa manière une fantasmagorie visuelle, attachée et produite par les images en mouvement et leur capacité de fusion, de synthèse, de disjonction et de continuité mais aussi leur rapport plus « archaïque » à une forme de nervosité, de tension non résolue, voire de violence latente[77]. Cet « espace d'in-

---

75. Plusieurs lectures sont à indiquer parmi les nombreux ouvrages que la « culture visuelle » a produit sur ces questions, entre autres : Ann Friedberg, *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, University of California Press, 1993, et Leo Charney,Vanessa R. Schwartz (éd.), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press,1995.

76. Le catalogue de l'exposition *Devices of wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2001, coordonné par Barbara Stafford et Frances Terpak nous sert ici de référence.

77. Les premiers commentateurs du cinématographe ne se sont pas trompés sur la valeur mortifère de ces images en mouvement initiales. On cite souvent à ce sujet les lignes fameuses de Gorki racontant, en 1896, son voyage au « royaume des ombres » : « On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil. […] Mais soudain, un craquement se fait entendre, tout disparaît, et sur l'écran apparaît un train de chemin de fer. Il fonce vers vous tel une flèche – prenez garde ! On dirait qu'il va se précipiter dans l'obscurité où vous êtes assis, et transformer en un sac de peau déchiquetée, plein de chair meurtrie et d'os broyés, on dirait qu'il va anéantir, réduire en morceaux et en poussière cette salle, cet établissement empli de vin, de femmes, de musique et de vice. Mais il s'agit là encore d'un train d'ombres. […] Cette vie grise et silencieuse finit par vous troubler et vous oppresser, vous avez l'impression qu'elle contient comme un avertissement, dont la signification vous échappe, mais qui est lugubre, et étreint votre cœur d'angoisse. Vous oubliez peu à peu où vous êtes, d'étranges images surgissent dans votre tête, votre conscience semble s'obscurcir, se perturber… », in Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits. 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p.49-50. Ces réflexions sont connues. Dans la naïveté volontaire de son usage des

certitude »[78] ouvert par l'image en mouvement permet, à une véritable fascination pour les images de se faire jour. Même si l'usage que l'artiste fait de la vidéo et de ses possibilités techniques est volontairement dissonant et anti-illusionniste, le « jeu de l'immersion et de l'absorption », toujours légèrement parodique chez Mike Kelley, constitue un moteur visuel et psychique que le critique doit pouvoir prendre au sérieux. Une manière pour lui de se confronter très directement à la force attractive des images qu'il choisit.

Face à cette première référence qui mêle dispositif de vision, culture populaire et spectaculaire se situe un autre type d'expérience visuelle, que Mike Kelley a croisé et qui informe à sa manière *Profondeurs vertes*, celle du mouvement psychédélique. L'artiste s'est exprimé à différentes reprises sur le psychédélique, en particulier sur la musique, qui a marqué ses débuts en tant qu'artiste[79]. Si le texte qui accompagne l'installation ne fait pas directement mention de cette référence, elle irrigue selon nous le dispositif de *Profondeurs vertes* : son aspect « son et lumière », le choix des couleurs qui définissent une véritable atmosphère, l'usage de ces effets spéciaux qui insistent sur l'immersion dans l'image. Si l'iconographie choisie par l'artiste ne peut être rangée du côté de ce mouvement artistique culturel des années 1960 qu'est le psychédélique, quelque chose de la structure visuelle de cette tendance semble célébrée par Mike Kelley. Délicate à saisir, cette « structure psychédélique » ressemblerait plutôt à une forme d'alliance inédite entre arts visuels, arts de la scène et références vernaculaires. Ensemble de manifestations stylistiques et esthétiques qui émergent au milieu des années 1960 et dont on date la fin – prématurée – au début des années 1970, le psychédélique, aussi fulgurant, éphémère que synthétique, rassemble la mode, la musique, le design, le cinéma dans un geste global de subversion fluide qui permet à une contre-culture moins agressive, plus libérée (l'impact de la drogue est ici central) de se faire jour. Dans son texte du catalogue *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, le commissaire d'exposition Christoph Grunenberg élabore la généalogie de ce mouvement en le plaçant sous l'égide d'une contribution

---

effets spéciaux, Mike Kelley rejoue quelque chose de ces sensations originaires face aux images en mouvement. Son requin comme héritier du train des Lumière.

78. L'expression est de Laura Mulevy, « Uncertainty : Natural Magic and the Art of Deception », in *Death 24x a Second*, Londres, Reaktion Books, 2006, p.53.

79. Sur ce sujet, on peut lire son texte : « Cross-Gender / Cross-Genre » (1999), in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 22, n°1, Janvier 2000, pp. 1-9.

critique majeure[80]. Le psychédélique, en proposant une sorte de ligne transversale entre les pratiques, les traditions et les médiums, a permis à un langage à la fois radical et utopique d'émerger. Ce qui continue de marquer durablement les productions artistiques de cette époque, et qui constitue aussi la force de leur héritage, c'est la manière dont le corps et le jeu des perceptions gagnent en volume, en expansion, en fluidité dans des espaces qui ne sont plus régis par l'idée de limite ou de contrôle. Pour contrer l'apparente frivolité dans laquelle on a tendance à ranger le psychédélique, il faut insister sur l'invention de formes, de dispositifs qui l'accompagnent, dans un geste qui prend en charge avec volontarisme la technique – véritable moyen de renouvellement des projets esthétiques. Ce qui achève sans doute aux yeux de Mike Kelley de rendre le psychédélique central, au-delà de la piste biographique sur laquelle il revient régulièrement[81], c'est le vide historiographique, voire le permanent jugement de mauvais goût qui continue d'accompagner ce mouvement aux yeux des critiques et théoriciens. Anti-académique, le psychédélique continue de déranger, non seulement pour la contre-culture qu'il incarne mais aussi pour les réflexes esthétiques qu'il a favorisé, penchant vers la sensualité hallucinatoire, logeant le corps au cœur d'un édifice désormais mouvant, mobile, synesthésique. Dans le cadre de cette non-histoire de l'art à laquelle appartiendrait ce mouvement, le geste de Mike Kelley prend de nouvelles tonalités critiques. *Profondeurs vertes* accomplit en un sens ce qu'aucun historien de l'art n'oserait tenter : la mise en relation de la peinture de paysage et du sublime américain de la seconde moitié du XIXe siècle, avec d'une part les attractions cinématographiques du début du XXe siècle et leur réactivation sous la forme de dispositifs colorés, fluides et perceptifs dans les années 1960. Mike Kelley élabore ainsi un rapport analytique et « scénique » au triomphe de la visualité. *Profondeurs vertes* est un espace à expérimenter, à « vivre » au sens propre, qui travaille les logiques perceptives et phénoménales autant que la logique structurelle qui

---

80. Le catalogue *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era* (Londres, Tate Modern, 2005) comprend deux textes auxquels nous renvoyons ici. Celui de Christoph Grunenberg, « The Politics of Ecstasy : Art for the Mind and Body », offre une enquête assez large sur la notion de psychédélique, ses sources et la variété de ses manifestations. Sur la spécificité « cinématographique » du psychédélique, on peut se reporter au texte de Chrissie Iles, « Liquid Dreams », *Ibid*.

81. « J'ai fait partie de la génération télévision, j'étais Pop. Je n'avais pas le sentiment de faire partie de ma famille, je ne faisais pas partie de mon pays, je n'avais aucun sens de l'histoire : le monde m'apparaissait comme une façade de médias, une fiction, un paquet de mensonges. C'est, je crois, ce que l'on a appelé la condition postmoderne. […] La culture psychédélique a complètement changé ma façon de voir le monde. Lorsque j'ai entendu pour la première fois de la musique psychédélique c'était comme si je m'étais découvert. » in « Cross-Gender /Cross-Genre », *op.cit.*, p.1-2. Ma traduction.

par ailleurs, on l'a vu, informe l'organisation de l'ensemble de l'installation.

Conclusion : fonder une contre-histoire culturelle

Ce que ces différentes références permettent de pointer, c'est la cohérence du projet de Mike Kelley : fonder une contre-histoire culturelle, allant à rebours des attendus d'une histoire de l'art concentrée sur l'avancée progressiste des mouvements et des figures qui se succèdent dans le temps. Ce que *Profondeurs vertes* promeut, c'est la logique associative, libre, qui met en relation les images. À propos de ses textes – depuis ses débuts, l'artiste donne une place singulière à l'écriture – il explique dans son entretien avec Jean-Philippe Antoine :

> « J'ai toujours eu une approche plus compositionnelle de l'écriture : voici un motif, ou voici un sujet, et voici une chaîne d'associations. Le vrai problème, c'est comment passer d'une association à une autre, faire en sorte que ça paraisse naturel, comme un flux, que cela ne semble pas construit de manière consciente, mais que cela paraisse couler de source, qu'on ne puisse pas penser 'En voilà un saut logique !' Tout spécialement pour les textes utilisés dans les performances, je voudrais que les gens soient capables de s'asseoir, de les écouter, et de perdre pratiquement toute conscience de la structure, qui leur semblerait tout à fait naturelle. C'est ce que j'essayais de faire, pour l'essentiel, dans ces textes. Je n'étais pas à la recherche de la rupture, comme Burroughs pouvait la rechercher. J'étais à la recherche de quelque chose qui possède presque une qualité 'd'ambiance'. »[82]

C'est cette idée de la « chaîne d'association » que nous avons tenté de rendre dans ce descriptif précis de l'installation. C'est en effet elle qui guide l'organisation des images, et la manière dont celles-ci contribuent, associées aux textes et à la musique, à créer cette qualité « d'ambiance » qu'évoque ici Mike Kelley. Le « flux » dont parle l'artiste trouve dans *Profondeurs vertes* une acception extrêmement pragmatique, prise en charge par les effets spéciaux qui permettent justement de perdre de vue la structure qui pourtant travaille en sous-main l'installation. Mais elle est aussi à l'origine de son fonctionnement global : une capacité à associer dans un dispositif immersif, non seulement les toiles du musée de Detroit, mais aussi la complexité des ressorts et des références culturelles que ces mises en relation impliquent. Si l'on a placé l'ensemble de cette étude du côté d'un enjeu de documentation, c'est parce qu'il nous semblait que ces mises en relation, inédites, créent un espace alternatif de lecture pour l'histoire de l'art, tant moderne, pré-moderne, que contemporain. Cet

82. Jean-Philippe Antoine, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », *op.cit.,* p.107.

espace alternatif d'analyse prend pour point de départ ce que les règles académiques de l'histoire de l'art laisseraient de côté : un souvenir d'enfance et la capacité de ce dernier à impressionner un spectateur.

À rebours donc des propriétés modernistes relatives à l'autonomie de l'œuvre, la contre-histoire convoquée par Mike Kelley s'oriente autour d'un régime agrégatif et récursif des images. Ainsi, l'artiste déclare-t-il : « Je n'aime pas la notion, l'idée moderniste que la sculpture est autonome. Je m'intéresse à l'usage et à la signification. J'aime les choses qui exposent cela de manière explicite. »[83] Dans le cadre de *Profondeurs vertes*, quel usage, quelle signification donner à cette référence centrale de la peinture du XIXe siècle ? Le triomphe de la visualité que l'on a partiellement suivi ici doit s'accompagner de sa tendance latente, cachée, si l'on décide de faire de la hantise de et par les images une façon de conclure cette étude. La notion de sublime, qui peut englober historiquement les œuvres prélevées par Mike Kelley dans le musée de Detroit, doit être pensée dans l'ambigüité et la contradiction. Entre mesure et démesure, excès et économie, norme et transgression, ce que l'artiste cherche dans tous les cas à pointer à travers ce choix, ce sont les forces plus obscures qui travaillent en sous main l'établissement d'une lecture officielle relative au projet de construction américain dans son ensemble. Il est probable que ce que Mike Kelley a en tête relève plus d'une version gothique et sombre du sublime, connectée à son goût pour l'inquiétante étrangeté freudienne : des scénarios plus facilement subversifs et souterrains qu'érigés à la gloire d'une vision univoque, solaire, proche de la démesure. Dans l'introduction de son ouvrage *Painting the Dark Side: art and the Gothic imagination in Nineteenth Century America*, l'historienne de l'art Sarah Burns choisit elle aussi d'inverser la lecture officielle accolée au romantisme américain[84]. L'auteur choisit les fantômes et les réminiscences : l'« art de la hantise » qualifiera pour elle le gothique américain :

« Je cherche à élargir et compliquer nos idées du gothique et de sa signification dans la culture visuelle américaine du XIXe siècle, surtout dans la peinture. Je définis ce ' gothique ', comme l'art

83. *Idem.*, p.105.

84. Sarah Burns écrit : « Ma formation d'historienne de l'art américain était basée sur un récit canonique qui fait encore autorité. Dans ce récit, le plus représentatif, le plus 'américain', la peinture incarnait la célébration du paysage comme le type et l'emblème de l'identité nationale.», in *Painting the Dark Side: Art and the Gothic imagination in Nineteenth Century America*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2006, p.xv. Ma traduction.

de la hantise, en utilisant le terme comme contenant une constellation de thèmes et d'ambiances : l'horreur, la peur, le mystère, l'étrangeté, la fantaisie, la perversion, la monstruosité, la folie. […] Au-delà de la question du style, le gothique est un mode d'expression picturale qui critique la vision des Lumières de la République rationnelle américaine comme un lieu de liberté, d'équilibre, d'harmonie et de progrès.»[85]

À sa manière, Mike Kelley poursuit le même projet : l'étude du sublime américain sera pour lui l'occasion d'amener sur le devant de la scène l'étrangeté qui travaille ces productions picturales, en insistant sur leurs ambigüités. De là, une autre histoire peut être déroulée. Celle qui comprend les premières images scientifiques de la nature, la représentation de la femme au XIXe siècle, la peinture d'histoire, mais aussi celle des attractions, du psychédélique…Ce qui lie ces images les unes aux autres concerne leur capacité à proposer effectivement un « autre récit », moins axé sur l'harmonie et le progrès que sur leur capacité à nous hanter, à survivre aux gestes de la classification pour mieux démonter ces derniers, faisant apparaître des liens ignorés, des associations soudaines. Bien loin des ambitions modernistes visant l'autonomie de l'œuvre, le geste de Mike Kelley s'intéresse à la façon dont se forment les images, celles qui nous accompagnent, forcément constituées par la mémoire de toutes celles rencontrées ou vues. C'est l'impureté des ces rencontres qu'il met ici en scène, documentant des objets qui, pris dans ce contexte, accèdent à des significations inédites.

De Matthew Buckingham à Mike Kelley se dessine un rapport au document qui se veut libre et associatif, affranchi des contraintes de la scientificité. On aimerait cependant insister sur le degré de connaissance que ce jeu associatif offre. Les références et les sources qu'il convoque sont multiples, mais désengagées de leur « devoir de réserve » : elles n'appartiennent plus à des disciplines mais à un domaine culturel, entendu au sens large, dans lequel elles sont amenées à cohabiter. La possibilité même d'une transmission qui ne devrait plus rien aux réflexes identitaires ou hégémoniques : c'est ce que proposent ces deux œuvres, pourtant différentes. Le discours qu'elles articulent, relatif à l'histoire du colonialisme ou à l'histoire de l'art, possède une profondeur qui est relative à cette économie parallèle des images. Moins argumenté que jouant sur des impressions, des résonnances, des effets de répétitions, ce

85. *Idem.,* p.xix.

dernier procure un savoir qui se détache de celui ordinairement transmis. C'est ce savoir produit en marge et hors des méthodologies admises dont il faut réussir à se saisir. Chez Mike Kelley comme chez Matthew Buckingham, il s'agit bien de produire de nouveaux protocoles adossés aux images et dont le déploiement est ultimement pris en charge par le dispositif de l'installation.

II. B. LE SITE COMME DOCUMENT

CONTROVERSE 2 : LA *SITE-SPECIFICITY* OU COMMENT S'AFFRANCHIR DU *WHITE CUBE*

Les deux œuvres étudiées dans la première partie de ce chapitre ont permis de mettre à jour l'idée d'exploration documentaire. Par là, on a cherché à pointer la façon dont les artistes contemporains peuvent être amenés à fabriquer, par le film, des documents. De manière très diverse, Matthew Buckingham et Mike Kelley produisent des œuvres qui s'offrent comme de véritables espaces de commentaire et de liberté formelle. Ces explorations documentaires nous auront donc permis de poser une caractéristique double : celle d'une rigueur historique, théorique et plastique associée à une expérimentation, permise par l'installation filmique qui réunit son, image et mise en espace. Il est cependant une donnée que ces deux études d'œuvres auront également mis au jour : le fait que *Profondeurs Vertes* comme *Everything has a name* s'attachent à de véritables « sites », matériel pour l'une (une partie de la collection de tableaux du musée de Detroit) et géographique pour l'autre (les rives de l'Hudson). Il ne peut nous échapper que cette saisie documentaire qui nous a d'abord intéressés, relève non seulement de l'exploration critique – ce que la première partie de ce chapitre aura tenté de montrer – mais aussi de l'exploration d'un espace choisi par l'artiste, existant ou imaginaire, dont il aura délimité les frontières. Cette idée de « site » guidera les analyses de la seconde partie de ce chapitre. Pourquoi l'exploration paraît si souvent liée à un premier geste de « cadrage » élaboré par les artistes préalablement à l'œuvre ? Comment s'effectue ce choix et quelle histoire proposer pour un geste qui irrigue aujourd'hui si généralement les œuvres contemporaines ? Entre cadrage, décadrage et recadrage, la notion de site est peut-être la véritable constante pour des œuvres, certes différentes, mais qui s'attachent toutes à cette idée que ce qu'il s'agit de documenter, en dernière instance, vise un territoire, mental, imaginaire ou géographique.

La question du lieu de l'art, de son exposition et de sa production a connu une

profonde mutation depuis les années 1970, mutation dont nous ferons l'hypothèse qu'elle est aujourd'hui prise en charge et rediscutée par les artistes contemporains via le médium filmique. Quel lieu pour l'art ? Les théories de la *site-specificity* qui émergent dans la foulée des années 1970 permettent le déplacement, l'élancement de l'art hors de la galerie et du *white cube*. Exposé mais aussi produit ailleurs, l'art fait ainsi l'expérience d'une émancipation pourtant « réglée » ou mise à disposition d'un autre facteur : la prise en compte d'un réel. Par le biais du « site » c'est aussi la réalité d'un lieu, ses spécificités, sa géographie, son histoire, ses habitants qui font effraction dans la production artistique. Une matérialité qui intéresse bien évidemment les artistes et que nous tenterons d'engager à travers le prisme du document. Les œuvres sur lesquelles nous nous arrêterons produisent, par le déplacement qu'elles initient, une lecture singulière des lieux qu'elles investissent. Lecture informée, informante, produisant du savoir sur ces espaces. La prise en compte du réel qui nous retiendra selon différentes propositions formelles, sera dans ce chapitre envisagée comme produisant des « écarts ». Il s'agira alors de comprendre le film comme proposant des manières de « mesurer » cet espace qu'il s'agit aussi de documenter. Offrant aux artistes le jeu entre cadrage, décadrage, et recadrage – que nous entendrons ici autant comme geste pratique (mouvements de caméra) que métaphoriques (se saisir, se dessaisir ou se ressaisir visuellement d'un objet donné) –, les puissances des médiums filmiques et photographiques trouveront ici de véritables espaces d'application. Ils serviront de fils conducteurs à l'équation que nous tenterons de poser entre les termes de site et de document.

Partant d'un premier exemple des années 1970 – l'expérience menée par Martha Rosler dans le quartier du Bowery à New York et qui pose en son centre l'inadéquation (du texte et de l'image, mais aussi du geste de la documentation avec le lieu « choisi ») – nous aborderons ensuite la production contemporaine comme l'héritière de cette inadéquation. Il nous semble important de poser cette difficulté au cœur de la question du document : elle permet de compliquer le rapport au réel que celui-ci engage. Les œuvres ne seront pas envisagées comme des miroirs tendus à la matérialité des lieux rencontrés. Au contraire, il s'agira à chaque fois de comprendre les films comme des tentatives de médiation pour rendre ce réel aussi problématique que possible. La fabrication de documents apparaîtra ainsi comme l'outil d'une compréhension du monde que la production artistique ne peut ni englober ni expliquer intégralement. C'est pourquoi l'idée de film comme mesure du réel nous servira ici

de fil. Mesurer permet de prendre connaissance d'un objet par la voie arithmétique, mathématique. Mais cette précision ne prend sens que si elle offre aussi la possibilité de mesurer une distance, l'espace qui file entre les objets choisis. Si la mesure peut être évaluée le plus scientifiquement possible, nous la comprendrons cependant comme le moyen de déterminer l'écart, la différence. Le film incarnera à différents niveaux cette instance de l'écart qui offre au geste documentaire la possibilité de contourner l'objet de sa recherche tout autant que de le pénétrer avec acuité. Le film comme mesure permet ainsi d'installer un système de marquage du réel tout en se donnant les moyens de l'éloignement, de la distance – nécessaires à l'instauration d'un regard.

Site-specificity : *définition*

Pour aborder la question des relations entre le site et l'œuvre d'art entendues comme espace de documentarisation, nous choisirons ici de nous appuyer sur le terme de *site-specific* que les historiens de l'art contemporain anglo-saxons ont mis en lumière. Il faut d'abord rapidement nous expliquer sur ce choix terminologique, puisque le vocabulaire français possède une expression que l'on aurait également pu utiliser ici, celle d'*in situ*. Elle aussi proposée dans les années 1970, à la fois par la critique américaine et par certains artistes français, notamment par l'artiste Daniel Buren, l'expression désigne « l'œuvre considérée dans les circonstances de son apparition. »[86] Permettant d'insister quasi-organiquement sur le lieu dans lequel s'implante l'œuvre d'art, l'expression d'*in situ* rend immédiatement problématique cette question de l'implantation et du mode d'apparition de l'œuvre, qui ne peuvent dès lors plus être comprises comme relevant de la pure autonomie. Ainsi que l'écrit Jean-Marc Poinsot, l'œuvre n'a dès lors « d'autre réalité que mise en place et ceci dans les circonstances pour lesquelles elle a été prévue, c'est-à-dire qu'il n'y a pas l'œuvre, d'une part, et ses circonstances, même hautement significatives, d'autre part. »[87]

---

86. Jean-Marc Poinsot, « L'in-situ et les circonstances de sa mise en vue », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°27, Printemps 1989, p.67. Ce texte a été repris avec quelques modifications dans *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco et Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999. Dans cette version plus récente, l'auteur précise sa pensée : « La notion de *site-specificity* caractérise en fait de manière très imparfaite les modalités de la référence, car le plus souvent elle maintient l'idée que l'œuvre appartient au site et non pas le contraire, et reste muette sur les circonstances de mise en vue parce qu'elle a été formulée dans un contexte de fuite hors de l'institution et qu'elle évacue de manière idéaliste les véritables modalités d'existence et de mise en vue de l'œuvre. », p.95.

87. *Idem*., p.69.

Dans l'exposé qu'il propose de cette notion, Jean-Marc Poinsot oppose l'*in situ* à la *site-specificity* que nous développerons quant à nous plus avant. Selon l'auteur, « La *site specificity* caractérise, en fait, les modalités de la références et reste muette sur la circonstance de mise en vue. »[88] Il est vrai qu'en se fondant sur l'acception mise en lumière par Daniel Buren du terme d'*in situ*, il s'agit bien de mettre en place un diagnostique précis sur l'institution muséale, dont on sait qu'elle est au centre des réflexions et du travail de l'artiste. Si la notion d'*in situ* permet ainsi de mettre l'accent sur les circonstances, celle de *site-specificity* offre quant à elle les moyens de caractériser les « modalités de la référence »[89], que nous comprendrons comme moyens mis à disposition des artistes, dès les années 1960, pour prendre en charge le réel[90]. C'est ainsi que nous nous attacherons à cette idée de *site-specificity* pour réfléchir aux liens entre œuvre, site et document.

« Défier l'innocence»

Le terme *site-specific*, dont il ne pourra s'agir de refaire l'histoire, sera considéré dans l'acception qu'en donnent les années 1960 au moment où la question de la dématérialisation de l'œuvre d'art traverse à la fois les pratiques artistiques et discursives. Accompagnée par le progressif démantèlement de l'idée même de médium au sein des arts visuels, cette dématérialisation reflète également le geste critique fondamental de cette période, celui qui vise l'institutionnalisation du *white cube*. C'est l'art de l'installation qui gagne ainsi ses lettres de noblesse, offrant à l'œuvre la possibilité de son éclatement tant spatial que temporel ou encore l'ouverture vers une somme de médiums et de matériaux qui ne doivent plus rien à l'idée de spécificité. L'importance accordée à l'idée de « site », c'est-à-dire au lieu dans lequel s'insère l'œuvre, n'a plus rien de neutre : l'interaction entre cet espace, le spectateur et l'œuvre elle-même sont les coordonnées à partir desquelles la production de l'objet doit être pensée. Cette idée d'interaction rompt naturellement, comme le rappelle Miwon Kwon, avec la logique moderniste :

---

88. *Idem.*, p.70.

89. L'expression est de Jean-Marc Poinsot.

90. Il faut noter que Jean-Marc Poinsot ne dément pas la capacité des œuvres *in situ* à prendre également en charge le réel, il évoque même à ce propos la « relation de contigüité, voire de solidarité, entre le réel et ce qui est donné à percevoir […].», in « L'in-situ et les circonstances de sa mise en vue », *op.cit.*, p.74. Son texte donne simplement la préséance à ce qu'il nomme les « circonstances de mise en vue », qui retiendront peu notre attention ici.

« Si la sculpture moderniste absorbait son socle, sa base, pour rompre ses liens ou exprimer son indifférence à l'égard du site, se rendant elle-même plus autonome et auto-référentielle, et ainsi transportable, sans lieu et nomade, les œuvres *site-specific* quant à elles, au moment où elles émergent à la suite du minimalisme à la fin des années 1960 et au début des années 1970, forcent à un renversement spectaculaire de ce paradigme moderniste. »[91]

La pureté moderniste est effectivement contournée par ses œuvres qui placent le quotidien, le réel et sa matérialité au cœur de leur dispositif. C'est tout le rapport engagé par l'art vis-à-vis du spectateur qui évolue ainsi vers un mode de vision plus incarné, plus engagé aussi, moins contemplatif. Ce que la prise en compte du site amène avec elle a donc à voir avec une expérience qui se veut désormais « partagée », complexifiée par cette insertion dans le réel. Une « actualité » forcément critique dont l'œuvre participe activement, étant elle-même traversée par ce condensé culturel qu'est l'espace dans lequel elle s'insère, et qu'elle vient bouleverser tant formellement que conceptuellement. En raccordant le « monde extérieur » et la production artistique, les œuvres *site-specific* développent ainsi non seulement un regard critique sur la clôture moderniste et son extension institutionnelle, le *white cube*, elles correspondent aussi à un nouveau dispositif discursif qui va tenter de faire pénétrer, dans le domaine de l'art, des régimes de discours qui n'en faisaient pas partie jusque là : questions sociales, de sexualité, de genre :

« Plus qu'un simple musée, le site devient le relais pour différents espaces et économies interdépendantes – bien que différentes – tels que l'atelier, la galerie, le musée, la critique d'art, le marché de l'art, qui constituent ensemble un système de pratiques qui ne sont pas séparées mais au contraire ouvertes aux pressions sociales, économiques et politiques. »[92]

Dans son ouvrage *One Place after another : Site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon propose une sorte de typologie pour saisir les variations ayant affecté la notion de *site-specificity* elle-même. Si cette typologie a un aspect chronologique, l'auteur prend néanmoins le soin de préciser que les séparations entre chaque type ne sont pas étanches, bien au contraire. La première forme de *site-specificity* serait « phénoménologique » : il s'agit d'un mode de compréhension expérimental du

91. Miwon Kwon, « One Place after Another: Notes on Site Specificity», in *October*, Vol.80, Printemps 1997, p.85.
92. *Idem.*, p.88.

site entendu comme originellement défini par des coordonnées physiques (taille, échelle, texture, pièces, conditions d'éclairage existantes…). Cette première catégorie est idéalement incarnée par le minimalisme des années 1960, qui donne effectivement à l'architecture une place singulière. Selon les termes d'Hal Foster,

« […] avec le minimalisme, la sculpture […] se repositionne parmi les objets et se redéfinit en terme de lieu. Par cette transformation, le spectateur qui se voit refuser l'espace rassurant et souverain de l'art formel est renvoyé à l'ici et maintenant ; et plutôt que de parcourir la surface d'une œuvre aux fins d'établir une cartographie des propriétés de son médium, il ou elle se voit invité à explorer les implications perceptuelles d'une intervention particulière en un lieu donné. Là réside la réorientation fondamentale qu'a inaugurée le minimalisme. »[93]

L'expérience phénoménologique entamée par le minimalisme « complexifie la pureté du concept par la contingence du percept, celui du corps en un lieu et un temps donné. »[94] C'est ici naturellement que l'idée de site vient s'adjoindre à l'entreprise minimaliste, plaçant du côté de la contingence du contexte l'enjeu premier des pièces produites par les artistes.

La seconde catégorie proposée par Miwon Kwon se présente comme l'envers de la première : alors que la phénoménologie mise en avant par le minimalisme met en question l'hermétisme de l'autonomie moderniste de l'œuvre en faisant dépendre sa signification de sa perception, l'idée d'une « critique institutionnelle » s'attaque quant à elle à l'espace de présentation lui-même. L'espace contrôlé du musée et de la galerie incarnent ainsi le second espace de discussion ouvert par l'idée de *site-specificity*. Contre l'évidence de ces espaces, dont la soi-disant neutralité semble toute désignée pour accueillir l'art, certains artistes choisissent de porter atteinte à la normalisation et aux conventions qu'ils voient ainsi s'édifier. Ainsi que l'écrit Miwon Kwon :

« Les caractéristiques architecturales, en apparence bénignes, d'une galerie ou d'un musée ont été comprises comme des mécanismes codés dissociant activement l'espace de l'art du monde extérieur, et servant les impératifs idéalistes de l'institution : se rendre elle-même et ses propres valeurs 'objectives', 'désintéressées', et 'vraies'. »[95]

---

93. Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p.66.

94. *Idem*., p.67.

95. Miwon Kwon, *One Place after another: Site-specific art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004, p.13. Ma traduction.

Ce que l'on entend alors par « spécificité » concerne les capacités du « site » exposant l'œuvre à révéler, par le biais même de l'exposition, l'ensemble des opérations – économiques, politiques, sociologiques – qui le contraignent. L'institution muséale, directement visée ici, est ainsi invitée à rendre transparente la réalité de ses fonctionnements internes. Les pratiques *site-specific* travaillent donc à un dévoilement, à une mise au jour des évidences qui ont accompagné l'institutionnalisation du musée moderne : sa volonté de faire prévaloir des standards universaux et intemporels censés régenter la production comme l'économie artistiques. Ce sont ainsi les « *techniques* et les *effets* de l'institution artistique en tant qu'ils circonscrivent et délimitent la définition, la production, la présentation et la dissémination de l'art qui deviennent les sites d'une intervention critique. »[96]

Dernière catégorie suggérée par Miwon Kwon, attachée à des démarches plus contemporaines, celle de « champ discursif ». Il s'agirait par là de pointer une nouvelle définition du *site-specific* aujourd'hui soumise à un effet de dispersion. Le site de l'œuvre s'incarne aujourd'hui tout autant dans un panneau d'affichage, un genre artistique, un cadre institutionnel, une page de magazine, une cause sociale, un débat politique[97]. Cette expansion, tant spatiale que discursive, connecte au champ de l'art des disciplines qui jusqu'ici en étaient tenues éloignées (anthropologie, sociologie, psychologie…), des pratiques populaires (mode, musique, publicité…), des espaces qui en étaient exclus : les prisons, les écoles, les églises, les zoos, mais aussi la radio, la télévision... Fruit d'un engagement plus grand avec le monde extérieur et la vie quotidienne, les œuvres en question font peut-être, c'est l'avis de Miwon Kwon, passer l'esthétique et l'histoire de l'art au second plan[98]. Le « site discursif » que l'auteur cherche ainsi à définir est un site ouvert et démultiplié. Déboîté du musée, de la salle, de la galerie, le « site » est devenu un champ de connaissance autant qu'un espace d'application dans lequel d'ailleurs tous les médiums sont amenés à coexister. Proche du phénomène de l'« intertextualité »[99], il permet de se détacher de l'idée de

---

96. *Idem*., p.24.

97. Il s'agit ici des exemples donnés par Miwon Kwon, *Idem*., p.3.

98. L'auteur songe ici, elle le suggère, à tout un pan « activiste » de la production artistique qui cherche à prendre en compte le domaine social : crise écologique, sida, homophobie, racisme, sexisme… D'un point de vue européen, il est plus difficile de faire l'histoire de cette prise en charge du domaine social par l'art. Les exemples donnés par Miwon Kwon sont effectivement américains : c'est bien là que s'est jouée en première instance la rencontre des pratiques activistes sociales et culturelles.

99. Cette idée est défendue dès 1995 par James Meyer dans un catalogue d'exposition intitulé *Platzwechsel*, Kunsthalle, Zürich, puis reprise dans « The Functional Site ; or, the Transformation of Site Specificity », in *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, éd. Erika Suderburg, Minneapolis, University of Minnesota Press,

lieu fixe (promu par les premiers défenseurs de la *site-specificity*), repérable, pour admettre une fluidité nouvelle permettant les rencontres et les associations. La condition contemporaine, travaillée par le virtuel, trouve évidemment de multiples résonnances dans ce qui s'apparente aussi à une forme de disparition progressive du site au profit de nouvelles modalités d'investissement : l'artiste se déplace plus facilement, déplacement qui aura trouvé de nombreuses formulations du côté de courants de pensée mettant en avant l'idée même de déterritorialisation. Il est dès lors intéressant de noter que cette idée de *site-specificity* aura, en quelques décennies, trouvé à s'incarner dans des propositions qui s'opposeraient terme à terme : les années 1960 et 1970 ont célébré l'attachement au site en tant qu'« espace plein » (possédant des coordonnées fixes, divulguant des informations, appelant à une prise en considération totale, sociologique, économique, historique…) là où les années 1990 puis 2000 semblent au contraire avoir imaginé un « espace diffracté, pervasif », lui-même mobile, traversant et traversé, appelant au déplacement, contenant toujours autant d'informations, mais plutôt que de présenter celles-ci de façon stratifiée, s'offrant comme le socle à partir duquel se rejoignent des données venues d'ailleurs. On passerait ainsi d'une idée du site comme éminemment identifiable, repérable, défini par des coordonnées physiques spécifiques à une ouverture progressive. Ce que l'idée de *site-specificity* nous permet de penser aujourd'hui, c'est à travers sa généalogie, un processus d'expansion dont la particularité se situerait du côté d'une prise en compte progressive de la différence. Cette différence serait à comprendre comme un processus de « déniaisement » : en quittant l'autonomie moderniste, les œuvres *site-specific* refusent la soi-disant « virginité » des lieux et de la production artistiques.

La nécessité du cadre

En défiant l'« innocence » du site, les artistes des années 1960 et 1970 ont, on l'a vu, permis à une certaine critique d'émerger dans la pratique artistique autant que sur son lieu d'exposition. La généalogie que l'on a tenté de dresser à partir des hypothèses de Miwon Kwon ont permis de suivre par ailleurs les avatars de ce geste critique qui, partant du site, s'élargit vers un régime discursif dans lequel l'œuvre, prenant en charge les données relatives au lieu dont elle s'inspire, produit une mise en réseau

---

2000, pp.23-37.

des discours qui peuvent être associés à ce dernier. Cependant, le concept de *site-specificity* doit aussi permettre à une mise en question de ses propres principes de se faire jour. S'il s'agit aujourd'hui d'hériter de ces avancées certaines qu'a permis l'art des années 1960 et 1970, il faut aussi se garder de l'affranchissement systématique que ces pratiques pourraient tout aussi bien convoquer. Si les œuvres *site-specific* ont effectivement conduit à une prise en compte réelle par le monde de l'art de données qui jusque-là lui demeuraient étanches, elles peuvent aussi servir un discours qui, s'appuyant sur elles, pourrait se contenter d'énoncer la plus grande ouverture possible vers un dehors, ouverture parfois trop rapidement considérée comme bénéfique et progressiste.

Les écueils relatifs à ce sentiment d'ouverture radicale sont évoqués par le critique et historien de l'art Hal Foster dans un chapitre de son ouvrage *Le retour du réel,* dont il faut préciser qu'il précède l'ouvrage de Miwon Kwon. Intitulé « Portrait de l'artiste en ethnographe », ce chapitre se donne justement pour objet d'étude cette vaste prise en charge de l'extériorité qui caractérise la production artistique des trente-cinq dernières années. Prenant acte d'une posture effectivement neuve de l'artiste « comme lecteur lucide de la culture »[100], c'est-à-dire capable de prendre très matériellement en compte des données qui relèvent de champs « autres » de la connaissance, Hal Foster tente d'interroger la façon dont cette posture a accompagné le passage du domaine artistique vers le domaine culturel entendu au sens large. Si son texte prend très spécifiquement en charge la place nouvelle accordée à l'anthropologie dans l'art et les études culturelles, il pointe néanmoins des questions que les œuvres *site-specific* nous obligent à penser. À commencer par le cadre réflexif nécessaire que ces pratiques doivent pouvoir engendrer dans le champ de l'art : sans ce cadre, les œuvres qui croient prendre en charge le réel ne proposeront finalement qu'un arrimage insuffisant à ce qu'elles pensent pourtant traiter. Nous reviendrons plus loin sur cette idée de cadre ou de recadrage, évoquons plutôt, en suivant Hal Foster, ce qu'elle autorise. En admettant que les œuvres *site-specific* produites aujourd'hui portent encore largement la trace de l'héritage des années 1960 et 1970, à savoir un héritage critique et politique, et en admettant ainsi que leur intérêt pour les sites auxquelles elles se réfèrent, sur lesquels elles enquêtent ou qu'elles documentent correspond à

100. Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel*, *op.cit.*, p.225.

une manière de faire pénétrer le dehors dans l'enceinte close du musée, il faut être certain que cette logique d'importation n'est pas récupérée, voulue ou téléguidée par l'institution elle-même. Si ces œuvres veulent continuer à promouvoir l'existence d'un geste critique opéré par l'art dans des lieux qui lui sont a priori dédiés, il faut pour cela qu'elles continuent quant à elles de « recadrer » l'institution, d'en démonter les impensés, d'en dévoiler les codages internes et de démontrer à quel point il est toujours aussi essentiel de produire des récits alternatifs à la grande histoire officielle que le musée est amené, lui aussi, à produire.

À la fin de son texte, Hal Foster propose un mode de lecture intéressant pour qui cherche à comprendre les différents renversements auxquels nous confronte l'histoire de l'art des trente dernières années lorsque l'on tente de la lire sous les auspices de cette idée de site et de contexte. Selon l'auteur, les artistes procèderaient aujourd'hui horizontalement, « en un mouvement synchronique qui va d'un problème social à l'autre, d'un débat politique à l'autre, plutôt que verticalement, en une confrontation diachronique avec les formes propres à un genre ou à un médium donné. »[101] Comprendre ici : ce passage vers un fonctionnement horizontal fait référence à ce que Hal Foster nomme le

> « tournant ethnographique de l'art et de la critique : on ne sélectionne un lieu, on ne s'intègre dans sa culture, on n'apprend sa langue, on ne conçoit et ne présente un projet que pour finalement passer au lieu suivant où le cycle est répété. Ensuite, cette évolution obéit à une logique spatiale : non seulement on repère un site mais on travaille aussi selon des topiques, des cadres, etc. […] Dans la rupture postmoderniste, […], l'axe horizontal et spatial croisait encore l'axe vertical et temporel. Afin d'étendre l'espace esthétique, les artistes fouillaient le temps historique pour ramener des modèles passés dans le présent, d'une manière qui ouvrait de nouveaux lieux à travailler. S'il existait une tension entre les deux axes, elle était productive : idéalement coordonnés, les deux progressaient ensemble, avec le passé et le présent en *parallaxe*. Aujourd'hui, tandis que les artistes travaillent selon des axes horizontaux, il semble parfois qu'ils perdent de vue les axes verticaux. »[102]

Hal Foster prend pour exemple la lecture fournie par Leo Steinberg en 1972 du travail de Rauschenberg dans ses fameux assemblages. Selon Hal Foster lecteur de

---

101. *Idem*., p.244.

102. *Idem*., p.245-246. Si son argumentaire nous intéresse pour le développement mené ici, nous ne partageons cependant pas le point de vue de Hal Foster. Les œuvres rassemblées dans cette étude tendent à prouver au contraire la conscience très forte des artistes relative au champ dans lequel ils se situent et qu'ils travaillent à croiser avec d'autres champs de la pensée. Le ton légèrement nostalgique de Hal Foster ne nous semble donc pas pouvoir être rattaché à tout un pan de la production contemporaine, celui que nous avons cherché à faire émerger dans ces pages.

Steinberg[103], ces œuvres consacrent

« le passage d'un modèle vertical de la peinture-comme-fenêtre à un modèle horizontal de la peinture-comme-texte, d'un paradigme 'naturel' de l'image en tant que paysage encadré à un paradigme 'culturel' de l'image en tant que réseau d'information […] »[104]

Ce passage de la nature à la culture pointé par Steinberg puis par Hal Foster fait l'objet d'un article de Rosalind Krauss, qui voit elle aussi dans les assemblages de Rauschenberg une pratique qui, de ce point de vue, fera date. Selon elle, les collages de l'artiste font de la discursivité un matériau à part entière en ce qu'ils proposent une nécessaire opération de pensée, de lecture « mettant en jeu la mémoire, la réflexion, la narration, la proposition. »[105] Cette donnée, tout à fait importante, ne permet a priori pas de rejoindre la question qui nous occupe ici, à savoir celle du site. Cependant Rosalind Krauss analysant le travail de Rauschenberg pousse son argument au-delà de la discursivité : celle-ci est en réalité fonction de la matérialité des images choisies par Rauschenberg, qu'il prélève dans le monde réel. Ce geste est d'importance. Si auparavant, l'image correspondait à la mise en place d'une hiérarchie nouvelle, qui soustrayait l'objet de l'espace du monde « pour l'installer en un espace radicalement différent, un espace qui était de l'ordre de la projection »[106] clairement séparé de la réalité, l'opération produite par Rauschenberg renverse proprement ce principe pour conserver à l'objet, inclus dans l'image, son absolue hétérogénéité. L'espace du monde n'a plus à être transcendé par l'objet artistique, au contraire, ce dernier incarne un site capable de composer avec l'existence effective d'une extériorité. L'art est le produit du monde matériel :

« En ne transcendant jamais le monde matériel, l'*image* lui est assimilée sans ambigüité aucune. Elle en est l'émanation et non le dépassement, ce qui ne compromet en rien son adjonction au champ conventionnel du tableau. Au contraire, l'espace de ce dernier prend de ce fait un angle nouveau par

---

103. Dans « Reflections on the State of Criticism », *Artforum*, Mars 1972, Leo Steinberg explicite le tournant opéré selon lui par le travail de Rauschenberg, qui contredit la position verticale du spectateur. Ces peintures « ne prennent plus l'aspect de champs verticaux mais celui de plateaux [flatbed] opaques et horizontaux. » Il ne s'agit plus de se référer à un tableau-fenêtre mais à « tout support sur lequel il est possible d'éparpiller des objets, d'inscrire des données, de recevoir, d'imprimer ou de reproduire une information, et cela de manière cohérente ou non. » Ces citations sont extraites du texte de Rosalind Krauss « Rauschenberg et l'image matérialisée », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.289.

104. Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *op.cit.*, p.245

105. Rosalind Krauss, « Rauschenberg et l'image matérialisée », *op.cit.*, p.292.

106. *Idem.*, p.299

rapport à l'espace réel. »[107]

Le « paradigme culturel » que Hal Foster lit, à la suite de Steinberg, dans le travail de Rauschenberg tient sans aucun doute à cette mise en équivalence du monde extérieur et du site de l'œuvre, équivalence qui oblige à un type de lecture effectivement discursive. L'œuvre est à lire et à comprendre, elle dresse des passerelles entre le dedans et le dehors, elle est moins fermée et auto-référentielle qu'ouverte, diffractée, surdéterminée. Cependant nous voilà revenus au point de départ. Le gain offert par la prise en compte du dehors et de l'extériorité dans l'œuvre, telle que les travaux *site-specific* l'incarnent, on l'a vu, au mieux, ne permet pourtant pas de comprendre ce que l'on perd, dans l'acception de Hal Foster, à se défaire définitivement de l'axe vertical dont il n'est pas certain que l'on ait intérêt à se débarrasser.

En quoi la coordination entre ce que Hal Foster nomme l'axe vertical et l'axe horizontal est aujourd'hui encore très nécessaire ? Cet axe vertical dont Rauschenberg se détache incarne un ensemble de données qui continuent de compter pour qui s'intéresse à la production contemporaine. « Peinture-comme-fenêtre » contre « peinture-comme-texte » dit Hal Foster, « logique temporelle » contre « logique spatiale » : ce que l'image de la fenêtre comme la dimension temporelle offrent de crucial concerne la distance et la réflexivité, en somme la possibilité pour l'art de ne pas être englouti par les opérations parfois complexes qu'il peut être amené à entreprendre. Si seul l'axe horizontal remporte la mise, le déplacement, la mobilité sont effectivement appelés à être convoqués tant par les artistes que par les institutions. Si l'axe vertical est capable de rencontrer l'axe horizontal, ces déplacements prennent un sens, s'inscrivent dans une histoire, font image dans le sens d'une lisibilité. « Cadrer le cadreur » écrit Hal Foster pour définir cette nécessaire distance critique. Car si les œuvres *site-specific* – dont l'histoire commence peut-être avec les *combines* de Rauschenberg – ont permis d'acter de l'immixtion du dehors dans la zone réservée à l'art qu'incarne d'abord l'œuvre puis le musée, elles ont aussi pris les risques de s'identifier totalement à cette extériorité, de perdre la distance qui permet simplement à ce dehors d'exister et que la fenêtre permet quant à elle de mesurer au moins depuis la Renaissance. Ainsi, le site n'existe que pour autant que des coordonnées

107. *Idem*., p.300.

peuvent lui être attribuées, coordonnées qui impliquent évidemment de pouvoir entrer et sortir de ce site, de la même façon que l'on entre et que l'on sort du musée. Ce pouvoir d'entrée et de sortie correspond dans l'espace du film à une manière de s'approprier le site choisi pour l'investigation singulière dont il fera l'objet. Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'associer cette nécessité du cadrage comprise comme décentrement avec la donnée documentaire à laquelle est consacrée cette seconde partie de chapitre.

II. B. 1. MARTHA ROSLER, *THE BOWERY*, 1975 : INADÉQUATION ENTRE LE SITE ET SA SAISIE PHOTOGRAPHIQUE, « ASSOMBRISSEMENT DE L'ATMOSPHÈRE »

Avant de proposer une analyse de films contemporains qui permettrait de lier ces questions de site et de documentation, nous aimerions nous arrêter sur une œuvre non filmique. Réalisé par Martha Rosler en 1974-75, *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* nous offre l'occasion de poser les termes de notre équation de façon quasi-programmatique. Cette œuvre photographique propose en effet de lier documentation, description et régime visuel dans un dispositif, ancré dans l'art des années 1970, qui marque sans aucun doute un tournant important dans la production artistique lorsque celle-ci choisit de s'emparer du réel. Ce tournant est d'autant plus important à établir qu'il s'inscrit en plein dans la veine conceptuelle qui insère de façon volontariste le langage dans l'œuvre et propose un usage « théorique » de la photographie. Que l'image et le langage s'attèlent ensemble à prendre en charge le réel, et dans le cas de Martha Rosler, à documenter ce dernier, permet à une proposition d'envergure de se faire jour : comme l'indique le titre de l'œuvre qui nous occupera ici, il se n'agira jamais de circonscrire ce réel comme si sa description pouvait l'épuiser, mais bien au contraire, d'établir de façon définitive une inadéquation fondamentale : entre les mots et les images, entre le réel et sa retranscription. L'œuvre de Martha Rosler apporte une pièce importante à l'échiquier que l'on tente de mettre en place. Dans les systèmes descriptifs que l'art à partir des années 1970 va être amené à élaborer, il ne s'agira jamais de circonscrire une réalité pour en fournir une image pleine et harmonieuse, mais de pointer au contraire les aspérités, les diffractions que porte cette entreprise descriptive. Si les œuvres qui nous occuperont dans la seconde partie de ce second chapitre s'éloignent de la tonalité purement conceptuelle adoptée par Martha Rosler, notamment en proposant un autre usage du langage et en adoptant le médium filmique, nous tenterons néanmoins de voir comment cet héritage continue d'informer la création contemporaine. Puisque la notion de site nous

guide, elle servira effectivement de passerelle : depuis les années 1970 et leur rigueur formelle qui ouvrent le site à son inadéquate documentation jusqu'à aujourd'hui et à une prise en compte du site par le jeu de bascule entre fiction et documentaire.

Un « projet d'archéologie historique »

Caractérisé par Benjamin H.D. Buchloh de « projet d'archéologie historique »[108], *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* [Le Bowery en deux systèmes descriptifs inadéquats] se présente comme une séquence de vingt quatre panneaux noirs disposés en grille. Sur ces panneaux sont associés des photographies en noir et blanc prises dans le quartier new-yorkais du Bowery et des séries de mots (noms ou adjectifs). Ce système d'association entre texte et image n'est cependant pas adopté pour les trois premiers panneaux qui comportent uniquement du texte, les photographies n'apparaissant qu'au quatrième panneau. Dans la première série de panneaux noirs, les photos sont placées à gauche et le texte à droite. Lorsque les adjectifs sont remplacés par des noms, la position du texte et de l'image s'inverse : le texte à gauche et les photos à droite. Dans le dernier panneau, les positions s'inversent à nouveau : à droite le titre de l'œuvre, à gauche, une dernière photo. Les photos s'attachent à ce quartier déshérité de Manhattan. Il s'agit de devantures de magasins, de vitrines photographiées frontalement, sans profondeur. Aucune présence humaine ne les caractérise, celle-ci ne sera présente qu'à travers quelques «marqueurs». Face aux photos, des séries de mots. Le choix des mots qui accompagnent les images provient d'un régime argotique, relatif à un état d'ivresse, à la boisson en général. Dans un texte sur lequel nous reviendrons, l'artiste commente et explique ce choix de mots :

> « Les mots naissent à l'extérieur des bas quartiers et tombent peu à peu dedans, comme les gens tombent dans l'alcool ou en bas de l'échelle. Le texte finit deux fois, il comprend deux séries. Tout d'abord les adjectifs : ils débutent par des métaphores badines qui décrivent le tout premier stade d'intoxication, celui qui est communément acceptable, puis ils glissent vers une vision plus crue de la stupeur et de la mort. Une seconde série commence, avec des noms enracinés dans la culture du Bowery qui n'appartiennent pas au monde extérieur. Parfois, le texte fait directement référence aux photographies ; le plus souvent, si on cherche un lien entre le texte et l'image, il faut le voir dans cet assombrissement simultané de l'atmosphère qui parcourt parallèlement les deux systèmes. »[109]

---

108. Benjamin H.D.Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », in *Martha Rosler, Sur / Sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.142.

109. Martha Rosler, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » (1981), *Idem.*, p.195.

« L'assombrissement de l'atmosphère qui parcourt » le texte comme les images fait progressivement basculer l'œuvre dans une forme de documentation matérialiste qui retranscrit les impressions de l'artiste face à la crise financière que traverse New York en 1974 incarnée dramatiquement par la décrépitude du Bowery. Seulement, le projet de Martha Rosler ne se limite pas au simple enregistrement de cet effondrement urbain. Son idée est aussi de produire un espace de commentaire sur le statut de la photographie et du texte dans l'art de son temps, un projet qu'elle replace immédiatement dans l'histoire de la photographie documentaire américaine. Si donc il faut entendre au sens fort la proposition de Buchloh, voir dans le *Bowery* un « projet d'archéologie historique », c'est aussi et surtout parce que, selon ses propres termes, Martha Rosler élabore ici un « acte critique », qui, tout en commentant une situation sociale, commente aussi les « stratégies de représentation » propres à son époque : « Si l'appauvrissement est traité ici, il s'agit plus spécifiquement de l'appauvrissement des stratégies de représentation qui sont en train de vaciller toute seules, plutôt que de l'appauvrissement comme mode de survie. »[110]

La promenade de Martha Rosler dans le *Bowery* produit ainsi une proposition artistique pour le moins complexe, qui fait du site lui-même le lieu pour une documentation multiple. L'aspect « social » du travail est pris en charge par l'inadéquation volontaire des mots et des images, inadéquation qui dit bien l'impossible établissement d'une vérité à l'endroit d'un site aussi chargé. Inadéquation, insuffisance, insoumission : ce que cette impossible rencontre des mots et des images incarne c'est la difficulté du projet lui-même. Mais cette difficulté semble cependant déplacée vers un autre site, celui de la réflexivité historique.

Comment le Bowery *bouscule l'art conceptuel*

Il faut indiquer que cette question des rapports entre texte et image, quasi-thématisée par Martha Rosler dans l'œuvre qui nous occupe ici, correspond à la question centrale posée par l'art conceptuel. Contredisant la primauté du visuel et du perceptuel, l'art conceptuel aura travaillé à démentir jusqu'aux critères mêmes du jugement esthétique[111]. À sa manière, mais aussi plus tard, Martha Rosler met en scène cette

110. *Ibid*.

111. On se reportera ici au texte de Benjamin H.D.Buchloh, « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1989. On y lira notamment : « […] tous les critères traditionnels de jugement esthétique – le goût

« érosion de l'hégémonie du visuel »[112] qui importait tant aux artistes conceptuels, une érosion qui prend un sens tout particulier dans ce site du Bowery, abandonné politiquement et institutionnellement – rendu, en un sens, invisible –, et que le langage lui-même ne peut qu'imparfaitement relayer. Comment faire face à cette érosion ? L'art conceptuel, et Martha Rosler, y répondent par la mise en place de protocoles et de stratégies qui « programment » l'aspect laconique des images ou des mots qui instruisent ces œuvres. Si l'expressivité est clairement balayée par la banalité des images ou même des expressions employées dans le *Bowery*, ce qui structure l'œuvre est l'exposition des procédures qui l'ont engendrée. L'aspect sériel de l'œuvre, sa rigueur, la présence de la grille qui classe, range, ordonne les informations assemblées par l'artiste : ces recours tant formels que structurels appartiennent à l'art conceptuel. Ils permettent d'agencer le donné, le réel, et d'effacer toute trace de subjectivité.
Et pourtant, si le geste de Martha Rosler dans cette œuvre continue de surprendre, c'est aussi parce que le programme conceptuel y est légèrement dérouté. Le langage par exemple. La présentation typographique de ces mots et expressions, accolés aux images, relèvent bien du graphisme conceptuel, cependant, comme le lui fait remarquer Benjamin H.D. Buchloh,

> « La dimension linguistique renverse complètement l'esthétique conceptuelle parce que vous introduisez un type de langage proche de celui d'Artaud, opposé au modèle tautologique, autoréflexif, auto-référentiel et analytique. Brusquement, le langage est directement somatique et physiquement remotivé. Tous les termes qui accompagnent vos photographies relèvent de l'argot du corps et des descriptions sociales de l'état d'ébriété. Ce modèle de langage qui vous introduisez est donc, dans sa référence à une réalité sociale présente dans le quotidien le plus banal, […] anti-conceptuel […]. Vous établissez un contre-modèle radical […]. »[113]

Ce qui décompose et dérange le modèle conceptuel a donc à voir avec cette « somatique » du réel qui traverse effectivement le Bowery, et du même coup l'œuvre de Rosler, établissant des coordonnées tout à fait extérieures à celles des systèmes, programmes, procédures ou dispositifs conceptuels. Un réel qui, une fois encore, travaille à démettre par le donné les logiques élémentaires du modernisme. Ce que les

---

ou la connaissance – ont été programmatiquement vidés de toute raison d'être, et la définition de l'esthétique devient en fait une affaire d'ordre linguistique et de convention de langage, ainsi qu'un contrat légal et un discours institutionnel […] », p.29.

112. L'expression est de Benjamin H.D.Buchloh, *Ibid*.

113. Benjamin H.D.Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », *op.cit*., p.144.

mots et expressions égrenés dans l'œuvre amènent avec eux, c'est une série d'éléments clairement référencés faisant irruption dans le protocole et faisant dévier les visées analytiques tout en les exposant. Cette importance des liens entre vernaculaire et langage, l'un venant systématiquement perturber l'autre, irrigue tout le travail de Martha Rosler, qui à propos du *Bowery* déclare : « […] je pense que nous devrions ici faire référence au levain ludique et humoristique, poétique et comique qu'offrait le langage. Anonyme, collectif, historique, vernaculaire et nuancé, il possédait de nombreux attributs que j'aurais aimé trouver dans la photographique et dans l'art en général.»[114] La puissance du vernaculaire tient en somme à sa capacité de dépassement de l'agencement artistique. Plus vaste, plus complexe, plus mouvant aussi, le vernaculaire possèderait cette force de déviance qui dérange la grille moderniste, ici incarnée par le dispositif général de l'œuvre.

L'ouverture théorique et critique : textes et images renouvellent l'effet de cadrage

Si l'œuvre de Martha Rosler retient notre attention, c'est parce qu'au-delà du reportage « avisé » qu'elle propose du quartier du Bowery, elle opère un mouvement tout à fait essentiel pour notre propos : celui d'accompagner son œuvre par un texte que selon les catégories que l'on a soumises plus haut, nous pourrions ranger du côté de l'essai historico-théorique. Rédigé en 1981, le texte intitulé « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » exige d'être lu comme une réponse rétroactive au projet photographique. Sa construction, les arguments invoqués, la présence d'images et de notes de bas de page relativement développées vont bien au-delà de ce qu'un artiste pourrait produire théoriquement pour accompagner une œuvre. Martha Rosler a régulièrement recours à l'écriture qu'elle utilise comme le pendant théorique de son œuvre photographique et vidéo. Dans l'introduction à l'édition de certains de ses écrits, elle écrit, à propos de l'écriture critique :

« L'objectif est de suggérer un ensemble de problématiques qui ne sont pas uniquement centrées sur la production d'images, l'exposition et la réception – en art, en photographie et en vidéo – mais aussi sur les circonstances qui les conditionnent […]. Plutôt que de proposer une théorie de l'art qui consisterait en objets ou événements statiques et connaissables, j'ai cherché à la comprendre comme un ensemble de possibilités cryptées qui s'instituent […] à l'intérieur d'un ensemble de circonstances

114. *Ibid.*

sociales spécifiques. »[115]

Cette idée de « contexte », de « circonstances », guide en effet la rédaction du texte de 1981 qui revient, à quelques années d'écart, sur l'expérience du *Bowery*. En dépliant l'ensemble des circonstances – historiques, sociales, artistiques, économiques – qui accompagnent l'œuvre elle-même, au sens où elles la déterminent, la modèlent mais aussi la perturbent ou l'évacuent, Martha Rosler produit un geste important du point de vue de l'art comme espace critique : fabriquer d'autres « sites » que la seule œuvre plastique destinée au musée. Si la photographie est affaire de cadre et de cadrage, le texte de Martha Rosler se donne pour tâche d'ajouter un cadre critique au geste initial qu'elle poursuit : documenter le quartier du Bowery. Dans un mouvement de mise en abyme, on peut ainsi lire « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » comme le cadre du cadre, comme le moyen d'avancer encore plus près de la réalité qu'il s'agit de saisir. Cependant, comme l'écrit l'historienne de l'art Catherine Quéloz à propos du travail de Martha Rosler et du rapport de celle-ci à la théorie,

> « Il s'agit de se débarrasser avant tout de la fâcheuse habitude d'utiliser la théorie pour maintenir une distance avec l'objet d'étude – distance qui réifie et maîtrise – de s'opposer à la conception dominatrice de la théorie, qui divise, exclut, tient à distance, réduit au silence, censure et dévalorise. »[116]

La théorie telle que la pratique l'artiste vise avant tout à abolir les hiérarchies entre image et savoir, discipline et médium. Ainsi, le rapport premier au « site », ici le Bowery, devient l'espace d'une interrogation qui jamais ne réduit l'objet choisi à une seule acception (visuelle, scripturale). Le texte qui revient donc sur l'œuvre réalisée dans le quartier new-yorkais, rédigé plusieurs années après l'œuvre elle-même, tente de circonscrire le « site » théorique et critique dans lequel celle-ci s'insère. Hautement politique, le texte de Martha Rosler revient sur les conditions de possibilité d'une photographie documentaire, sa portée tant sociale qu'économique. Complexe dans sa construction, incisif dans le ton choisi par l'auteur, il traverse les époques, les figures, les objets, établissant une sorte de plateforme de lecture globale insistant sur

---

115. Martha Rosler, « Préface », in *Decoys and Disruption. Selected Writings, 1975-2001*, 2004, New York, MIT Press, p.ix. Ma traduction.

116. Catherine Quéloz, « Martha Rosler, l'hypertexte de la performance », in *Martha Rosler sur/sous le pavé*, *op.cit.*, p.28.

cette idée centrale : l'objectivité photographique n'existe pas. Instrument politique et économique, la photographie est profondément liée aux données contemporaines du monde dans lequel elle est amenée à intervenir. Pourchassant le sensationnalisme, la charité, le patriotisme, Martha Rosler démonte cette logique d'imbrication, qui repose sur un certain nombre de « clichés » qu'elle démêle également, sur laquelle il nous est impossible de revenir[117]. Ce qui nous intéresse néanmoins, c'est la façon dont l'œuvre, *The Bowery in two Inadequate Descriptive System* continue d'être commenté par l'artiste au sein d'un essai critique et politique sur le statut de la photographie documentaire. Le texte comme prolongement de l'œuvre, voire même comme « exposition rétroactive » de l'œuvre.

Il est de ce point de vue tout à fait central de souligner que ce texte s'ouvre sur une série de photographies « historiques », plus ou moins connues, que l'artiste légende[118]. À forte connotation sociale, s'étendant sur toute la durée du XXe siècle, ces vingt-et-une photographies offrent un cadre visuel au texte[119]. Elles jouent comme introduction, avant-propos aux questions qu'il soulèvera ensuite. Parfois conservées au sein des mises en pages proposées par les magazines de l'époque, elles situent très directement le débat du côté de ce que la photographie documentaire porte en elle d'ambigüité[120]. D'un point de vue méthodologique, elles affirment sans aucun doute

---

117. La stratégie rédactionnelle complexe choisie par l'artiste pour ce texte la tient éloignée des moments synthétiques, définitionnels qui permettraient à son texte d'être rhétoriquement « admissible ». Sa logique interne échappe de façon constante à toute lecture globale. L'auteur explique d'ailleurs dans la première note de bas de page : « Si cet article était un essai historique, il aurait fallu commencer par expliciter les idées de vérité et leurs relations avec le développement de la photographie, exposer clairement les origines de l'instrumentalisation de la photographie, démêler l'écheveau de la photo 'naturaliste' (la pratique de la photographie à scandale, d'information, socialiste, communiste et 'objective') et il aurait fallu, enfin, distinguer le documentaire social d'autres conceptions moins bien définies du documentaire et qui demeurent jusqu'ici innomées. » Une forme d'évitement face à la théorie traverse le texte, une stratégie qu'il faudrait d'ailleurs interroger, et qui n'empêche en rien la densité critique de ce dernier.

118. En tout cas dans la version de 1981 du texte publié dans *3 Works/Martha Rosler* par The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, republié en 2006. La version française du texte, que nous avons déjà mentionnée, insère les photographies au cours du texte lui-même.

119. Dans la postface de l'édition de 1981, intitulée «Afterword : a history », Martha Rosler explique que cette série d'images placée à l'avant de son texte « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » est un hommage aux photographies qui ouvrent le fameux ouvrage coordonné par James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, publié en 1941 aux Etats-Unis et documentant, par le texte et par l'image, les ravages de la Dépression dans le sud du pays.

120. Un exemple parmi d'autres : Martha Rosler publie une photographie prise dans les années 1950 par Elliot Erwitt pour l'office du tourisme français qui montre un homme à vélo, de dos, dans la campagne française, portant sur son porte-bagage un petit garçon tenant une baguette de pain. Deuxième image : cette photographie d'Erwitt est rejouée vingt ans plus tard pour les besoins d'une publicité télévisée pour la carte de crédit Visa. Troisième occurrence publiée par Martha Rosler : dans la rubrique voyage du *Sunday New York Times* en 1981, la photographie d'Erwitt est à nouveau remise en scène, en Guadeloupe. Cette fois-ci, un grand-père et son petit-fils noirs. Le journaliste commente : « Grâce au ciel, tout est resté français, ou du moins français caribéen. » « Je voudrais plaider contre la possibilité d'une esthétique non-idéologique », écrit un peu plus loin Martha Rosler,

ce qui relève d'une prise de position assez radicale de la part de Martha Rosler : pour parler des images, et avant de faire intervenir le discours, on met en avant les images. Le choix de Martha Rosler, qui agit ici à la manière d'un commissaire d'exposition, sélectionnant et légendant, met ainsi en avant l'importance d'un champ, constitué par la mémoire des images elles-mêmes. Ce que l'artiste nous permet de saisir concerne ainsi le « contexte » dans lequel, quelle que soit l'époque, la photographie documentaire a été reçue, publiée, mise en page, manière d'insister sur la politisation de ce débat. Chaque image convoque un travail d'explicitation : encadrement, renseignement, inscription dans un contexte ou même dans un récit personnel. Dans tous les cas, il s'agit de comprendre l'entreprise argumentative comme un travail de documentation visant à empêcher les images de « flotter », sans arrimage conceptuel, contextuel ou sans point de vue.

Le texte lui-même présente un nombre important de notes de bas de page, qu'il faut également considérer comme le prolongement d'une démarche explicitative. Ces notes de bas de page présentent un « site » à part entière offrant la précision d'une information, l'approfondissement, la prise de position plus personnelle, le renvoi à une référence… Martha Rosler puise dans tous ces registres, complexifiant ainsi la lecture du texte mais aussi sa compréhension : en faisant coexister des régimes d'énonciation aussi divers, elle élargit considérablement la notion même de texte critique. Ainsi, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » accède au statut d'objet artistique en articulant principe d'écriture, présence des images et contenu politique.

Walker Evans

Dans la filiation que le texte de Rosler tente de dessiner revient une figure marquante pour l'artiste, celle de Walker Evans (1903-1975), avec qui le projet du *Bowery* dialogue de façon constante. On peut même établir que le travail de Martha Rosler vise dans cette série à quasiment « évider » les photographies d'Evans de toute trace humaine. L'artiste le raconte elle-même :

« Pour *The Bowery*, je pensais qu'Evans était le meilleur spécialiste de l'environnement urbain. Il savait représenter les diverses manières dont la boutique, la rue et les passants forment une unité.

---

in « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire », *op.cit.*, p.186.

Cela me permettait d'extraire les gens et de regarder le paysage des rues de la ville, d'une part parce que les fantômes des gens sont là, si je puis dire, d'autre part, parce qu'ils sont sur les photographies d'Evans, mais aussi parce que nous comprenons déjà ce qu'est une rue en ville et ce que le Bowery représente, etc. »[121]

La fonction mnémonique qu'incarnent les images prises par Walker Evans est centrale dans l'argument de Martha Rosler : c'est parce qu'elles hantent une culture visuelle collective que ces images peuvent être maintenant (en 1974-75) vidées de ce qui les caractérise et de ce qu'Evans avait placé au cœur de son travail : les gens, anonymes, la foule, les passants. Neutralité, pureté de l'enregistrement, frontalité : le travail photographique de Walker Evans et son acception du « style documentaire » trouve dans les années 1970 l'occasion d'une relecture par les artistes qui s'intéressent à la photographie documentaire et qui souhaitent se tenir éloignés des enjeux sensationnalistes du photojournalisme[122].
À propos de la mise en place du projet du *Bowery*, Martha Rosler revient sur l'influence de Walker Evans :

« […] j'étais très impressionnée par une photo prise par Evans d'une devanture de magasin avec une collection de chapeaux empilés contre une vitrine. On aurait dit l'inversion bohême du discours urbain conventionnel : pour lui, la rue était l'endroit sûr et connu, et l'intérieur du magasin était une zone obscure avec une faible lueur, un espace inconnu, confusément dangereux. Pour moi, la photographie traite de cela : de l'impossibilité fondamentale de connaître ou de dévoiler cet espace intérieur. »[123]

À de nombreuses reprises dans ses textes et dans les entretiens qu'elle a donnés, Martha Rosler indique l'importance de la citation dans son travail, ce qu'elle appelle le « comme si ». L'exemple donné ici de la photographie prise par Walker Evans qui hante son propre travail photographique joue comme citation latente. L'artiste trouve dans les avancées documentaires des années 1930, et qu'incarne la figure de Walker

121. Benjamin H.D.Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », *op.cit.*, p.146-147.
122. Sur Walker Evans et le style documentaire, nous renvoyons à l'ouvrage d'Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans.1920-1945*, Paris, Macula, 2001. Sur l'entreprise de lisibilité du style documentaire, dont hérite Martha Rosler, l'auteur écrit : « En résumé, pour le 'style documentaire', ce n'est pas simplement l'image qui est lisible, mais - ceci expliquant cela - le monde lui-même. En rupture avec les justifications traditionnelles de l'art et de la photographie artistique, qui voyaient dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirment que l'examen photographique de la surface des choses et des êtres a déjà valeur de connaissance. », p.209.
123. Benjamin H.D.Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », *op.cit.*, p.141.

Evans, une double exigence qu'elle reprend à son compte : celle de prendre le monde comme décor fondamental et absolu de l'activité photographique qui cherchera à en enregistrer les signes mais aussi celle qui vise à contrecarrer l'exhibitionnisme. Le projet de Martha Rosler l'affirme : comme c'est le cas pour cet intérieur de magasin, quelque chose résiste à l'entreprise documentaire qui trouve le chemin de sa mise en image autant à travers les photographies qu'à travers les mots qui les accompagnent.

Conclusion

Le « site » aura trouvé ici différentes acceptions : le site géographique du Bowery new-yorkais, le site cadré par Martha Rosler dans ses photographies, le site de l'œuvre mettant en lien images et textes, le site du texte rédigé après l'œuvre mais qui continue de la commenter, le site historique de l'imaginaire visuel de l'artiste, celui de Walker Evans… On voit à quel point cette idée traverse les pratiques et les discours. Quelles qu'en soient ses différentes acceptions, l'idée de site rejoint fondamentalement le projet photographique : comment cadrer, donc proposer un point de vue, donc documenter, un espace ? C'est tout le sens de la controverse que nous avons décrite un peu plus haut : faire du site une question pour l'histoire de l'art, c'est tenter de mesurer des écarts, des distance entre un dedans et un dehors, entre ce qui échappe au cadre et ce qui lui appartient encore. Toute la démarche de Martha Rosler travaille ces questions.

Dans la tradition initiée par l'artiste, ces questionnements sur ce qui lie le site au geste de la documentation sont prolongés aujourd'hui. Cette idée d'une inadéquation entre texte et image, telle que l'œuvre du *Bowery* a permis de l'établir, fera figure d'ossature générale pour les projets filmiques abordés dans les pages qui suivent, même si les œuvres en question évacuent l'usage du texte. Attachés à des sites précis, les films traités dans cette fin de chapitre ne se donnent pas pour objet leur complète restitution. Il ne s'agit là en aucun cas d'une forme de renoncement ou de démission. Au contraire, et comme chez Martha Rosler, les projets travaillent à partir de cette inadéquation que les années 1970 auront permis de mettre au jour, et surtout de mettre en forme à travers l'art conceptuel. Un certain vide a été admis, repéré, qui rend impossible la totale adéquation entre un objet et sa représentation. Les années 1970 – l'œuvre photographique de Martha Rosler en témoigne – auront non seulement travaillé à rendre visuellement cette inadéquation, elles auront aussi contribué à la théoriser. Les œuvres contemporaines héritent de cet effort épistémologique qui

engage si immédiatement la production artistique. Leur question n'est plus cependant celle de la représentation de cette prise de conscience. Intégrées, digérées, ces difficultés servent aujourd'hui de préalable. Dans le parcours qui lie site et document, on cherchera à montrer comment le décollement face au réel n'empêche en rien la documentation. C'est parfois en frôlant la fiction, en jouant sur la bordure, que certaines œuvres filmiques contemporaines s'emparent des réalités choisies. Du modèle conceptuel à son héritage contemporain s'élabore une véritable continuité : depuis l'interrogation sur le cadre jusqu'à la contamination fictionnelle de celui-ci il s'agit bien de permettre au médium (photographique ou cinématographique) de prendre les mesures du réel.

Silberhöhe (2003) – *La ville fantôme*

Le film d'Antonioni, *L'Éclipse* (1962), comporte une fin étrange, souvent commentée[124], qui se déroule dans l'un des décors récurrent du film, un croisement de rue dans le quartier moderne de l'EUR au sud-ouest de Rome, point de rendez-vous des deux personnages principaux. Cette fin est clairement séparée du reste du film : les protagonistes principaux en sont exclus et il s'agit simplement du montage de plans descriptifs du décor en question, traversé par de rares passants. Délivrée du cadre de la narration, cette séquence est pourtant on ne peut plus dramatisée. Par le jeu du montage et de la bande-son, le quartier de Rome choisi par Antonioni devient le personnage principal d'une séquence extrêmement dense qui donne le sentiment de recommencer le film, là où il s'agit tout au contraire de le conclure. Cette fin de film semble préparer le terrain pour une nouvelle intrigue, plus inquiétante, plus obscure que celle développée jusque-là. Une atmosphère de fin du monde, comme avant la catastrophe, se déploie tout au long du montage de ces différents plans pourtant a priori anodins : vues du ciel, plans de chantiers, passage de bus, enfant dans un landau, vent dans les arbres, la nuit tombe progressivement. Totalement dénoués de la fiction à laquelle ils appartiennent pourtant, ces plans semblent consacrer la façon dont le film s'engouffre dans son propre décor, cannibalisé et aspiré par ce dernier comme si lui seul pouvait en avoir le dernier mot. Puissance du site, qui finit par avoir raison des destins qu'il a pourtant accueillis un temps. Le cinéaste lui offre une sorte de symphonie crépusculaire constituée par des plans sans aucun doute

124. Dernièrement, l'artiste Victor Burgin en a fait le centre de l'une de ses conférences du Jeu de Paume, donnée le 9 janvier 2010, intitulée « Le film qui vient à l'esprit. L'éclipse du temps », www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf. [Consulté le 25 août 2010].

millimétrés et, à leur manière, documentaires : rien n'évoque mieux le vide qui parcourt toute la filmographie d'Antonioni que cette fin de *L'Éclipse* toute occupée à célébrer la ville comme espace décentré, quasi-hors du monde (la seule information délivrée par la séquence est celle annoncée par la une d'un quotidien lu par un passant et annonçant la « guerre atomique »), dont toute forme de communication semble exclue. Science-fictionnelle, cette séquence semble donner la parole à une documentation bien singulière de l'espace urbain, documentation mise en scène et montée à l'excès, traversée par la fiction ne serait-ce que par l'attente qui la caractérise : que nous annoncent ces plans ? S'il s'agit très manifestement d'une prise de pouvoir du site sur le projet narratif, cette prise du pouvoir se fait par l'entremise des moyens et des effets proprement cinématographiques.

Surexposée comme elle l'est à la fin du film, dont elle est à la fois l'aboutissement, le commentaire et la mise en abyme, cette séquence est celle qui sert de sous-texte au film de Clemens von Wedemeyer, *Silberhöhe*. Lors de ses études d'art à Leipzig, l'artiste se rend attentif au décor urbain dans lequel il vit :

> « Dans ces rues vides, j'ai eu le sentiment d'être sur un plateau de cinéma pour un film en préparation, jamais réalisé. Il m'a semblé important d'archiver cette situation, en ayant conscience que ces rues et ces vues changeraient. Les urbanistes imaginaient déjà la façon dont ils allaient abattre des appartements ou des quartiers entiers autour de Leipzig et de Halle – parce que personne ne savait quoi faire d'autre avec, ou comme une manière de stabiliser les loyers dans la région. »[125]

Ce qui aiguille le projet du film se tient donc entre la volonté de filmer, d'enregistrer une sorte de dépérissement urbain, consécutif en Allemagne de l'Est à la chute du Mur, et de faire basculer cet archivage du côté d'une fictionnalisation, celle du plateau de cinéma, puisque l'aspect vide de ces quartiers fait signe pour l'artiste vers l'idée de décor. Cette tension est évidemment intéressante, car elle prépare le terrain pour un documentaire qui n'en sera pas tout à fait un. C'est ici que la référence à Antonioni prend tout son sens, et il est central ici que l'équation prise en charge par l'artiste ait été amenée à mêler documentarisation, banlieue et vide. La fin de *L'Éclipse* se présente dans ce cadre comme le protocole visuel à appliquer pour établir au mieux la somme des différents éléments :

---

125. «Interview with Clemens von Wedemeyer by Sabine Huzikiewiz», in *Skulptur projekte muenster 07*, Vorspann, Verlag der Buchhandlung, Walther König, Cologne, 2007, p.151-152. Ma traduction.

« Au départ, j'étais à la poursuite d'un vocabulaire approprié à la description d'un espace vide, usé par le temps ; en d'autres termes, adopter une grammaire filmique qui ne soit pas une intrigue comme c'est le plus souvent le cas avec les remakes classiques. Le point de départ était la reconnaissance de similarités entre la banlieue de Rome dans la fiction d'Antonioni et la réalité de ville de Halle an der Saale. En un sens, j'ai superposé ces atmosphères dans mon film de façon à les analyser. »[126]

Le film d'Antonioni servant ici de « grammaire » filmique, que donne son « application » dans *Silberhöhe* ? Clemens von Wedemeyer s'intéresse aux immeubles de logements vides. Dans cette recherche, il découvre à Halle an der Saale un ensemble de lotissements construit dans les années 1970 qui constituera le décor de *Silberhöhe*. Composé d'un ensemble de plans descriptifs de la ville choisie, quasiment vidée de toute présence humaine, son film commence dans la nuit par un éclair, accompagné par un coup de tonnerre, qui vient illuminer un ensemble de barres d'habitation. La bande-son du film se compose de celle d'Antonioni à laquelle sont ajoutés de nombreux effets visant à dramatiser les plans : le montage du film correspond à une sorte de récit désarticulé qui travaille à faire du décor choisi un espace étrangement inquiétant, qui sort progressivement de la nuit. Le début du film se concentre sur un intérieur dans lequel la télévision, allumée, qui cite explicitement les derniers plans de *L'Éclipse*, sert à la fois de source lumineuse et de bande-son. Filmés en plan fixe, différents contre-champs lui sont attribués : bouquets de fleurs, radiateurs, rideaux et paniers de fruits qui apparaissent comme des natures mortes illuminées par l'écran soumis à un zapping qui enchaîne différentes sources sonores. Le jour se lève, on quitte le pavillon pour différents plans d'ensemble : la cité apparaît, des oiseaux dans le ciel, des bretelles d'autoroutes, des parkings, la neige, le vent qui glisse dans des immeubles abandonnés. Puis des images de débris, de grues, la mise en pièces du quartier se fait plus précise. Un plan sur des gravas qui « coulent » le long du plaque de béton vient manifestement répondre au plan qu'Antonioni consacre à l'eau qui s'écoule d'une barrique pour rejoindre le caniveau. Quelques plans s'attachent à des usines ou constructions environnantes qui semblent elles aussi abandonnées, puis la nuit retombe progressivement et les premiers plans réapparaissent, permettant à une boucle de se former.

L'idée d'un va et vient comparatif entre Antonioni et *Silberhöhe* n'aurait aucun sens.

---

126. *Ibid.*

Si certains parallèles visuels sont bien remarquables, ce n'est pas dans le sens du remake qu'il faut comprendre le geste de Clemens von Wedemeyer. Il s'agit plutôt d'une expérimentation visuelle : à l'étrangeté de la séquence d'Antonioni, qui doit tout au montage et à la bande-son, donc aux moyens cinématographiques, vient répondre l'étrangeté de cette banlieue allemande, dont le rendu visuel s'apparente, comme chez Antonioni, à cette idée d'approcher les « bords » de la fiction. Si la fin de *L'Éclipse* donne le sentiment d'une catastrophe imminente, comme si nous allions plonger dans un autre film, qui raconterait une toute autre histoire, dans *Silberhöhe* aussi il s'agit de travailler dans les franges : l'action réelle semble toujours sur le point de démarrer. Cependant, l'enchaînement des plans et l'effet de « condensation » de ce sentiment d'étrangeté nous ramène à cette idée qu'il n'y a rien à attendre : la déréalisation de ces espaces est le vrai sujet des deux films. La séquence de *L'Éclipse* fonctionne comme un court film expérimental compris comme débranchement de la convention narrative qui a par ailleurs guidé le reste du film. En fournissant la méthode de ce décrochement, il permet à Clemens von Wedemeyer de procéder à une double opération : conserver l'objectif « documentaire » qui caractérise la séquence originale, attachée à ce quartier romain, mais faire basculer cette documentarisation dans une entreprise beaucoup plus expérimentale, qui fait cohabiter cette prise en charge du réel avec la mise en place d'un dispositif formel à priori éloigné de ce type de programme. Dans le geste de l'artiste se loge donc, en même temps qu'un documentaire pour le moins inhabituel sur un quartier d'une ville d'Allemagne de l'Est, une réflexion plus analytique sur le projet d'Antonioni. Dans les deux cas, ce qui retient notre attention concerne la manière dont un site choisi oblige et contraint un artiste à produire une méthodologie cinématographique capable d'intégrer la singularité de ce dont ce dernier prétend traiter. La banlieue romaine en construction partage avec la banlieue allemande à l'abandon l'aspect d'un terrain non-fini, esquissé, mal compris sans doute aussi, absurde, tous ces caractères conduisant à rendre l'atmosphère de ces espaces difficilement saisissable selon les critères admis du documentaire. En passant par les franges de celui-ci autant que par celles de la fiction, Antonioni comme Clemens von Wedemeyer obtiennent un résultat formel plus proche de l'expérience que procurent ces espaces. Il s'agirait donc ici de déterminer quelle courroie de transmission formelle sera la plus à même de rendre l'étrangeté des sites choisis.

Die Siedlung (2004) – *« Which way is the West ? »*

Die Siedlung commence par un panneau noir : « Recherches pour un film à Leipzig, Grünau ». Le film se présente comme un repérage filmé caméra à l'épaule consacré à cette zone urbaine à l'abandon, espace de projection pour de nombreux désirs de construction et de développements économiques jamais réalisés. Un document qui aurait pour horizon la reconstruction de l'Allemagne de l'Est. Réalisé sous un soleil estival, le film de Clemens von Wedemeyer tente de restituer le délabrement économique et social de la ville. Les premières images se concentrent sur une ancienne caserne abandonnée, construite par les nazis puis occupée plus tard par l'Armée rouge. La voix-off nous en explique très succinctement l'histoire. La caméra continue son déplacement. Le long d'une route goudronnée qui semble n'avoir jamais été terminée - « On se croirait dans un western », nous dit la voix-off - le sentiment de vide s'accroit. La nuit tombe progressivement, quelques habitants sont filmés. Des coupes franches, avec panneau noir, interviennent régulièrement. La seconde partie du film est consacrée à une visite du quartier par un agent immobilier destinée à une jeune mère et sa fille, prétexte à une explication du fonctionnement de cette zone urbaine. Dans un premier temps, l'agent immobilier décrit la façon dont une maison pourrait être construite sur un emplacement pour le moment encore vide. Ses gestes racontent le salon, le jardin, la cuisine en désignant des espaces inoccupés. Il vante la capacité pour de jeunes familles d'acheter des terrains et de les faire construire, la politique de la ville encourageant ce type d'achat en réduisant les prix. Ce serait ainsi, explique-t-il, par l'accès à la propriété privée, que cette catégorie sociale intègrerait la communauté. Le fonctionnement de ces nouvelles propriétés semble à ce point idéal, qu'il n'est nul besoin de construire de séparations entre les maisons. Les plans imaginés par les urbanistes pour cette future zone pavillonnaire auraient, toujours selon l'agent immobilier, comme source les constructions historiques du Bauhaus : les maisons construites selon ce modèles ne remportèrent cependant que peu de suffrage auprès des acheteurs, et demeurent aujourd'hui encore inoccupées. Par ailleurs, dans les années 1970, ce quartier a accueilli des nombreux immeubles d'habitation collective, aujourd'hui progressivement détruits. La voix-off, cette fois-ci de l'artiste, nous explique le passage, hautement symbolique, de l'habitation collective à la propriété privée qui remodèle intégralement le quartier : un reconditionnement social qui permet à l'Etat de se débarrasser de ses anciennes propriétés. La fin du film se concentre sur l'espace de jonction entre les quartiers des habitations collectives et

ceux dévolus aux futurs pavillons : un lac artificiel qui devait être enjambé par un pont, jamais construit lui non plus. Au bord de ce lac, un chômeur raconte ses difficultés. Impossible de trouver un travail, incompréhension devant la manière dont son quartier évolue et dont il se sent manifestement de plus en plus exclu.

Le film de Clemens von Wedemeyer enregistre les contradictions, visibles ou latentes, qui accompagnent la restructuration de cette ville d'Allemagne de l'Est. Délaissée, délabrée, celle-ci s'apprête pourtant à accueillir une nouvelle population. Les nouvelles constructions filmées à la fin du film l'attestent. Cependant, malgré les bonnes volontés des pouvoirs publics, l'artificialité complète de ces constructions ne parviendra pas à suturer les blessures propres à ces espaces urbains, que l'histoire a malgré tout violemment traversés. De la caserne nazie à l'occupation par l'Armée Rouge, des habitations collectives à la propriété privée, le film démontre la façon dont le collage a régi le passage d'un règne – historique, politique, économique – à l'autre. Un collage qui déconstruit l'idée même cohérence. En friche, collectant des espaces qui ne seront jamais reliés les uns aux autres, le film est à l'image de ce lieu : incapable d'établir de la continuité. Réalisé sur le mode de l'esquisse, par touches successives, sa forme répond au délabrement qu'il décrit. Le drame social du chômeur, confié en fin de parcours, permet cependant d'en établir l'objet véritable en se heurtant à l'autre témoignage direct, celui livré par l'agent immobilier, version « officielle » forcément orientée, du destin promis à ces espaces. Ces zones urbaines entièrement abandonnées sont des espaces tragiques.

En mettant en rapport la réalisation et la forme définitive de son film avec la situation du site qu'il documente, Clemens von Wedemeyer, une commentatrice le note, pourrait bien s'être inspiré d'*Allemagne année 90 neuf zéro* de Jean-Luc Godard (1991)[127]. « Fable savante »[128], *Allemagne année 90 neuf zéro* est un film-fragment, aussi accidenté que l'est l'Allemagne de l'Est à la chute du Mur. Suivant l'errance d'un espion dont le travail n'a plus aucun sens, Lemmy Caution – ressuscité depuis sa présence dans *Alphaville* –, le film agence histoire, textes philosophiques, musique, fragments cinématographiques, tentant de faire le portrait d'une culture et d'un pays

127. C'est en tout cas l'hypothèse développée par Ariane Beyn dans son texte « Notes on the two film sketches 'Silberhöhe' and 'Die Siedlung' », in *Clemens von Wedemeyer : Filmmaterial 2. Silberhöhe / Die Siedlung*, GASAG / Kunstpreis, Berlin, 2005.

128. L'expression est de Nicole Brenez dans « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Vol. 15, n° 2-3, 2005, p.37.

dévastés. Cet aspect fragmentaire du film est affirmé dès les premiers mots prononcés par la voix-off :

« peut-on raconter le temps /le temps en lui-même /comme tel/et en soi /non, en vérité ce serait une folle entreprise/un récit où il serait dit/le temps passait/il s'écoulait /le temps suivait son cours/et ainsi de suite /jamais un homme sain d'esprit/ne le tiendrait /pour une narration/ce serait à peu près /comme si l'on avait/l'idée /de tenir pendant une heure/une seule et même note /un seul accord/et si l'on voulait /faire passer cela/pour de la musique. »

Dédié à l'histoire intellectuelle allemande, comprise comme somme immense que les événements du XXe siècle auront en grande partie érodée, le film de Godard donne effectivement le sentiment d'une unité perdue, d'un puzzle impossible à reconfigurer. À l'image du territoire dont il s'empare, et que le film ne parvient volontairement pas à cartographier, le montage travaille à éparpiller par bribes les références, les images, les notes de musique, les mots. Face à cet éclatement, une « histoire de la solitude », que porte tout particulièrement la « solitude du narrateur », présent et absent, « oscillant entre deux vérités aléatoires, celle du document et celle de la fiction ». Placé sous le signe de la variation, qui permet les digressions, les écarts, les mouvements brusques, *Allemagne année 90 neuf zéro* est exemplaire de la façon dont un film, en inventant son objet, s'invente lui-même. Cette invention tient pour nous dans la puissance d'attraction du « site » choisi : chez Godard le territoire allemand compris comme culture disloquée, et chez Wedemeyer, évidemment à une toute autre échelle, bien plus « locale », la dislocation d'une zone urbaine. L'un et l'autre territoire, toute proportion gardée, jouant comme figure métonymique d'une Allemagne de l'Est en pleine dégénérescence, que l'on sent perdue. « Solitude, un état et des variations » est le sous-titre du film de Godard.

Von Gegenüber - From the Opposite Side (2007) – *L'homme à la caméra*

Invité à Münster pour le Skulpture Project de 2007, Clemens von Wedemeyer commence par visiter tous les cinémas de la ville. Il découvre le Metropolis, sur le point d'être détruit, situé tout près de la gare, dans le centre vivant de la ville. Le projet de l'artiste va consister à faire se relier ces deux espaces – la gare et le cinéma –, l'un et l'autre connectés à l'émergence de la modernité, par le geste hautement cinématographique du plan-séquence. Si les deux films dont nous venons de parler, *Silberhöhe* et *Die Siedlung*, prennent pied dans la fiction pour l'un et dans le documentaire pour

l'autre, *Von Gegenüber* tente de corréler ces deux pratiques. Utilisant à la fois des figurants et des passants qui fréquentent la gare, Clemens von Wedemeyer tourne, en 35 mm, huit plans-séquence du déplacement d'un personnage (respiration, murmures et bruits de pas nous indiquent que ce que l'on voit est perçu par quelqu'un) dans l'enceinte et autour de la gare. Vingt-quatre heures sont ainsi couvertes : démarrant au lever du jour le film se terminera à la nuit. Une fois monté, le film sera projeté dans le cinéma Metropolis et c'est là que les visiteurs de l'exposition de Münster le découvriront. Entre espace public et flânerie privée, les plans filmés par l'artiste offrent une autre version de la ville comme site que celles proposées dans les films abordés précédemment. Il s'agit ici de saisir l'état d'un quartier en pleine activité, pris dans le flux du déplacement, dont le mouvement est peut-être la plus fondamentale des caractéristiques. Des situations très quotidiennes, des échanges entre les personnes devant lesquelles passe le filmeur, des plus intimes au plus impersonnelles. Comment documenter un espace public ?

Le procédé qu'emploie Clemens von Wedemeyer – qui cite d'ailleurs Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929) et Beckett, *Film* (1965) – tente de concilier une réalité visible et une réalité mise en scène, conciliation dont l'espace d'inscription commun, le plan-séquence, a évidemment pour finalité d'oblitérer les différences éventuellement induites par ces deux options. Il semble que cette oblitération, cet effacement des différences entre le reportage et le script, a pour objectif de faire ressortir avec encore plus de force le lieu lui-même. La progression de la caméra, les personnes rencontrées, dont les visages se détournent ou non d'elle, les saynètes ou les dialogues qu'elle enregistre : tout contribue au vacillement, au glissement constant du document à la fiction qui renforce l'emprise du lieu. Le passage des mobiles dans le champ consacre le champ lui-même bien plus que la question de savoir si la présence des deux sœurs marchant en avant de la caméra a été voulue par l'artiste ou non. Comment qualifier cette emprise ? L'indécision qui innerve le film n'est pas cependant si tranchée : fiction et documentaire possèdent ici un caractère commun, celui de la description. Cette phrase de Louis Marin, extraite d'un article consacré à la mimésis et à la description, explicite au mieux cette idée :

« […] la description peut susciter les forces de la connaissance rationnelle, par l'exactitude, la clarté, la distinction et la pénétration du regard […]. Mais [la description] elle peut aussi provoquer les émois et les passions du cœur par le jeu de ses amplifications ou de ses ellipses, par le mouvement de ses hyperbates ou de ses prosopopées. Dans les deux cas, il n'en reste pas moins que la description

en langage, en visant objets et êtres dans leur simultanéité, et procès et événements comme des spectacles ou des tableaux, semble suspendre le temps et étaler le récit dans l'espace. »[129]

Attaché au langage écrit, ce passage pourrait tout aussi bien servir le langage cinématographique tel que Clemens von Wedemeyer l'utilise ici. Le plan-séquence joue effectivement sur ces deux tableaux que sont l'exactitude documentaire et l'amplification fictionnelle et travaille à « étaler le récit dans l'espace ». L'intérêt de l'entreprise descriptive fournie par le film est de la faire dépendre du déplacement dans l'espace de cette caméra humaine : celle-ci nous procure un point de vue intérieur à l'espace choisi tout en développant un regard mobile, curieux, attiré par les menus événements sur lesquels il s'arrête. Pour garder à l'esprit ce que la citation de Louis Marin indique, il semble que le film de Clemens von Wedemeyer conserve comme intimement liées une démarche processuelle, que l'on pourrait voir héritée de l'art conceptuel et de ses opérations préméditées, et une démarche émotive, profondément connectée à la dimension d'expérience du geste de l'artiste. Le plan-séquence tel que l'utilise Clemens von Wedemeyer ici a cette fonction de rendre le geste de la description extrêmement palpable. Non seulement parce que la caméra est vue et non pas cachée des regards, mais aussi et surtout parce que l'espace tout entier de la gare lui est en réalité subordonné. Le vacillement entre documentaire et mise en scène donne une force inédite à l'idée de cadrage auquel rien n'échappe tout à fait. L'avancée de cet homme-caméra dans le décor donne le sentiment d'une mise à nu de cet espace, auquel le cadre de l'image donne comme une conscience de lui-même. De la photographie, l'artiste Jeff Wall écrivait :

« [La photographie] ne peut pas procurer l'expérience de la négation de l'expérience, mais doit continuer de procurer l'expérience de la description, de l'Image. Il est possible que le choc fondamental que la photographie a provoqué ait été de fournir une description dont on pouvait faire l'expérience comme on fait l'expérience du monde visible, et ce comme jamais auparavant. Une photographie montre donc son sujet en montrant ce qu'est l'expérience ; dans ce sens, elle propose une 'expérience de l'expérience' et définit ceci comme la signification de la description. »[130]

D'une façon très différente de la photographie, l'usage que fait Clemens von

129. Louis Marin, « Mimésis et description ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Montaigne à celui de Descartes », in *De la représentation*, Paris, Seuil /Gallimard, 1994, p.84-85.

130. Jeff Wall, « 'Marques d'indifférence' : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », in *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, Ensba, 2001, p.310.

Wedemeyer du plan-séquence offre aussi les moyens d'une « expérience de l'expérience », rendant au final service à l'entreprise descriptive. C'est-à-dire une façon de jouer sur la visibilité et l'invisibilité d'un dispositif, définissant peut-être par là une situation éminemment contemporaine (à propos de *Von Gegenüber*, l'artiste fait également mention des jeux vidéos, auxquels on peut effectivement songer ici). L'usage du plan-séquence a clairement une valeur réflexive. Cette valeur est héritée du travail élaboré dans les années 1970 – Martha Rosler incarne bien cette génération où les questions discursives, formelles ou politiques étaient encore saisies par la frontalité mais où la conscience des difficultés, des nuances, commence à se faire jour et à être mise en scène. Chez Clemens von Wedemeyer, cette conscience de l'héritage est affirmée et assumée à différents niveaux – son usage de l'histoire du cinéma atteste de cette présence des fantômes qui président aux protocoles. « Procurer une expérience de l'expérience » : c'est l'exigence que le passage des années 1970 à nos jours maintient. Les films sont des espaces de lecture et de commentaire, non seulement des situations ou des phénomènes dont ils s'emparent, mais bien au-delà des stratégies d'interprétation et de saisie qu'ils mettent en place.

CONCLUSION

C'est bien la description d'un espace que *Von Gegenüber* élabore, au sens où l'entend Michel de Certeau :

« Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantité de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambigüité d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un 'propre'. En somme, *l'espace est un lieu pratiqué.* »[131]

Ce passage nous fournit les termes d'une conclusion : cette idée d'espace comme *lieu pratiqué* permet de nouer les variations engagées par la notion de *site-specificity* que les études d'œuvres ont à leur manière mis en application. L'attachement à un site a offert aux pratiques artistiques, depuis les années 1970, les moyens d'un affranchissement, précieux et nécessaire. Il a aussi posé des exigences fortes relatives à la façon dont les artistes se saisissent de ces coordonnées extérieures. L'instrument de mesure de l'espace et de ses coordonnées qu'offre l'outil cinématographique se révèle de ce point de vue important. L'idée de cadre et de cadrage lui est inhérente – sans elle, pas de film – mais c'est aussi la circulation, le débord qu'il enregistre, dans la fluidité comme dans l'antagonisme. Les œuvres de Clemens von Wedemeyer permettaient au mieux d'analyser la façon dont la prise en compte du site - nostalgique, politique, économique ou sociale - conduit une recherche formelle. Reportage, conte

131. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.173.

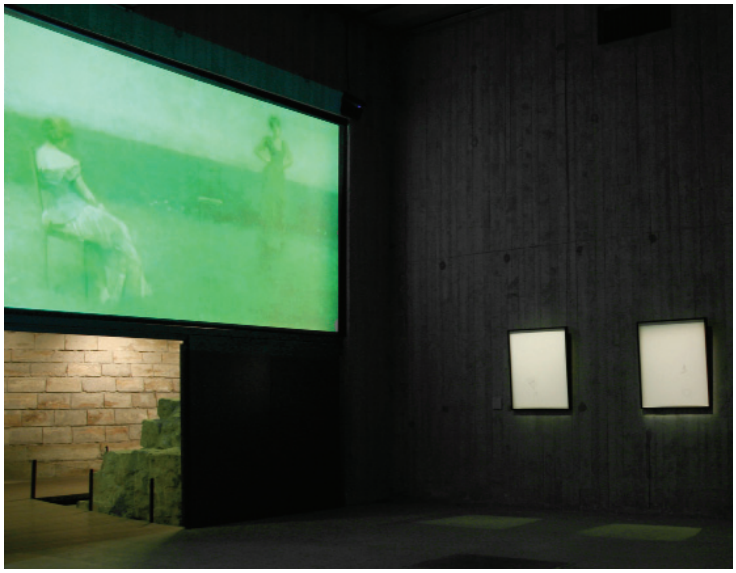
fantastique, flânerie dirigée : les trois réponses offertes sont loin d'être unilatérales. Si ces films fabriquent du document, hypothèse qui aura été la nôtre durant tout ce chapitre, c'est fondamentalement parce qu'ils posent en leur centre l'inadéquation formulée par Martha Rosler, inadéquation qui « dénude » recherche formelle, protocole de réalisation et rigueur intellectuelle. La production de document, que le médium filmique permet, est ainsi doublement tenue, pour reprendre les mots de Louis Marin, par « la connaissance rationnelle, par l'exactitude, la clarté, la distinction », et « par le jeu [des] amplifications ou [des]ellipses ».

Cette équation convient ainsi autant aux entreprises conceptuelles (représentées ici par Matthew Buckingham et ses plans fixes de l'Hudson ou par Martha Rosler) qu'à celles qui choisissent plus consciemment la dérive : vers le spectaculaire pour Mike Kelley, vers la fiction pour Clemens von Wedemeyer. Une fois encore, ces partitions semblent imparfaites. La fiction est présente chez Matthew Buckingham, dont la voix-off dévie si librement, laissant parfois loin derrière elle le réel qu'elle devrait recouvrir. Elle est aussi chez Martha Rosler qui, regardant le Bowery, y voit le reflet des images de Walker Evans, elles-mêmes riches en fantômes, et retraçant à partir de ce point une histoire possible de la photographie. Le savoir naît aussi d'une saisie fictionnelle.

Documentaire ou fiction, bien que ces catégories ne soient exactement conformes à aucune des œuvres réunies, c'est toujours la question du cadre, du site, qui importe. L'information se loge dans le détour, dans le fait de produire un va-et-vient entre proche et lointain. Chez Matthew Buckingham, ce mouvement est entretenu par le jeu entre les digressions de la voix-off, surabondante, et la rigidité du plan fixe sur le fleuve. Chez Mike Kelley, le va-et-vient tient au voisinage entre détails picturaux et effets spectaculaires qui recrée le souvenir. Chez Martha Rosler, photographier le réel en le confrontant aux imprécisions du langage permet de mesurer les distances. Pour Clemens von Wedemeyer, documenter en contournant la frontalité prolonge cette prise de mesure. Pour cadrer ce que l'on souhaite évoquer, il faut parfois travailler dans le contournement, dans l'éloignement, puisque dans tous les cas, la réalité ou l'histoire à saisir sont fuyantes. Les images orchestrent un reflux : les mouvements qu'elles enregistrent nous interpellent car, tout en transmettant du savoir, ceux-ci s'éloignent des modes de transmission traditionnels. La distance comme la proximité qu'ils instaurent situent ce savoir du côté d'une véritable poétique.

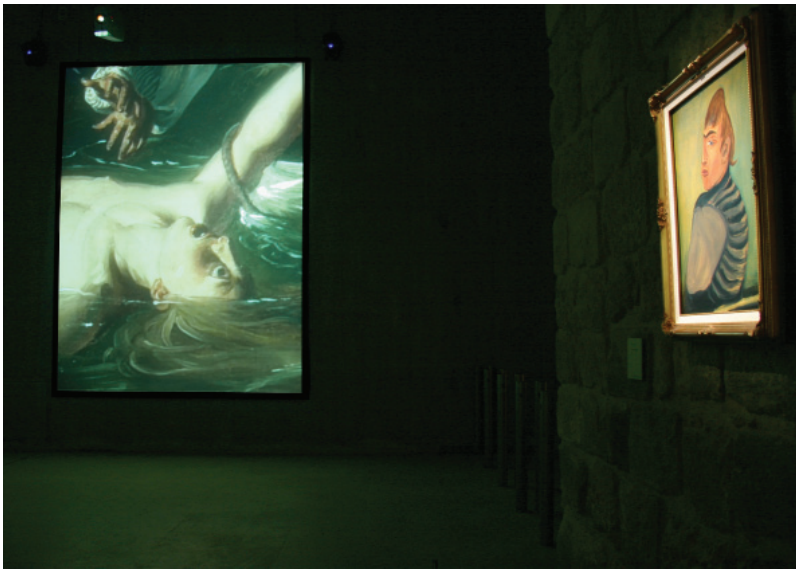
Matthew Buckingham,
Muhheakantuck–Everything Has a Name,
2003
16 mm / couleur / sonore / 44 min / Film Installation

Matthew Buckingham,
Muhheakantuck–Everything Has a Name,
2003
16 mm / couleur / sonore / 44 min / Film installation

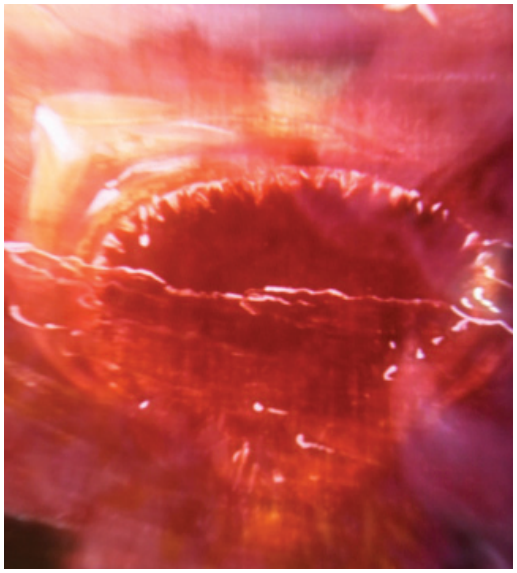


Mike Kelley,
Profondeurs vertes,
2006
3 projections vidéo / 7 dessins / 1 peinture à l'huile / Installation vidéo.
Ici à gauche : détail de *The Recitation* (1891) de Thomas Wilmer Dewing et des dessins.
Photo : Nicolas Dhervillers

Mike Kelley,
Profondeurs vertes,
2006
3 projections sur écrans / 7 dessins / 1 peinture à l'huile / Installation vidéo.
Ici à gauche : détail de *Hummingbirds and Orchids* (1880) de Martin Johnson Heade et des dessins.
Photo : Nicolas Dhervillers



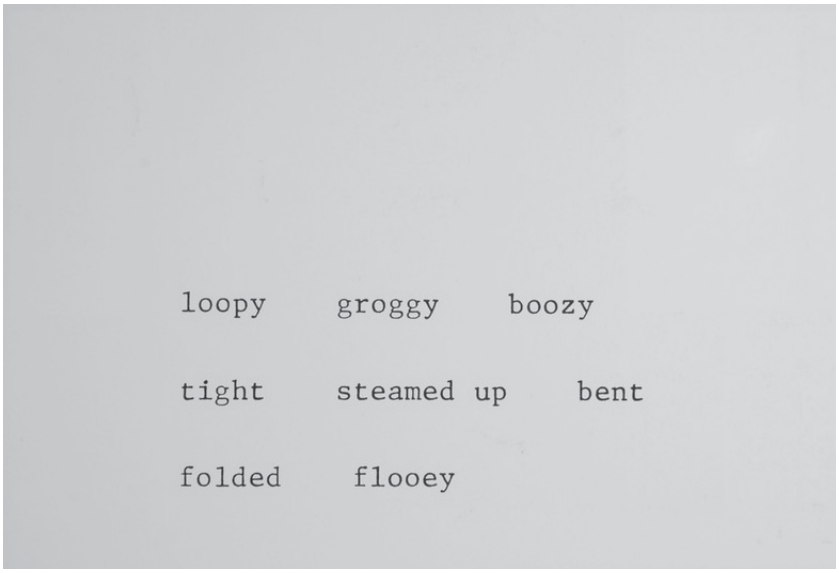
Mike Kelley,
Profondeurs vertes,
2006
3 projections vidéo / 7 dessins / 1 peinture à l'huile / Installation vidéo.
Ici au fond : Détail de *Watson and the Shark* (1777) de John Singleton Copley, et la peinture à l'huile.
Photo : Nicolas Dhervillers



Mike Kelley,
Profondeurs vertes,
2006
3 projections vidéo / 7 dessins / 1 peinture à l'huile / Installation vidéo.
Ici : détail d'un fondu enchaîné assemblant le requin de la toile de Copley et la fleur figurant dans le portrait de *Madame Paul Poirson*, de John Singer Sargent (1885).

Martha Rosler,
The Bowery in two Inadequate Descriptive System,
1974-1975
45 épreuves argentiques de textes et d'images montées sur 24 planches / chaque planche: 30x60 cm

Martha Rosler,
The Bowery in two Inadequate Descriptive System,
1974-1975
45 épreuves argentiques de textes et d'images montées sur 24 planches / chaque planche: 30x60 cm / détail



Martha Rosler,
The Bowery in two Inadequate Descriptive System,
1974-1975
45 épreuves argentiques de textes et d'images montées sur 24 planches / chaque planche: 30x60 cm / détail

Clemens von Wedemeyer,
Silberhöhe,
2003
35 mm / couleur / sonore / 10 min / Film installation

Clemens von Wedemeyer,
Die Siedlung,
2004
vidéo / couleur / sonore / 20 min / Film installation

Clemens von Wedemeyer,
Von Gegenüber,
2007
35 mm / couleur / sonore / 38 min / Film installation

III

DU JEU : METTRE EN SCÈNE LA SOUS-CULTURE

Introduction

Les retours du narratif. « La photo mise en scène, que j'appelais pour ma part 'cinématographie'»[1] *(Jeff Wall)*

Jeff Wall se souvient qu'à la fin des années 1970, il traversait « une sorte de crise »,

> « […] je me demandais ce que j'allais faire. Juste à ce moment-là, j'ai vu un panneau lumineux quelque part et ce qui m'a tellement frappé, c'est que c'était pour moi la synthèse technologique parfaite. Ce n'était pas de la photographie, ce n'était pas du cinéma, ce n'était pas de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais c'était fortement associé à tout cela. C'était quelque chose d'extrêmement ouvert. […] Cela répondait aux attentes essentielles vis-à-vis de la technique, c'est à dire qu'elle représente par les moyens du spectacle. »[2]

Les fameux caissons lumineux dont l'artiste a depuis fait sa marque de fabrique lui sont ainsi apparus à un moment où sa carrière de photographe avait débuté sans encore le convaincre pleinement et où son intérêt pour l'histoire de l'art, et notamment la peinture du XIXe siècle, l'occupait depuis longtemps. Le choix définitif pour la photographie, que l'artiste adopte vers 1986, lui permet d'établir les modalités d'un travail qui tournera autour de cette idée de spectacularité. Dans un geste qui renoue avec les enjeux figuratifs de l'esthétique du XIXe siècle, Jeff Wall rompt avec ce qu'il nomme « l'interprétation moderniste » de la photographie. Très vite, il se penche sur des questions de mise en scène et a recours à des acteurs, à des scenarios élaborant, selon ses termes, l'aspect « cinématographique » de ses photographies qui usent amplement des artifices de montage et d'effets spéciaux – depuis les années 1990, ses photos n'hésitent pas à révéler la technicité de leurs procédures de réalisation. À propos de la « cinématographie » qu'il développe, il explique :

---

1. « Entretien entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier », in *Jeff Wall. Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, Ensba, 2001, p.15.
2. *Idem.*, p.63.

« C'est alors que j'ai commencé à concevoir mon travail comme 'cinématographique'. […] tous les problèmes que pose la photographie sont présents dans le cinéma. Mais, dans la mesure où il reconnaît la performance, où il reconnaît le mélange qui s'opère entre l'aspect documentaire de la photographie et l'artifice de la performance, le cinéma conduit à l'éclatement des limites de l'art photographique tel que je l'avais connu. Le nouvel espace qui s'ouvrait à moi semblait en relation avec ce que la peinture avait déjà accompli – une fusion du reportage et de l'imaginaire. »[3]

Cette dimension artificielle doit, selon l'artiste, être capable d'intégrer la picturalité, référence constante dans son travail, ainsi qu'une certaine « tradition » dans la fabrication des images, que lui offrent la photographie et son histoire. Ce que Jeff Wall oblige en somme à penser, c'est la rencontre et l'association entre de nombreuses entités que le modernisme a tenues éloignées les unes des autres : figuration, spectacle, picturalité. Cette insistance à produire des images « construites » a sans aucun doute marqué une grande partie de la production d'images contemporaines qui, à la suite de Jeff Wall, se sont engagées du côté de cette frontière délicate à établir entre artifice et réalité. Tout en insistant sur l'artificialité, l'artiste s'est souvent exprimé sur la nature également documentaire de ses images. La façon dont elles prennent en charge des contradictions d'ordre social, des situations d'aliénation, vise ainsi un réalisme : « Dans toutes mes photos, dit-il, je pense qu'il y a une trace, un moment, où on trouve une sorte de conscience lucide de l'absence réelle de liberté. »[4]
L'aspect parfois très quotidien et banal des photographies de Jeff Wall voisine avec un sentiment fantomatique, parfois inquiétant, que l'artiste favorise tout autant, et de différentes manières. L'on sait d'abord que ses œuvres sont souvent des citations directes de toiles fameuses de l'histoire de l'art, se présentant ainsi comme des réminiscences lointaines d'un champ historique avec lequel l'artiste dialogue constamment. Par ailleurs, il s'agit également pour lui de faire surgir dans ces cadres quotidiens des notes d'étrangeté qui témoignent d'un rapport au monde qui ne se veut surtout pas simpliste. Si l'image incarne pour lui un espace de recherche dédié à ce que nous ne connaissons pas ou mal, ou à ce qui nous contraint, celle-ci doit aussi être capable d'accueillir les fantômes de temps révolus, à travers des indices que l'artiste sème volontairement dans les décors qu'il imagine, ou dans une atmosphère chargée d'inconfort. Une fois encore, l'argument « cinématographique » construit

3. « At Home and Elsewhere, dialogue à Bruxelles entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier » (1998), *Idem.*, p.354.
4. « Typlogie, luminescence, liberté. Extraits d'une conversation avec Els Barents » (1988), *Idem.*, p.71.

par l'artiste intervient au premier rang des outils convoqués pour creuser l'envers de la modernité :

> « Baudelaire a dit que nous expérimentons tous les jours, dans la rue, dans la ville moderne, la présence de figures mythiques de toutes les époques. […] Mais Baudelaire aurait tout aussi pu bien dire que l'inconscient de chacun présente des traces qui peuvent être reliées aux images et figures fantomatiques, symboliques de tous les temps, de toutes les cultures et de tous les mythes. C'est ce que le langage ordinaire fait apparaître, par exemple quand on dit de quelqu'un qu'il est 'un diable' ou 'un martyr'. Cela constitue le cœur littéraire et thématique de l'art pictural. C'est à travers ces identifications fantomatiques que nous faisons l'expérience des autres, et que nous sommes témoins d'événements. Ainsi, je ne peux pas distinguer le prosaïque du spectral, le factuel du fantastique, ni par extension le documentaire de l'imaginaire. La 'cinématographie' est ma façon de travailler cette question. »[5]

Ce que Jeff Wall nomme « cinématographie » permet à un régime associatif d'accepter la cohabitation dérangeante entre catégories et partitions esthétiques. Le cinéma porterait ainsi la promesse d'une synthèse.

Jeff Wall offre les moyens d'introduire ce qui fera l'objet de ce dernier chapitre consacré au jeu. Nous l'avons pensé comme une manière de confier au médium filmique un héritage plus clairement ancré du côté de la figuration et de la narration. D'une certaine façon, les films convoqués dans ce chapitre renouent plus que les autres avec l'histoire du cinéma entendu depuis son versant fictionnel, le plus admis et repéré. Si les enjeux plastiques sont tout à fait présents et importants pour les films dont nous allons traiter, c'est moins sur cet aspect que nous nous concentrerons que sur les déplacements qu'ils autorisent entre fiction et récit. Le jeu interviendra dans ces pages comme un dispositif mis en place par les artistes pour faire effectivement basculer leurs films du côté d'un régime de croyance. Cette donnée artificielle et contraignante, qui structure leurs réalisations, permet de mettre à jour une autre scène que l'efficacité des images rend crédible. Nous avons cependant parlé de « déplacement » : il est clair en effet que nous n'avons pas affaire à des narrations classiques, organisées selon un modèle qui se voudrait entièrement illusionniste, prenant pour base le déroulement linéaire d'un récit. D'une part, pour la plupart d'entre eux, les films choisis sont présentés sous la forme d'installations bridant

5. « At Home and Elsewhere, dialogue à Bruxelles entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier », *op.cit.*, p.372.

souvent la possibilité de suivre l'enchaînement du film du début à la fin. Cependant, même dans le cas où nous serions face à de véritables projections, requérant une attention absolue des spectateurs, les récits rassemblés ici font fondamentalement dévier les attendus narratifs. Or ces déviances, différentes selon les films, démontrent à chaque fois quelque chose d'essentiel : le jeu, ce dispositif hérité du théâtre qui permet de produire une autre scène selon un ensemble de règles établies par l'artiste, au lieu d'amplifier, en la renforçant, l'illusion, comme ce serait le cas dans le cinéma narratif traditionnel, la dénude, l'expose, la découvre. Son utilisation par les artistes déconstruit, voire transgresse les codes et les pratiques. Les films réunis dans ce chapitre sont des espaces d'inadéquation narrative : ils conservent à l'objet filmique une tenue narrative générale (acteurs, scénarios, décor, accessoires… : tout ce qui permet de *ne pas* faire du documentaire), l'arriment à une forme lisible et saisissable, logique, puis travaillent à faire déraper le dispositif. Ils semblent ainsi établir une équation étrange : reconnaissant que le besoin de fiction, de récit, de narration et de personnages est loin d'avoir disparu dans le moment historique que nous traversons, ils en isolent certains éléments, se conforment à quelques règles existantes, puis basculent dans quelque chose de beaucoup moins repéré et repérable.

À quoi sert le jeu ? Cette question est abordée dans les exemples qui suivent de différentes manières mais on peut tenter d'en établir une ligne commune. Les points de départ des films réunis sont à chaque fois détenus par une situation qui se veut très réelle. Les scénarios s'écrivent à partir d'un certain état du monde : des événements que les artistes jugent eux-mêmes déviants, étranges, mystérieux, incompris, sur lesquels ils choisissent d'élaborer une sorte de « diagnostic filmique ». À chaque fois, ou presque, une réponse documentaire aurait pu être élaborée, abordant frontalement la situation jugée problématique ou équivoque. Ce n'est pas le choix qui est fait ici, même si, une fois encore, il est souvent délicat d'opérer avec certitude la distinction entre documentaire et fiction. Ce que nous qualifierons ici de « jeu » correspond néanmoins au refus premier et initial de recourir immédiatement aux armes documentaires et de leur préférer des dispositifs plus complexes, contraignants, dont l'objectif sera avant tout d'instaurer une distance entre la situation choisie et son rendu filmique. Le jeu permet d'installer un filtre critique, qui est à la fois le signe d'une maîtrise et le moment d'une transgression. Par maîtrise, nous entendons le fait que les artistes travaillent à partir d'une matière qu'ils ont préalablement étudiée et sur laquelle ils souhaitent produire un discours. Par transgression, nous insistons sur le

fait que les objets produits ne relèvent pas directement de l'enquête scientifique et contiennent une force qui demeure subversive et radicale. Le recours à des acteurs, à des scénarios, à des décors, à ce qui relève d'une théâtralité assumée devient le moyen critique le plus adapté aux questions (politiques, sociales, historiques) dont les artistes s'emparent parce qu'il offre la distance nécessaire à leur traitement. Ce filtre a fondamentalement pour objectif d'échapper à la linéarité : exactement au sens où l'on dit que l'on « donne du jeu » à quelque chose, la fonction du jeu dans les exemples convoqués vise à donner une plus grande aisance de mouvement, d'échapper à un serrage trop borné.

Sans doute le diagnostic plus global effectué par ces artistes revient-il à souligner le double étiolement d'un cinéma narratif aujourd'hui verrouillé, et d'un cinéma documentaire trop peu inventif formellement. Les va-et-vient proposés entre l'une et l'autre solution ont pour objet de dialectiser leur éventuelle hégémonie, qui pourrait venir trop durement limiter les possibilités d'action et de diagnostic qui importent aux artistes. C'est donc pour parer l'étroitesse d'un traitement univoque que les artistes ont recours à une théâtralité, qui, en mettant à distance, met aussi en lumière. Puisqu'il n'est plus question de dissimuler les ressorts, les effets, les artifices, ceux-ci font désormais figure d'intentions critiques insérées dans les scénarios, dans les décors et les imageries dont ils proviennent, dans les gestes et les expressions.

Deux parties structurent ce dernier chapitre. Dans la première sont réunies deux propositions, réalisées à trente ans d'écart, et qui traitent cependant, par le jeu, de l'utopie. Chez Chris Marker, le film est un espace utopique filtré par le piège narratif tendu par le réalisateur. Chez Gerard Byrne, l'utopie est une forme datée, à archéologiser, qui a laissé, à différents lieux, les traces de son passage. Le jeu est le moyen trouvé par l'artiste pour enquêter sur ces traces : les rejouer pour mieux les comprendre. Au milieu du chapitre, nous avons choisi de revisiter la fameuse controverse relative à la théâtralité qui a marqué, à la fin des années 1960, le champ de l'histoire de l'art. Dans les déclarations de Michael Fried se découvrent à l'époque, et quoique mal jugés par le critique, les ferments de ce qui constitue l'espace scénique de l'art contemporain, qui assume aujourd'hui pleinement son « impureté » théâtrale. La dernière partie du chapitre se concentrera justement sur cet héritage théâtral dans la production filmique contemporaine : les exemples de Jeremy Deller et de Pierre Huyghe, dont l'un surjoue avec un excès quasi-maniériste le documentaire et l'autre les excès fictionnels, devraient permettre d'établir la diversité d'une

compréhension scénique de l'art. Le recours au jeu (la reconstitution chez Deller, et la programmation fictionnelle chez Huyghe) établit avec une acuité nouvelle les diagnostics sociaux et politiques dont nous parlions précédemment. C'est parce qu'elles contraignent au détour et déjouent la narrativité linéaire que ces formes s'imposent. La scène filmique contemporaine permet de conjuguer la tonalité spectrale de références à un passé pictural ou mythique, survivance d'archaïsmes, et la vigueur de prises de position radicales. Les derniers exemples offrent des espaces d'application à ce que Jeff Wall nomme ces « identifications fantomatiques » à travers lesquelles « nous faisons l'expérience des autres ».

III. A. LA LONGUE-VUE UTOPIQUE

Dans un texte intitulé *Le pouvoir du récit*, Louis Marin entreprend l'analyse d'une fable de La Fontaine, *Le pouvoir des fables*, dédicacée à un ambassadeur de Louis XIV à Londres, « Un récit de la narration où le représenté représente la représentation. »[6] L'analyse de Louis Marin met au jour les mécanismes par lesquels La Fontaine expose en effet les pouvoirs de la narration. C'est l'idée du piège qui le retient ici, terme qui « n'appartient ni au dictionnaire de la science, ni à celui de la philosophie ; ce n'est pas un concept, ni une notion, même pas une catégorie mentale. […], il relève du procédé, de la machination technique, de l'art. »[7] Jeu de manipulation par le langage, le piège mis en place par La Fontaine dans sa fable crée une passerelle entre le rôle du poète et celui de l'ambassadeur auquel le texte est dédié : l'un et l'autre sont en effet « des êtres de discours ». Louis Marin démontre l'habileté avec laquelle le texte du fabuliste produit, par le plaisir qui naît de la narration, un désir de savoir. Si la fable est un espace gorgé de signes à interpréter, alors l'auditeur, pris par le flux de la lecture, se trouve proprement piégé par ces signes dont l'interprétation ultime lui échappe. Montage et démontage coexistent, car les pièges narratifs et textuels sont pourtant bien là, sous nos yeux, exposés à notre entendement avec lequel ils jouent :

« Pouvoir des fables ; raconter une histoire, c'est offrir à celui qui m'écoute la satisfaction imaginaire d'un désir, le bénéfice d'un plaisir. Quel est ce désir ? Celui de savoir, désir théorique, désir de vérité. Mais ce savoir, cette théorie, la vérité n'est jamais dite dans l'accomplissement narratif, puisqu'il est imaginaire, puisque ce que le récit donne à lire, à entendre, à voir n'est que le monde possible, fictif, de l'accomplissement du contrat initial (je raconte, tu m'écoutes). D'où le désir dans ce désir que le monde possible soit le monde réel ; mais le poète se garde bien de signifier à l'ambassadeur le chemin

6. Louis Marin, « Le pouvoir du récit », in *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p.17.
7. *Idem.*, p.8.

dans l'aporie. Non seulement il n'enseigne pas ce qu'il faut savoir, la vérité, la réalité, mais il déclare que lui-même enseignant et disant la vérité est traversé du même désir que celui qui l'écoute, saisi par la même fiction, qu'il n'est pas d'autre vérité que celle-là. Mais il fait plaisir en racontant son histoire. Il satisfait son propre désir, le désir de son lecteur par l'imaginaire d'un monde possible : pouvoir de l'affabulation. »[8]

Cet extrait de Louis Marin permet de cerner l'idée de jeu telle qu'elle nous sera utile : le détour, le piège fictionnel ou théâtral, la mise en scène seront systématiquement compris comme faisant affleurer ce « désir théorique » qu'évoque le penseur. Un désir de connaissance que l'utopie incarne à sa manière.

Dans la première étude d'œuvre qui suit, il sera question de la façon dont la modernité pourrait permettre d'aborder le piège narratif. *L'Ambassade* de Chris Marker (1975) monte en effet de toute pièce un scénario néanmoins présenté comme un véritable document d'archive. Le contrat passé avec le spectateur, d'abord clair, se délite progressivement jusqu'à se révéler être une forme d'imposture visuelle. Derrière la fable, pourtant, s'offre à nos regards un point de vue pour le moins obscurci sur l'avenir du militantisme, et au-delà, sur une modernité formellement asphyxiée. L'utopie négative qui régit le film et son dispositif contribue à la production d'un objet auquel il manque les coordonnées les plus fondamentales (temporelles et géographiques) et dans lequel tout semble « en fuite » : les personnages, les repères, la culture, le langage, les rapports sociaux. La bulle que constitue le film, qui ne bénéficie d'aucun contre-champ, développe une économie intégralement endogène, que l'extérieur ne vient plus alimenter.

Une installation récente de l'artiste irlandais Gerard Byrne pourrait servir de contre-champ au film de 1975. Thématisant également l'utopie et la science-fiction, l'entreprise de Byrne va à l'encontre du traitement de Marker : elle déconstruit, pour mieux le comprendre, un héritage. L'utopie entre ses mains ne correspond pas au réflexe du diagnostic ou du constat négatif : elle est une matière stratifiée, incarnée, presque réelle, un matériau finalement manipulable. Là où Marker colmate les brèches, Byrne les excave. Son utopie n'est pas négative, elle est une figure historique : le travail de l'artiste s'attache à partir sur ses traces. Son film est ainsi une

8. *Idem.*, p.31.

promenade très libre dans les vestiges ou les survivances de ce que la modernité a semé de signes utopiques. Si l'esthétique globale de sa proposition s'articule autour d'un rendu épuré, moderniste, l'image jouant pleinement son rôle d'expertise formelle, quelque chose du troc demeure : son installation emprunte, cite et échange les références jusqu'au vertige. Cet archaïsme répond en quelque sorte à celui, très différent, que met en place Marker dans la description presque traditionnelle qu'il livre du groupuscule de militants politiques réfugié dans l'ambassade. Si l'utopie donne forme au geste moderne de la projection, même critique, elle ne peut être saisie qu'à travers ce bricolage : un certain état du présent travaillé par des réflexes et des attendus quasi-millénaires.

De la première œuvre à la seconde, il est possible de travailler sur la séquence d'opposition moderne / postmoderne : Marker enregistre l'autonomie moderniste, close et auto-suffisante, là où Byrne, trente ans plus tard, se situe du côté de l'hybridité des références, réalisant une œuvre tissée par la diversité de ses déterminations. Au-delà de leur différence, de nombreux éléments rapprochent cependant les deux films. À commencer par cette « croyance » dans le dispositif artificiel que permettent à la fois le film, son montage et son actuelle « mise en espace ». La « tension figurale » que Louis Marin voyait à l'œuvre chez Thomas More[9] soutient toujours le processus utopique, et est à l'œuvre autant chez Marker que chez Byrne. Si les deux films confinent à l'abstraction, chacun à leur manière, c'est en trouvant dans la figure et la narration les soubassements nécessaires à cette élaboration spéculative. Nous analyserons tout au long de ce chapitre la manière dont ces deux principes, abstrait et figuratif, travaillent plus souvent ensemble qu'ils ne s'opposent. Leur association est à l'origine des décentrements qui intéressent ce travail.

Dans *Le Principe Espérance* (écrit entre 1938 et 1947), Ernst Bloch comparait la conscience utopique à une longue-vue, capable de mêler le proche au lointain, le futur au présent dans un esprit d'aiguisement. C'est à un possible usage filmique de cette longue-vue que sont consacrées les pages qui suivent.

---

9. Louis Marin, « La fiction poétique de l'utopie », in *Cinéma et littérature*, 1989, n°7 : Utopies, Valence, Centre de recherche et d'action culturelle, p.16.

« Si […] nous voulons rompre avec notre isolement monadique, et 'éprouver', pour la première fois et pour de vrai, ce 'présent' qui est, après tout, la seule chose que nous ayons, il nous faut mettre au point de savantes stratégies obliques.»[10]

« Un film super-8 mm trouvé dans une ambassade »

En 1975, Chris Marker tourne *L'Ambassade*, fable qui condense les attentes, les réussites et les impuissances des années 1970 comprises comme une décennie politique ayant assisté, à différents points du globe, aux mouvements de révolte et de libération, comme aux plus violents retours à l'ordre. Au-delà de l'argument politique qui irrigue le film, ce dernier sera entendu depuis sa délicate position de « document artificiel ». Le piège narratif dans lequel nous plonge Marker délivre une sorte d'avertissement par le biais d'une astuce visuelle qui se dévoile au fur et à mesure du film. Le jeu trouve ici une occurrence fascinante : ce que l'on a nommé « uchronie » – une relecture fantasmatique de l'histoire telle qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été, est mise en scène par les moyens cinématographiques les plus dérisoires, sans trucages ni effets spéciaux. *L'Ambassade* peut ainsi être compris comme le prédécesseur de certaines propositions contemporaines : dans le jeu que le film opère entre document et fiction s'amorce en 1975 ce qui sera cédé en héritage à plusieurs générations d'artistes.

La dimension politique du film, qui s'inscrit dans la veine des films militants de Marker, donne à cet héritage une profondeur singulière. Chambre d'écho presque immédiate aux événements chiliens, ceux du 11 septembre 1973, qui voient l'effondrement de l'espoir politique incarné par Salvador Allende et la prise de pouvoir par la junte militaire d'Augusto Pinochet, *L'Ambassade* est le lieu d'inscription d'un diagnostic politique. Beaucoup de détails relatifs au coup d'état militaire chilien y sont disséminés, à commencer par la violence du putsch lui-même. C'est cette

10. Fredric Jameson, *Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo, 2008, p.17.

violence rapportée, et, on le verra, non filmée, qui devient l'aune à partir de laquelle saisir l'impuissance des militants d'extrême gauche et qui marque l'analyse portée par Marker à l'endroit du militantisme lui-même[11]. Au-delà de l'assourdissant sentiment de déception que contient le film, qui commente plus l'impuissance que la capacité d'action des fractions de gauche qu'il décrit comme écartelées et divisées, Marker porte un regard non sentimental et profondément mobilisé sur les armes dont dispose toute communauté, même divisée. Si *L'Ambassade* fait le bilan de ce qui ne fonctionne pas dans la lutte révolutionnaire, le film prend aussi le temps de décrire l'*infrapolitique* portée par l'idée de groupuscule et met en images, avec un évident plaisir, l'idée même de clandestinité. Ce terme d'*infrapolitique*, que propose l'anthropologue James C. Scott, permet de concevoir ces actions politiques subalternes, minimales, que le théoricien compare aux « rayons infrarouges », situés à la limite du visible[12]. Filmer les coulisses de la lutte politique aux rayons infrarouges, c'est ce à quoi s'attèle Marker.

« Mercredi, deux jours après le coup d'Etat », annonce rapidement la voix-off. En termes d'indications temporelles, ces maigres informations constitueront notre seul moyen d'étalonnage. Une voix d'homme au fort accent étranger, peut-être sud-américain, décrit la situation suivante : nous sommes dans une ambassade qui, au lendemain d'un coup d'Etat, accueille des militants et réfugiés politiques « encore sonnés par la soudaineté de tout ça, par la brutalité de tout ça. » Un groupe de personnes relativement jeunes s'installent dans l'urgence dans l'ambassade. « En fuite » : tel pourrait être le sous-titre du film de Marker qui fait le récit de ces quelques jours de siège au cours desquels tous ces réfugiés vont vivre ensemble. Chacun raconte son histoire, ou plutôt la voix-off s'y emploie. De courts portraits sont ainsi dressés, à la va-vite, des personnages présents qui sont désignés par leur prénom, dans un geste d'une familiarité soudaine assez troublante. Quelques courts plans sur leurs visages, sur leurs mains, les cigarettes qu'ils fument. Le film raconte ainsi cette attente, la vie collective qui s'organise tant bien que mal, les nouvelles de l'extérieur

---

11. Sur le cinéma militant de Chris Marker, on peut se reporter à : « Le geste du lien : la médiation markérienne et les groupes Medvedkine », de Marion Froger et à « On vous parle de... ciné-tracts », de Viva Paci, in *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, sous la direction d'André Habib et Viva Paci, Paris, L'Harmattan, 2008.

12. Nous nous référons ici au texte de James C. Scott, « Infra-politique des groupes subalternes », in *Vacarme*, n°36, été 2006. Ce texte est un chapitre traduit en français de son ouvrage *Domination and the Arts of Resistance : Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990.

qui parviennent aux oreilles des réfugiés. Cinq jours passent ainsi, puis les sauf-conduits arrivent et la camionnette qui doit les conduire en exil vient les chercher. La caméra n'aura pas quitté l'ambassade. Et le dernier plan filmé cadre la Tour Eiffel. L'effet de surprise est presque total (pour un spectateur attentif, un plan de l'université de Tolbiac aura déjà « entamé » la révélation finale) : l'ambassade, le coup d'état militaire, la mise en place d'un régime fasciste, tout cela avait lieu à Paris, en France. Triomphe de la fiction.

L'idée d'utopie conduira notre analyse de l'œuvre. *L'Ambassade* relève bien, en effet, des caractères propres à l'utopie tels qu'a pu les formuler Louis Marin :

> « L'utopie est un discours, mais elle n'est pas le discours du concept : elle est le discours de la figure, un mode figuratif particulier du discours : fiction, affabulation, récits 'anthropomorphisés' et descriptions 'concrètes', roman exotique et tableau représentatif [...]. »[13]

Le caractère de l'utopie qui nous intéressera concerne effectivement la façon dont réalisme et abstraction sont amenés à cohabiter. Un « mode figuratif particulier», le choix d'une forme, permet de cerner l'utopie comme discours, comme capacité à penser l'impossible, en jouant avec les ressorts de la représentation. Équivocité, ambigüité des images : le film de Marker prolonge l'incertitude de fond, politique, qui guide son argument. Cependant, cet état projectif ne peut être analysé selon les termes émancipatoires de l'utopie. *L'Ambassade* produit du négatif : si le récit du politique à l'ère de la modernité peut en passer par les schèmes du roman d'apprentissage, le film semble relater la tendance de ce dernier à prendre en charge l'impuissance et le sentiment d'aliénation. Si l'utopie travaille donc le film, c'est une utopie négative, clairement en prise avec la nostalgie propre à l'idée révolutionnaire : et si celle-ci (la révolution) nous avait échappé ? En choisissant de mettre en scène les lignes de fracture plus que la réconciliation, *L'Ambassade* fait le récit d'une unité perdue, ou plutôt d'une unité que nous laissons derrière nous sans même avoir été capables de la formuler. En cela le film se tient sur la brèche : espace de projection, il décrit un monde qui n'est pas le nôtre et que pourtant nous reconnaissons, il sème les marques d'un échec collectif tout en rappelant aussi, pour contrer le nostalgique

13. Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p.22.

regard en arrière, la force énergisante du désordre. Dans l'état de guerre qu'il s'efforce justement de ne pas décrire en le laissant en dehors de l'ambassade, se loge un désordre « productif » de sens. C'est en tout cas ce que semble avancer le dispositif si singulier de son film : lui aussi impossible à classer ou à « normer », il affirme par le négatif la puissance de l'expérimental[14]. En dernière instance, la fonction du négatif dans l'utopie proposée par Marker a sans doute plus pour objet l'exposition de contradictions et de tensions, formelles ou politiques, que leur résolution.

L'esquisse comme arme réaliste

« Ceci n'est pas un film », nous disent les premiers mots de la voix-off, « ce sont des notes prises au jour le jour.» L'image, tournée manifestement caméra à l'épaule, tient durant tout le film cette promesse de l'esquisse. Esquisse formelle, d'abord. L'unité de lieu étant rapidement établie – le film ne connaît pas d'extérieur, on y reviendra – les images se concentrent sur les détails des visages, du mobilier, des corps. Coupés brusquement, soumis à une dynamique plus brouillée que fixe, les plans dressent une description sommaire du décor et des personnages présents. Ce régime de l'esquisse empêche la mise en place d'un récit visuel linéaire. Ils traduisent l'urgence d'une situation, l'impossibilité d'établir le rendu net et précis d'un événement qui se veut soudain.

Le film est entièrement silencieux, et ne comporte pas de prise de son direct. C'est la voix-off qui transmet donc les informations et qui tient le rôle du chœur[15] face à une image volontairement accidentée. Très écrite, c'est elle aussi qui prend en charge le plus directement le piège du film tout en incarnant sa conscience réflexive. Elle rend compte des événements au présent, laisse entendre son omniscience et par là, sa dimension d'après-coup. Son style trahit à la fois une émotion clairement connectée à l'événement qu'elle commente et une capacité de projection qui déborde largement le compte-rendu immédiat des événements. Chambre d'écho immédiate des événements, elle rend compte des discussions, des échanges téléphoniques, des moments de latence, de ce que les réfugiés voient, entendent, comprennent, saisissent d'une

---

14. La voix-off joue justement sur cette idée d'expérimentation, ainsi que le dit le narrateur dans ce qui sert de prologue au film : « Quitte à faire une démonstration des possibilités du super-8, j'aurais autant aimé la faire ailleurs que dans cette ambassade et avec d'autres personnages que des réfugiés politiques. » L'enjeu expérimental du projet est clairement assumé.

15. « Par le chœur, la représentation accède à la conscience d'elle-même », écrit Louis Marin, in *Utopiques : jeux d'espaces*, *op.cit.*, p.95.

situation dont ils apparaissent toujours comme les jouets. Au plus près de ce scénario qu'elle contribue hautement à créer, elle s'extrait parfois du réel qu'elle fait mine d'enregistrer pour proposer des instants plus réflexifs à travers lesquels elle prouve une capacité de recul qui « endigue » sa fonction première de témoin. Le trouble de la voix-off est ainsi biface : d'un côté il dénote le caractère forcément rétrospectif de l'ensemble du projet de film, de l'autre, il semble accompagner le caractère d'urgence qui est celui de l'événement rapporté. Dans les deux cas cependant, la forme de l'esquisse peut être accolée aux informations détenues par la voix-off. Son caractère rétrospectif comme sa dimension d'immédiateté sont l'un et l'autre dissous dans une économie générale largement fragmentaire, anecdotique.

« Trouvé dans une ambassade », comme l'indique un panneau, le film aurait ainsi été tourné, monté et commenté par une voix-off depuis l'espace de l'ambassade lui-même, avant d'y être abandonné. Un mode de production improbable, contingent, dont la dimension fantasmatique produit un dispositif de vision dès lors flottant qui compromet l'idée même d'intégrité formelle. C'est parce qu'on fait croire à un mode de production et de réalisation hypthétique que la forme choisie pour le film peut se perdre dans les méandres d'un récit, d'assertions et de situations qui ne doivent plus rien au réel mais qui prendront néanmoins la forme d'un document trouvé. Échappant de fait à la norme – selon deux coordonnées : le film relève diégétiquement de la réalisation « sauvage » et avance par ailleurs masqué –, ce qu'il propose en termes d'expérience visuelle est régi selon une fragmentation feinte, volontairement désarticulée, capable par ailleurs de basculer dans la croyance.

Cette utilisation formelle de l'esquisse permet à Marker de produire l'image dont il a besoin pour le projet qu'il se donne. L'utopie négative qu'il poursuit passe par la production d'une image reconnaissable, identifiable, et celle-ci prendra sa source dans le réalisme le plus « photographique » pourrait-on dire. La réussite de la projection, du piège tendu par Marker, tient en effet à l'atmosphère générale normalisée qui régente visuellement le film. Qu'entend-on par là ? *L'Ambassade* met à distance toute forme de spectacularité, évacue l'idée même d'effet spécial – qui aurait pourtant pu servir son propos –, pour se concentrer sur une description normalisée, typique, faussement documentaire, du monde dans lequel s'inscrit le film, à priori contemporain de sa réalisation. En reprenant les codes formels du reportage ou du témoignage filmique, Marker s'adosse à des codes et à une grammaire largement repérés. Ainsi, les vêtements, intérieurs, objets présents dans l'ambassade contribuent à former une

image quasi-générique d'un banal intérieur. Esquisse et régime « réaliste » sont les déguisements de l'image choisis par Marker pour situer la fable qu'il scénarise. Le jeu a effectivement besoin d'ingrédients reconnaissables. C'est cette banalité formelle qui crée la tonalité générique du film, et qui, on va le voir, servira de socle à l'abstraction comme à l'effet de clôture, conditions d'émergence du discours utopique.

Tendances abstraites

. L'enclave : effets de clôture

« Comme dans toutes les prisons, on s'imagine parler d'ailleurs en parlant d'avant.»[16]

« Frapper l'œil latéralement »[17], selon les mots de Jameson, tel serait l'objectif du dispositif mis en place par Marker : surexposer une réalité connue par le biais de la fable.

De façon effectivement « latérale », on peut établir ce que Marker tente de pointer à travers cette fable politique qu'il souhaite si réaliste. *L'Ambassade* possède un secret, que le film ne dévoile officiellement qu'à la toute fin – où se situe-t-elle ? Le doute que le déroulement du film laisse planer à ce sujet est aussi vaste que le nombre de personnages, ou de détails apportés au récit est important. Une fois le secret dévoilé, presque comme le serait la « morale de l'histoire », il est possible de parcourir le film à l'envers pour glaner les détails ajoutant plus de foi à l'hypothèse parisienne. Ce n'est cependant pas ce que Marker enjoint à faire. La surprise, le dévoilement, sont une part importante de l'indécision que transmet le film, et le fait d'imaginer une telle bascule politique dans un décor parisien remplit bien son rôle de frisson fantasmatique. Cependant, plutôt que de s'attacher à la façon dont Paris serait pris d'assaut par une junte militaire, Marker semble faire de l'ambassade une unité de lieu qui brave les frontières. Qu'il s'agisse de Paris ou de n'importe quelle grande capitale mondiale possédant une ambassade, ce que pointe le cinéaste concerne la façon dont cette unité de lieu devient, le temps d'un film, la seule réalité possible sans qu'aucun contre-champ ne puisse lui être attribué. C'est bien la constitution de cette bulle temporelle et spatiale, pour le compte de laquelle travaille le dispositif du

16. Extrait de la voix-off.

17. Fredric Jameson, *Penser avec la science-fiction*, *op.cit.*, p.18. Le théoricien poursuit ici son analyse des « stratégies obliques » que nous avons posées en exergue de cette partie.

piège, qui intéresse Marker.

Cet espace de l'ambassade filmé à travers le prisme scénaristique du « faux document » est compris comme un espace totalement autarcique, dont les personnages ne peuvent pas sortir et qui ne peut d'ailleurs plus être rejoint par qui que ce soit de l'extérieur. Refuge et prison, l'ambassade est ainsi un espace que le film coupe progressivement du monde, phénomène diégétique qui a plusieurs conséquences. D'un point de vue formel, le décor de *L'Ambassade* est soumis au principe scénaristique de la pellicule super-8 trouvée, et, on l'a vu, trouve un rendu elliptique, tremblé, non exhaustif. Du décor ambassade, les images n'apprennent donc rien à proprement parler, manquant volontairement une possible mission descriptive, capable de singulariser le lieu. Par ailleurs, l'espace lui-même joue comme contrainte : les pièces sont petites, l'éclairage insuffisant. Ces données sont en général accentuées par Marker, qui fait par exemple du contre-jour le mode quasi général de l'enregistrement de l'image qui conserve ainsi son aspect amateur. Cette donnée de l'urgence dans la réalisation est de façon productive contrebalancée par Marker dans son usage scénaristique de l'emprisonnement. De fait, dans cette ambassade occupée, il ne se passe rien, et le bricolage formel, l'usage du super-8, les plans tremblés s'attachent en vérité à raconter l'attente, le vide. Le fait donc de couper son décor de l'extérieur a cette conséquence immédiate de créer un vide autour de lui, qui l'enserre et le définit à la fois. C'est ce qui permet à cette unité de lieu d'être « occupée » de différentes façons, à la manière d'une scène de théâtre laissée vide et que quelques accessoires disposés sommairement permettraient de venir qualifier. Ainsi, l'ambassade devient consécutivement : un espace qui réceptionne l'information – on reçoit des coups de fils, on regarde la télévision, un poste d'observation – on regarde par la fenêtre, un espace de repos – on y dort à même le sol, un espace de discussion – c'est là le point le plus sensible évidemment du film, car cette parole, politique, qui occupe par-dessus tout le terrain visuel de *L'Ambassade* est de fait laissée silencieuse et vide, puisqu'aucune prise de son n'en rend compte. Toutes ces fonctions, qui mêlent vie quotidienne, état d'urgence et sentiment de vacuité, subissent à différents niveaux cette privation sonore qui finit de sceller la coupure entre l'ambassade et le reste du monde. D'un point de vue visuel, il est d'ailleurs frappant de remarquer à quel point l'absence de son direct est rendue « visible », si l'on peut dire, et criante. En séparant si radicalement le son et l'image, Marker produit par ailleurs, et avec un minimum de moyens, un effet grossissant, l'absence de son jouant comme une loupe dirigée sur

les situations filmées. Cette loupe fait de l'ambassade une sorte de laboratoire, que l'on observe à travers le « je » de la voix-off. La force du film tient à la manière dont Marker décide de donner crédit à cette voix, la met en scène, soigne son écriture, et pose en face d'elle, comme dans un bocal, un ensemble de figures prises dans les rets de l'histoire. En face à face sont ainsi exposées la résistance du récit[18], la permanence de la fiction et l'érosion artificielle de l'image (impossible document) – logées dans la plus forte contention. L'ambassade est une scène qui maintient ensemble fiction et abstraction, récit et document.

Comment comprendre cet effet de clôture, d'autarcie ? L'impossibilité à se représenter l'ambassade, dont le film ne donne aucune vue extérieure, ainsi que l'effet de clôture qui contraint au maximum l'espace et les actions des personnages contribuent à l'impression d'abstraction qui domine le film. C'est sans doute à cela que travaille le plus vigoureusement le piège dressé par Marker. Cette ambassade est à la fois située et insituable[19], elle ressemble à quelque chose de connu et continue cependant de flotter dans un espace-temps qu'aucune coordonnée ne peut arrimer à du réel. Le travail que le spectateur doit dès lors fournir s'apparente à une représentation mentale laquelle s'appuie effectivement sur un certain nombre d'accessoires et de données que le réalisme de l'image nous fournit. C'est à partir de l'enclave triplement construite par l'autarcie, l'abstraction et l'arrimage réaliste que l'utopie imaginée par Marker prend progressivement forme, selon la formule Fredric Jameson :

> « Je crois qu'on peut partir de la proposition selon laquelle l'espace utopique constitue une enclave imaginaire au sein de l'espace social réel, ou, en d'autres termes, de l'idée selon laquelle la possibilité même de l'espace utopique résulte d'une différenciation spatiale et sociale. »[20]

Ce « sécessionnisme » de l'utopie, comme le nomme ultérieurement dans son texte le théoricien, fonctionne à plein régime dans *L'Ambassade* qui travaille à produire sous nos yeux l'abstraction nécessaire à la narration utopique, abstraction que l'on

---

18. Au moment de l'arrivée des réfugiés dans l'ambassade, le narrateur dit : « Le moment n'est pas aux questions, mais d'eux-mêmes ils se mettent à parler. Comme si plus encore que de se reposer, de manger, ils avaient à assouvir le besoin de raconter, de partager ce qui leur est tombé sur la tête. » Cette nécessité du récit, nécessité contrariée par le dispositif de réalisation du film, est ainsi immédiatement posée en terme de résistance.

19. Cette donnée fait partie, selon Louis Marin, des traits distinctifs de l'utopie, comme en témoigne l'étymologie du mot : « U-topie, *ou-topia*, non-lieu. »

20. Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007, p.46.

voit progressivement émerger des repères réalistes qui jonchent le film. C'est ce geste de l'émergence de l'abstraction à partir d'un matériel connu et reconnaissable qui caractérise au mieux la démarche avant-gardiste tardive de Marker. La façon dont les traces du monde connu et contemporain de Marker cohabitent avec cette pulsion projective de l'utopie sans être absorbées par elle dénote d'une croyance forte, critique, dans le fait que l'utopie est encore à créer, à construire, à partir du monde tel qu'il existe.

. *Des signes à décoder*

« Par les fenêtres, nous voyons une ville morte, indéchiffrable. »[21] Reclus, les réfugiés de l'ambassade en sont réduits à « lire dans le marc de café » les signes et les indices de ce qui se joue à l'extérieur. Prolongement naturel de l'autarcie qui caractérise le film, le travail de déchiffrement répond à la situation cryptée à laquelle font face les personnages. Plus spectateurs qu'acteurs de cette situation, ceux-ci tentent d'unifier les données fragmentaires qui leur parviennent. Comment lire ces signes ? Et comment le film devient-il un espace d'interprétation ? La difficulté pointée par Marker concerne le fait que, dans l'espace restreint qu'il imagine, tout objet devient signifiant. Puisque la réalité à laquelle les réfugiés font face, comme le spectateur, est éminemment filtrée, le moindre élément surgit de façon ostensible. En ce sens, l'activité de vision du film équivaut à celle des personnages : on « sur-code » les informations qui nous parviennent, au sens où Barthes parle de la lecture :

> « Paradoxe du lecteur : il est communément admis que lire c'est décoder : des lettres, des mots, des sens, des structures, et cela est incontestable ; mais en accumulant les décodages, puisque la lecture est de droit infinie, en ôtant le cran d'arrêt du sens, en mettant la lecture en roue libre (ce qui est sa vocation structurelle), le lecteur est pris dans un renversement dialectique : finalement, il ne décode pas, il sur-code ; il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux : il est cette traversée. »[22]

Ces gestes – codage, décodage, sur-codage, dont l'opérativité semble infinie (l'interprétation pouvant effectivement être menée sans fin) –, contribuent à la perte

---

21. Extrait de la voix-off.

22. Roland Barthes, « Sur la lecture » (1976), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.47. Un peu plus haut dans son texte, Barthes aura précisé : « […] le verbe lire, […], peut être saturé, catalysé, de mille compléments d'objets : je lis des textes, des images, des villes, des visages, des gestes, des scènes, etc. », *Idem.*, p.38. C'est à cette démultiplication des compléments d'objets que nous songeons ici, dans le cas de *L'Ambassade*.

de repères temporels, spatiaux et politiques qui caractérise *L'Ambassade* et qui, par contamination, atteint le spectateur.

À travers le nombre limité d'éléments à saisir se donne à lire une culture en lambeaux : elle l'est diégétiquement, pourrait-on dire, puisque le principe même du coup d'état militaire implique la fragmentation et la mise en péril du tissu continu qui cimente une société. Il est dans ce cadre intéressant de noter la conscience que semble avoir Marker de cette menace et surtout des conséquences formelles que celle-ci engendre. Le film travaille à mettre en forme cette fissure en n'en prenant en charge que les conséquences. Puisque la cause en est absente visuellement, c'est sur le menu détail, souvent quotidien, que repose le diagnostic du cinéaste. Si l'insistance sur les détails donne au film une facture certaine (les zooms auxquels procède la caméra ainsi que les recadrages vont dans le sens de l'isolement de certains éléments et permettent ainsi des effets d'accélération dans le récit, requérant du spectateur une attention nouvelle, réengagée), celle-ci le conduit aussi à une réduction (des gestes, des mouvements, des initiatives) qui, curieusement, « l'archaïse ». Parce que les moyens d'action sont soudainement réduits à néant, les ressources, du film comme des réfugiés, se raréfient, impliquant des réflexes minimaux.

Dans un texte consacré au film[23], Cyril Beghin analyse justement le « répertoire familial » que le huis clos de *L'Ambassade* favorise, l'ambassadeur et sa femme jouant effectivement les figures parentales pour un groupe de jeunes gens pris dans une paralysante « torpeur ». « Ce répertoire, écrit-il, détermine les seules efficiences logiques des postures : se nourrir, dormir, se réconforter, jouer ; il dissimule le politique comme un secret de famille, l'angoisse qui court sur tous les visages pendant le repas principal. »[24] La grande invention du film tient à ce sentiment de familiarité, effectivement archaïque, qui inclut le spectateur, découle de l'autarcie et sert de base à la projection utopique. Ce sentiment est nécessaire au travail de « défamiliarisation » qu'opère également *L'Ambassade*. C'est justement parce que, parmi l'ensemble de signes cryptés qui nous sont envoyés et que nous ne parvenons pas à identifier un seul nous semble clairement repérable : l'image d'une communauté tenue, malgré ses divisions, par un lien quasi-familial, que Marker produit l'effet de rejet et d'effroi

23. Cyril Béghin, « Des images en sursis », in *Théorème n°6 : Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p.163.

24. *Ibid.*

qui doit à ses yeux conclure le film. L'archaïsme qui amène avec lui un ensemble de postures effectivement archétypales, est en ce sens l'arme de la défamiliarisation et de l'analyse.

Utopie : invention/défamiliarisation

Il ne s'agit pas pour Marker, à travers ce film, de projeter un état de société idéal, mais bien au contraire d'inverser ce geste, et, au lieu de décrire un projet d'émancipation, de faire le portrait d'une situation aliénée. Nous rejoignons les propositions de Fredric Jameson relatives à l'utopie dans *Archéologies du futur*, lorsqu'il écrit :

> « La vocation utopique semble en effet avoir un certain lien de parenté avec celle de l'inventeur moderne et déployer une combinaison nécessaire de l'identification d'un problème à résoudre et de l'ingéniosité inventive, qui permettra de proposer une série de solutions et de les mettre à l'épreuve. »[25]

L'ingéniosité inventive à laquelle fait référence Jameson est prise en charge par Marker à travers le piège qu'il tend et soutient jusqu'à la résolution quant au lieu géographique dans lequel le film est censé se dérouler réellement. Quant à l'identification d'un problème à résoudre, c'est sans doute là que se loge l'utopie négative de Marker. *L'Ambassade* fait clairement le récit de l'effondrement d'un certain nombre de valeurs progressistes et révolutionnaires dont l'éparpillement, les contradictions, et l'impossible unité ont conduit, dans le film, à une prise de pouvoir du camp adverse, fasciste. Ce geste de Marker, que l'on qualifiera de « défamiliarisant » – Jameson parlerait « d'étrangisation »[26] –, travaille ainsi à placer dans un temps non identifiable une situation clairement catastrophique dont le caractère extrême vient en retour qualifier le présent de la réalisation du film. Il s'agit donc ainsi de défamiliariser le présent pour mieux, et plus lucidement, l'analyser.

Dans un texte de 1962, le théoricien de l'utopie Ernst Bloch analyse le sens du mot allemand « Verfremdung », que l'on a indiqué comme « défamiliarisation ». Il note que l'usage du mot survient très tard dans la littérature allemande : en 1842, dans un roman intitulé *Neues Leben* de Berthold Auerbach. Dans le roman, rapidement évoqué par Ernst Bloch, des parents se sentent « verfremdet » car leurs enfants parlent

---

25. Fredric Jameson, *Archéologies du futur, op.cit.*, p.38.

26. Au sujet de l'usage de ce terme par Jameson, on peut se reporter à la note de bas de page de Nicolas Vieillescazes dans sa traduction de *Penser avec la science-fiction*, *op. cit.*, p.94.

français ensemble, les laissant dans l'incapacité de comprendre ce qu'ils se disent. Ce sentiment de défamiliarisation accompagne donc un mouvement de mise à l'écart, créant une distance au sein de ce qui nous est pourtant le plus familier. Depuis Victor Chklovski puis Bertolt Brecht, qui ont contribué à largement diffuser le concept, la *défamiliarisation,* comprise ici par Ernst Bloch, indique « le déplacement ou la suppression d'un personnage ou d'une action hors de son contexte habituel, de façon à ce que ce personnage ou cette action ne puissent plus être perçus comme donnés d'avance [self-evident]. »[27] Plus loin, il poursuit :

> « Une étrange externalité offre au spectateur les moyens de contempler l'expérience de façon séparée, comme encadrée, ou exacerbée, ou posée sur un piédestal. Comme on l'a suggéré, cette situation conduit incroyablement loin de ce qui est connu et offre au spectateur une pause, une manière de prêter attention. »[28]

Cette mise à l'écart que procure le sentiment de défamiliarisation développe une acuité singulière, ouvrant la situation à un mouvement analytique. Le dispositif filmique de Marker dans *L'Ambassade* développe lui aussi une clairvoyance nouvelle qui, tout en décrivant une réalité difficile à dater ou même, et surtout, à situer géographiquement, fait de l'image un appareil critique pour le présent en s'attachant à une réalité connue des spectateurs. En ce sens, l'utopie négative que prend en charge le film se définit comme le prolongement – déviant, anamorphosé – d'une situation actuelle, un exercice visuel travaillant à excaver les impensés politiques d'une époque. C'est cette déviance qui défamiliarise le décor pourtant reconnaissable dans lequel s'installe la caméra de Marker le soumettant dès lors à une capacité d'interrogation nouvelle. Cet univers que nous reconnaissons est ainsi frappé d'incertitude : en connaissons-nous si bien la forme, la grammaire, le fonctionnement ? Le projet de Marker vise bien, en dernière instance, à mettre en question le présent[29].

---

27. Ernst Bloch, « 'Entfremdung, Verfremdung': Alienation, Estrangement » (1962), in *The Drama Review*, Vol. 15, n°1, Automne 1970, p.121. Ma traduction.
28. *Idem.*, p.123.
29. C'est bien cet objectif que Jameson donne à la science-fiction : « […] l'apparent réalisme, l'apparente représentationnalité de la SF dissimule depuis toujours une structure temporelle bien plus complexe : il ne s'agit pas de nous donner des 'images' du futur – […] – mais de défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre présent […].», in *Penser avec la science-fiction*, *op.cit.*, p.16.

Conclusion : sortir de la boîte ?

« De l'autre bout de la pièce Théo a lancé que lorsque l'on était à ce point partisan de la lutte armée on avait bonne mine de se réfugier dans une ambassade. C'était un argument injuste, mais il ne s'agissait déjà plus d'argument, c'était de très vieilles plaies, jamais tout à fait guéries, qui se rouvraient en chaîne. […] Tsykos écoutait en silence et puis il a éclaté à son tour : 'Vous êtes aussi cons que des morts qui continuent à se battre dans leur tombe. La seule leçon à tirer c'est que toutes les directions politiques sans exception ont fait faillite. Aucune, quelle que soit son analyse, ne nous a préparés à ce que nous vivons en ce moment'. »[30]

La toile de fond insituable qu'est l'ambassade sur laquelle, comme des ombres chinoises, viennent s'inscrire des figures démontre bien la nécessité, pour le récit que Marker souhaite mettre en scène, d'une alliance entre abstraction et figuration, entre fiction et documentaire. Ce que l'on a nommé piège, ou jeu, fait figure de vecteur capable d'associer librement ces différents aspects a priori antagonistes de l'image. L'esquisse, le rendu réaliste, l'enclave, le décryptage, tout ce qui contribue à produire l'image de cette utopie négative, sont aussi les marques visibles d'un essoufflement. Les différents motifs analysés concourent chacun à cette idée d'un modernisme incapable de trouver la bonne « porte de sortie ». Le film de Marker use effectivement de stratégies pour faire pénétrer le spectateur dans un documentaire catastrophe rattrapé *in extremis* par la fiction. Mais le piège semble finalement secondaire au regard du diagnostic qu'il permet de porter. Récit, espace et personnages contraints, comprimés, fragmentés, esquissés : tout dans *L'Ambassade* semble poursuivre cette hypothèse d'une paralysie que l'image elle-même n'a pas ou plus les moyens de transformer. Pas d'extérieur, plus de contre-champ, un ailleurs qui est un ici, et une fuite finale, un exil dont nous ne saurons rien. Le sentiment de piège est d'ailleurs poussé à son extrême : la conscience d'être traqués chez les réfugiés de *L'Ambassade*, au lieu de provoquer d'éventuelles solutions ou propositions, débouche sur d'interminables discussions qui, Marker insiste là-dessus, ne font que rejouer inlassablement des scénarios politiques déjà éculés. La boucle comme principe du piège, en somme.

Au-delà de l'inquiétude diégétique que formule le film, menacé de l'extérieur par une puissance invisible mais destructrice, une autre inquiétude concerne peut-être

30. Extrait de la voix-off.

plus spécifiquement le destin d'un cinéma moderniste, militant. Épuisé, soumis au doute, enfermé dans un intérieur qui l'asphyxie, le cinéma des années 1970, que l'on a pu qualifier par l'expression de « modernisme tardif », envisage avec difficulté de se rendre poreux au dehors, préférant aller au bout d'une logique auto-réflexive[31]. Les rêves brisés que le cinéma met alors en scène, chez Pasolini, Godard, Fassbinder ou d'autres actent d'un impossible renouvellement tant formel que politique. En termes formels justement, selon Dario Marchiori, c'est l'idée d'enfermement, du cadre principalement, qui va jouer comme contrainte maximale, empêchant le souffle, le dehors, l'extériorité – le contre-champ, de venir perforer la coque du diagnostic critique que portent ainsi les cinéastes.

L'Ambassade incarne sans aucun doute cette mise en crise de l'image comme de la possibilité révolutionnaire. Dans l'espace de retranchement qu'incarne toute ambassade n'importe où dans le monde, se joue selon Marker ce qui ressemble au dernier acte d'une lutte internationaliste qui apparaît défaite. Lieu symbolique et fantasmatique, l'ambassade est à la fois le titre du film et le seul espace dans lequel ce dernier advient (et qui, dans la fable de Marker, accueille le tournage, le montage, puis l'abandon du film). Une boucle se boucle. Le film est comme une perle rare, close sur elle-même, sans dehors à réfléchir.

31. Ces réflexions doivent évidemment beaucoup aux hypothèses développées par Dario Marchiori, dans sa thèse intitulée *Le modernisme tardif: hypercadrage, enfermement, dialectique négative*, sous la direction de Jacques Aumont, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle, soutenue en 2009 et encore non publiée. Je le cite ici : « Robert Bresson, dans un entretien de 1963, répond ainsi à une question sur le pourquoi de ses cadres si 'serrés' : 'Je ne m'en étais pas aperçu. Peut être parce que nous sommes tous des prisonniers'. », p.40.

« Agir à distance ; faire de l'or ; transmuter les métaux ; vaincre la mort ; prédire l'avenir ; se déplacer dans des milieux interdits à notre espèce ; parler, voir, entendre, d'un bout du monde à l'autre ; aller visiter les astres ; réaliser le mouvement perpétuel, que sais-je, — nous avons fait tant de rêves que la liste en serait infinie. Mais l'ensemble de ces rêves forme un étrange *programme* dont la poursuite est comme liée à l'histoire même des humains. »[32]

L'installation, une « intrigue torsadée »

1984 and Beyond se présente comme une installation aux strates multiples, qui fait se mêler espaces et temporalités à un degré tel qu'une mise en abyme théorique se dégage rapidement de son étude. Nous en proposerons une description d'abord succincte afin de fournir au lecteur la totalité des forces et éléments en présence, avant de procéder à une sorte de dissection, élément par élément cette fois, du projet lui-même. L'idée de vertige théorique peut sembler exagérée pour décrire une installation extrêmement dirigée et calculée, cependant, le nœud de l'œuvre choisie étant peut-être la question de la spéculation (formelle, critique, théorique), le vertige viendrait s'incarner dans une proposition qui s'offre justement comme une spirale, sans point final, et pouvant être relancée à loisir. Si l'on a vu avec l'exemple de Marker la façon dont l'utopie négative était prise en charge par le médium filmique et ses pièges, une utopie que l'on a comprise comme étant tenue, resserrée par le huis clos, on verra que le phénomène de projection orchestré ici travaille tout autant sur l'utopie, mais s'intéresse à sa déconstruction, à ses reflets, aux signes que, sur un chemin qui va des années 1960 jusqu'à nos jours, celle-ci nous aura légués. C'est à l'étude de ces signes que s'attèle le projet spéculatif de Gerard Byrne, dont la singularité se loge sans doute dans le dispositif de jeu qu'il met en place.

En 1963 est publiée dans le journal *Playboy* une discussion conviant les plus fameux écrivains américains de science-fiction de l'époque : Isaac Asimov, Algis Budrys, Arthur C.Clarke, Poul Anderson, James Blish, Ray Bradbury, Robert Heinlein, Frederik Pohl, Rod Sterling, Theodore Sturgeon, William Tenn et A.E.van

32. Paul Valéry, « Note (ou l'Européen) » (1924), in *Europes. De l'Antiquité au XXe siècle : anthologie critique et commentée*, éd. Yves Hersant, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 416.

Vogt. À eux de débattre du futur, incarné par la date fatidique posée par Georges Orwell : 1984. Rencontre avec les extraterrestres, développement des stations spatiales, voyages dans l'espace, longévité, avenir de la vie sexuelle, de la religion, de la guerre froide : tous ces thèmes sont abordés lors de cet échange. C'est du texte de cette discussion que s'empare l'artiste, choisissant une troupe d'acteurs hollandais pour le réinterpréter, en 2005, dans des décors marqués architecturalement : le pavillon de l'architecte Gerrit Rietveld, et le bâtiment construit par Hugh Maaskant, le Provincehuis. Habillés en *working men*, les acteurs sont ainsi mis en scène dans des décors datant clairement de la période à laquelle cette discussion eut lieu, les années 1960. Divisé en douze chapitres, comme autant d'acteurs, cet échange filmé est aujourd'hui présenté sur trois moniteurs distincts, l'artiste ayant réparti six chapitres sur l'un, six sur un autre, et huit sur le dernier. La vision de la totalité du film requiert ainsi du spectateur qu'il voie plusieurs fois certains chapitres, mais aussi qu'il se déplace de moniteur en moniteur. L'installation vidéo est accompagnée par un ensemble de photographies noir et blanc, disposées autour des moniteurs. Celles-ci décrivent assez clairement des paysages urbains américains, et un regard plus averti y verra même la citation de photographies connues des années 1960.

Cette description rapide rend perceptible la sensation de feuilletage temporel que procure *1984 and Beyond*, œuvre dédiée à un travail de reconstitution et d'anamnèse. Reprenant, en 2005, un dialogue de 1963 se projetant dans les années 1980 dans des décors et des costumes caractéristiques des années 1960, l'installation travaille effectivement à procurer l'effet de spirale que l'on mentionnait précédemment. Réfléchissant sur *Vertigo*, le philosophe Elie During isole, comme cela a souvent été le cas au sujet de ce film d'Hitchcock, les motifs de la spirale ou de la vrille qui « semblent naturellement convenir à une intrigue torsadée, pleine d'images en miroir, de retours et de reprises. »[33] Évoquer *Vertigo* peut sembler étrange, puisque l'œuvre qui nous occupera dans les pages qui suivent se situe a priori fort loin du cinéma de fiction. Et pourtant, de nombreux thèmes contenus dans *Vertigo*, qui date de 1958, trouvent un écho surprenant dans le projet de Byrne, à commencer par ceux pointés par During dans son texte, tentant de lier spirale et vertige, et prolongeant les développements d'Eric Rohmer qui voyait dans *Vertigo* l'histoire d'un sujet soumis aux aléas des processus de

33. Elie During, « Topologie de la hantise : un remake de *Vertigo* », in *Fresh Théorie 2*, éd. Mark Alizart et Christophe Kihm, 2006, Paris, Léo Scheer, p.16.

connaissance[34]. Alternativement arrêté, paralysé, ralenti, le héros du film est régulièrement mis en danger par ce qu'il ne peut rationnellement saisir, une mise en danger que le film place du côté des troubles provoqués par le vertige. During dit ainsi vouloir, dans sa lecture du film, « tenter de ressaisir plus spécialement le mouvement de différenciation par lequel les formes donnent une visibilité au 'processus abstrait' qui est le vrai sujet du film.»[35] Cette phrase pourrait convenir à l'installation de Byrne. Ici encore, très différemment du film de Marker, le jeu s'impose comme une manière de faire tenir ensemble l'idée même de scène (théâtrale ou projective), signe abstrait, et la figure, ses déplacements, sa capacité à participer à un récit et à habiter la scène. En ayant recours au jeu et à la théâtralité, en se confrontant à ce qu'il interprète comme un modèle à rejouer (la discussion initiale de 1963 parue dans *Playboy*), Byrne élabore un objet éminemment contemporain qui donne effectivement forme et visibilité à un processus pour le moins abstrait : celui du jeu spéculatif, de la pure projection dans le futur. En dernière instance, ce feuilletage complexe qui mêle les temporalités, les références, consacre le retour en arrière et la projection vers l'avant comme de véritables modes de connaissance. Dans cette œuvre, la spirale temporelle détermine les procédures de décentrement dont nous poursuivons l'étude. Le travail de Byrne acte d'un type de saisie moins frontal qu'historiquement et formellement éclaté.

Matériel vernaculaire : magazine, science-fiction, photographies

« Pop Art is :
Popular (designed for a mass audience)
Transient (short-term solution)
Expendable (easily-forgotten)
Low cost
Mass produced
Young (aimed at youth)
Witty
Sexy
Gimmicky
Glamorous
Big Business »[36]

---

34. Eric Rohmer, *Le goût de la beauté* (1984), Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2004.
35. Elie During, « Topologie de la hantise : un remake de *Vertigo* », *op. cit.* p.32.
36. Richard Hamilton, « Letter to Peter and Alison Smithson », 16 janvier 1957, reproduite dans *Theories and documents of contemporary art : a sourcebook of artists' writings*, éd. Kristine Stiles et Peter Howard Selz, Berke-

Playboy

Le terme « playboy » est utilisé dès les années 1920 pour décrire, avec l'avènement d'une société de consommation moderne, un sujet masculin, jeune, conscient de ses désirs, s'opposant au modèle victorien inscrivant dans un cadre strict et tenu le développement d'une jeunesse contrainte socialement. À travers cette expression, ce sont ainsi les ambitions d'une société du loisir qui s'affirment, qui se connectera graduellement aux sphères de la mode, de l'art, de la musique, comme prolongements naturels d'un mouvement caractéristique de la classe moyenne et blanche américaine. La jeunesse prend ainsi en charge l'irruption de la modernité. Créé en 1953, le magazine *Playboy* prend la suite de nombreux autres magazines qui ont vu le jour aux Etats-Unis entre les années 1930 et le début des années 1950, et qui ont accompagné le développement d'une culture de masse, adossée à des transformations économiques et culturelles d'envergure à travers lesquelles il s'agit tout autant de dresser un programme de vie collective que d'insister sur une responsabilisation individuelle d'émancipation. À cela s'ajoute le contexte de la guerre froide, que la création de *Playboy* commente à sa manière, à travers un rapport plus libéré aux questions sexuelles, la poursuite du plaisir s'affirmant comme le meilleur rempart contre le totalitarisme[37]. Célébrant la consommation, le plaisir individuel, le pouvoir du choix, le magazine combine dès ses débuts une pornographie soft et une vision haut de gamme pour un style de vie masculin. *Playboy* est soutenu par un public de jeunes « college students », qui n'a rien à voir avec la jeunesse contestataire des campus des années 1960, des lecteurs qui n'ont rien de rebel et d'extraverti, et destinés à devenir les futurs jeunes cadres habillés de gris flanelle qui prendront en main le marché des années 1970 et 1980. Développant une esthétique qui se veut globale, à travers la mise en place d'une « image » qui participerait d'un manuel du monde moderne, le magazine multiplie les collaborations avec le monde artistique et intellectuel et n'hésite pas à forcer la polémique, la controverse. Certains symptômes de l'idéologie domestique sont ainsi malgré tout battues en brèche par le journal, ceux incarnés par la famille, le mariage. Ces données brouillent l'image du magazine : à la fois dans les marges et au centre d'une esthétique sociale de l'après-guerre américain.

---

ley, University of California Press, 1996, p.296.

37. À ce sujet, on peut consulter : Marc Jancovich, « The Politics of Playboy : Lifestyle, Sexuality and Non-Conformity in American Cold War Culture », in *Historicizing Lifestyle: mediating taste, consumption and identity from the 1900s to the 1970s*, Londres, Ashgate Publishing, 2006, pp.70-87.

C'est ce cadre du magazine, qui réunit donc les plus grands auteurs de science-fiction de l'époque, qui intéresse notre propos. Titré « 1984 and Beyond », l'article de *Playboy* choisit de se situer dans la filiation de Georges Orwell et de son fameux roman *1984*, paru en 1949 et considéré comme une référence du roman d'anticipation mettant en scène Big Brother, devenu aujourd'hui la figure la plus communément citée lorsque l'on évoque les dérives des régimes totalitaires. C'est ainsi que le matériel saisi quelques quarante ans plus tard par Byrne rencontre un « espace de projection » collectif déjà existant en 1963, celui du roman *1984*, capable de servir de cadre à une nouvelle proposition discursive. Cette donnée vernaculaire, qui est le principe du magazine *Playboy,* vient ainsi marquer le contenu de ce que le magazine donne à lire. La projection qu'il offre à ses lecteurs doit être d'emblée lisible et compréhensible par tous. De ce point de vue, il est intéressant de noter que la tonalité générale de la discussion, bien que tendue vers l'avenir, continue de trouver ses sources dans un présent qui en est peut-être le véritable objet de commentaire. L'échange s'ouvre par exemple sur la course pour la conquête de l'espace que se livrent américains et russes, thématique qui vient naturellement alimenter le spectre de la guerre froide qui pèse par ailleurs sur l'ensemble de l'article. On peut voir la transition vers la question des extraterrestres comme la traduction de cette hantise politique que porte, volontairement ou non, la littérature science-fictionnelle. À d'autres points de la discussion, les auteurs démontrent leur parfaite connaissance des dernières avancées scientifiques, connaissances qu'ils connectent directement avec des projections d'ordre social ou politique, explicitant par là à la fois la scientificité de leurs propres recherches, mais aussi leur capacité à commenter, par ces biais, une situation contemporaine en partie connue des lecteurs. La discussion originale présente donc un saisissant paradoxe : cet écart indiscutable entre la dimension analytique à laquelle est soumis le présent, et le récit projectif, énoncé sur un ton absolument sérieux, que l'on peut bien qualifier, par moments, d'extravagant. Dans les deux cas, ce que l'on donne ainsi à lire s'arrime à des matériaux et des réflexions qui font partie de « l'air du temps », manière de convier les lecteurs à s'associer à ce geste de l'anticipation.

L'usage du magazine comme point de départ de *1984 and Beyond*, mais également d'autres œuvres de l'artiste, dénote d'un intérêt précis pour ce support populaire et

pour la culture visuelle auquel ce dernier appartient[38]. Si la date, 1963, est importante, c'est, au-delà des implications politiques ou sociales de cet article, parce que les magazines font à cette époque entrée dans le monde de l'art par le geste du détournement que le Pop va systématiser. Ce que *Playboy* incarne, c'est effectivement l'idée d'un « lifestyle » bien spécifique, mais aussi d'une culture nouvelle, qui promeut le périssable, l'éphémère, le vernaculaire, données dont s'empare l'art au même moment. En invitant ces auteurs de science-fiction, le magazine propose aussi d'édifier la passerelle Pop par excellence, celle qui nouera « high » et « low », majeur et mineur, dans une seule image. Le magazine incarne alors l'artefact idéal, dans lequel publicité, design, mode et discours cohabitent. C'est aussi le lieu du franchissement de frontière entre espace public et espace domestique, privé. Parce que du réel il ne s'agit plus que de produire une image, la discussion science-fictionnelle que nous rappelle Byrne trouve aussi son sens dans cette esthétique qui vise à produire une image globale, que celle-ci soit relative au présent de l'époque ou à ses capacités projectives. En ce sens, les lecteurs de *Playboy* peuvent se sentir impliqués par l'entretien : après tout, on les convie à un laboratoire de fabrication d'images qui ne fait qu'abonder dans le sens des publicités, du design ou des œuvres qu'ils peuvent par ailleurs croiser dans cette revue ou ailleurs. La projection à laquelle ils assistent n'est peut-être pas si éloignée du discours publicitaire : l'un et l'autre anticipent, créent les images et installent le discours de l'avenir. En s'adressant aux lecteurs de *Playboy*, les auteurs invités réagissent comme les artistes Pop de l'époque : ils n'interpellent pas des spécialistes de la science-fiction. Ainsi que l'exprime Warhol dans un entretien de 1966 à propos du Pop : « Les gens qui aiment vraiment l'art ne s'intéressent pas à l'art d'aujourd'hui, là où les gens qui ne connaissent rien à l'art s'intéressent à ce que nous faisons. »[39] L'espace du magazine incarne au mieux cette époque des années 1960 : espace de transformation et de production des images, il accueille avec évidence les discours de ces auteurs à qui l'on demande à quoi ressemblera l'année 1984,

---

38. Gerard Byrne explicite cet intérêt pour les magazines dans un entretien récent : « Au cours des dix dernières années, j'ai réalisé des œuvres utilisant des textes issus de magazines comme matière première. Pour moi, travailler sur ces magazines a à voir avec de plus larges questions, telles que la façon dont le temps se construit en tant qu'expérience cohérente dans l'industrie médiatique. Au début, j'étais intéressé par le magazine comme baromètre d'un certain moment culturel. Les magazines incarnent absolument l'air du temps, et en même temps c'est la première chose qu'on met au rebut […]. », Interview publiée en ligne, « Simon Grant talks to Gerard Byrne », in *TATE Etc.*, n°19, 2010, www.tate.org.uk/tateetc/issue19/Gerardbyrne.htm [consulté le 3 juillet 2010]. Ma traduction.

39. Bruce Glaser, « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: a Discussion », in *Artforum*, n°43, Février 1966, p.23. Ma traduction.

en balayant les réflexes académiques, que la science-fiction, de son côté, semble également avoir ajournés.

Science-fiction

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la science-fiction, Fredric Jameson atteste de la vigueur théorique que renferme cette forme pourtant déclassée culturellement. Portant les traces de contradictions multiples, la science-fiction incarne à ses yeux un espace privilégié de projection et de fantasme. À l'image de l'inconscient et cryptés comme lui, les récits sur lesquels se penche le théoricien s'offrent comme une image, une « représentation» à déconstruire. En tant qu'objet provenant de la culture de masse, la science-fiction est nourrie de médiations, formelles et textuelles, qui reflètent sa condition « impure ». En tentant de la faire dériver d'une culture élevée, on rate sa dimension profondément empirique, qui alimente l'expérimentation narrative que la science-fiction incarne par ailleurs. Comme le Pop, celle-ci possède cette capacité paradoxalement « terrienne » de traiter quasi-directement du réel, parce qu'elle en est fondamentalement issue. C'est d'ailleurs cette lecture du réel qui lui permet, là encore paradoxalement, de produire de véritables projections ou horizons comme peu d'images produites dans un cadre littéraire ou artistique ont su le faire :

> « Le caractère officiellement 'non sérieux' ou populaire de la SF constitue un élément indispensable de sa capacité à relâcher ce tyrannique 'principe de réalité' qui censure, donc handicape, le grand art, et de ce fait à permettre à la forme paralittéraire d'hériter de la vocation à nous offrir des versions alternatives d'un monde qui a partout ailleurs paru résister au changement, fût-il imaginaire. »[40]

C'est donc en tant que production populaire que la science-fiction trouve les moyens de son émancipation du réel dont elle provient cependant. À la différence du grand art, la science-fiction et le Pop peuvent être élaborés dans le bricolage et l'assemblage de références, sans solution de continuité. Ils produisent des espaces semés de marques que nous sommes capables de reconnaître et de situer dans le réel, et les associent librement. S'ils ne procèdent pas par synthèse, ils sont néanmoins capables de produire une image « continue », un espace de projection, parfois même lisse, qui

40. Fredric Jameson, *Penser avec la science-fiction*, *op. cit.* p.118.

guide le lecteur. C'est cette idée de la conduite, du chemin – de la narration – qui rabat à nouveau, et en dernière instance, le Pop comme la science-fiction vers le vernaculaire dont ils proviennent.

Ces réflexions doivent cependant s'augmenter d'une nuance importante : le travail de Byrne ne vise pas à reconstruire un récit science-fictionnel. La discussion publiée en 1963 ne constitue à aucun moment un geste similaire à celui du récit ou du roman que chacun des auteurs réunis par *Playboy* a par ailleurs publiés. Relevant plus de la divination que de l'anticipation, le geste que le magazine leur demande d'accomplir les éloigne de leur pratique littéraire. Armés de faits, de dates et de descriptions, ils élaborent au futur la projection de cette année 1984, à la différence de leur pratique « régulière », qui suppose quant à elle de véritablement abandonner la séparation habituelle entre passé, présent et futur pour basculer, au présent, dans l'« étrangisation » la plus complète. En ce sens, la discussion est à la fois réaliste et ubuesque, procède par augmentation et réduction simultanée, et par-dessus tout, elle se fonde sur un implacable optimisme technologique, encore de mise en 1963 aux Etats-Unis. L'optimisme est aussi ce qui permet à cette discussion d'être reproduite sur les pages glacées d'un magazine tel que *Playboy*. Nous sommes avant l'escalade de la violence au Vietnam[41], et l'avenir politique est encore envisagé avec sérénité. On prévoit ainsi à la fois la vie sur la lune, la rencontre avec les extraterrestres, les modes de financement des voyages dans l'espace, la peur du nucléaire… autant d'informations projectives que l'on estime capables d'être fournies au public parce qu'elles présentent une savoureuse dose de glamour futuriste pimenté de professionnalisme scientifique. L'échange lui-même est ainsi contraignant pour les auteurs au regard des textes qu'ils ont l'habitude d'écrire, les engageant vers des voies, des domaines mais surtout des types d'énonciation parfois éloignés de leurs pratiques. L'exercice de la spéculation est donc pris en charge par des écrivains à qui l'on demande d'imaginer l'avenir dans un cadre qui n'est simplement pas le leur : conventionnel, tenu par les règles de l'échange et du politiquement correct qui fait cadre. À l'opposé, donc, du laboratoire formel qu'incarne la science-fiction. C'est sans doute à l'étude de cet espace de la convention, mis en place par un magazine populaire pour un objet populaire que se consacre Byrne dans son installation.

---

41. C'est l'hypothèse développée rapidement par Lytle Shaw, « The Utopian Past », in *The Present Tense Through the Ages: on the Recent Work of Gerard Byrne,* Londres, Walther König/Lisson Gallery, 2007, p.123.

Photographies

Là où l'article de *Playbloy* en 1963 s'efforce d'imaginer le futur, les photographies noir et blanc qui entourent les moniteurs, prises par Gerard Byrne, donc contemporaines de l'installation (2005), font quant à elles retour sur les années 1960. Citations, mimes, parodies, stéréotypes, elles rejouent l'image-type de la photographie de l'époque. On y voit de grandes voitures décapotables, des bagel-stores, des intérieurs, des scènes de rues. Comme les photographies prises dans les années 1960 par Robert Franck ou William Eggleston, ces images ont une double caractéristique : elles documentent une époque mais affirment aussi quelques principes-phares hérités de la photographie documentaire des années 1920 : absence de sujet cadré ou central dans l'image, intérêt pour le vernaculaire, pour le quotidien, le banal, une culture sans texte ni mots, qui enregistre sans mise en scène ce qui meuble plus qu'il n'habite la vie de tous les jours[42]. Simplement, ces images ont été réalisées en 2005. Elles commentent effectivement la période à laquelle la discussion de *Playboy* a lieu, vont même au-delà du simple commentaire : l'usage du noir et blanc a un impact très particulier, celui de geler le temps, d'arrêter l'image, et du coup d'énoncer un doute assez fondamental à l'endroit de l'optimisme formulé dans la discussion. Si ces images ont été prises en 2005, c'est bien que « rien n'a changé », que les transformations souhaitées ou fantasmées ne se sont pas produites. La photographie est utilisée comme une sorte de preuve, de réfutation imagée. Dans le « rien n'a changé » qu'elles semblent exposer, les photographies prises par Byrne commentent surtout un certain cliché, un stéréotype de la photographie des années 1960 : la voiture, le néon, le *diner*, etc. C'est à la fois célébrer l'indéniable invention et réussite d'un « lifestyle » ou design global et marquer en même temps l'absence de renouvellement formel. Ces objets, cadres, silhouettes, lieux, sont toujours là, les promesses de changement ne sont pas parvenues à bousculer ces modèles finalement si bien intégrés à nos modes de vie. Byrne produit un double discours : il embaume des modèles visuels, les archétypes d'une époque, consacre leur passage à l'immortalité, mais le fait en noir et blanc, dans le cadre d'une discussion qui se veut plongée vers l'avenir. Enregistre-t-il des reliques ou des fantômes ? Des « poches de résistance » temporelles ou de véritables ruines ? Si cette indécision n'est jamais « tranchée » dans l'installation, il

42. Sur ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage d'Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

demeure néanmoins que ces images portent en elles une marque résolument historique : leur dimension vernaculaire. C'est effectivement leur provenance qui les « étiquète », qui les date, qui imprime sur l'image, comme sur le regard que nous sommes amenés à porter sur elle, une tonalité singulière.

L'histoire de la photographie dans son ensemble pose par ailleurs la question du modèle et de la copie, du simulacre et de l'original, qui trouve dans le geste de Byrne une réactivation particulière. Si l'on est porté à imaginer effectivement l'artiste partir en quête de ces traces laissées par les années 1960 dans l'environnement contemporain, et réaliser ensuite des images « à la manière de », reprenant les codes et la grammaire des photographies de grands photographes de l'époque, son projet analytique prend clairement forme. Les photographies de Byrne procèdent comme excavation d'une réalité inchangée qu'il décide de souligner, de cadrer à nouveau, et qui hanterait notre espace familier, et par le même geste il enfouit en les mimant les gestes proprement artistiques qui, à une époque, ont conduit à isoler cette réalité, devenue, à travers le temps, quasi-générique, abstraite. Le travail de Byrne se logerait entre réalisme et abstraction : à partir d'un modèle reconnaissable et institutionnalisé, il en reconduit l'effet de réel tout en en interrogeant la validité. Dans le texte important qu'il consacre à l'artiste, l'historien de l'art George Baker[43] propose de lire les photographies de Byrne (issues cependant d'une autre série) comme situées entre le modèle de la fenêtre et celui du miroir, censés opposer transparence et opacité, illusionnisme et naturalisme. Dans l'opération critique menée par Byrne, ces deux modèles ne sont plus opposés mais complémentaires, mis en continuité.

Décor : les choix architecturaux

La mise en scène à laquelle s'attèle Gerard Byrne s'organise autour de deux décors distincts, suffisamment importants pour que l'on soit amenés à faire une place particulière à l'architecture.

En s'intéressant à cet article de 1963 prenant en charge une occurrence du récit science-fictionnel, Byrne dialogue directement avec le modernisme, et c'est sans doute la présence de l'architecture dans son film qui porte le plus clairement les traces de ce dialogue. Le choix des décors qui accueillent la reconstruction de Byrne

43. George Baker, *Gerard Byrne. Books, Magazines, and Newspapers*, New York et Berlin, Lukas & Sternberg, 2003.

est en ce sens très éloquent. Quittant les Etats-Unis, l'artiste choisit en effet l'Europe et plus spécifiquement la Hollande pour mettre en scène la discussion américaine. Par ailleurs, il isole deux bâtiments très différents, incarnant chacun une version possible de l'architecture moderniste de l'après-guerre. Ce faisant, il décide de commenter par un léger déplacement la question futuriste. Celle-ci ne sera pas reconstruite visuellement à travers le choix de décor privilégiant la « vision » science-fictionnelle, elle sera prise en charge par des espaces qui indiquent deux versions néanmoins avancées, abouties du modernisme : d'une part celle d'un modernisme abstrait, d'une pureté sculpturale, de tradition européenne (Rietveld) et d'autre part celle du modernisme spectaculaire, fonctionnel, qui acte du passage des principes modernistes par les Etats-Unis (Maaskant). Pas si éloignée des pages lisses et glacées de *Playboy*, la reconstruction de Byrne installe ses acteurs dans des espaces élégants, aux lignes fines, aux murs de verre réfléchissants, qui traduisent néanmoins des tensions latentes et dont la réutilisation actuelle témoigne d'un héritage complexe à établir.

Deux bâtiments ont été choisis : le premier est une construction de l'architecte Gerrit Rietveld (1888-1964), grande figure du modernisme européen, surtout connu pour les constructions qu'il réalise dans l'entre-deux guerres et pour son ralliement au mouvement *De Stijl*. Rietveld incarne au mieux les exigences modernistes : il n'est pas seulement architecte, mais dessine également du mobilier et développe une réflexion spécifique sur l'usage des matériaux en architecture. Faire sentir l'espace, le libérer du superflu, promouvoir une forme de sobriété dans les lignes : une pensée qui avance des propositions inventives, abolissant les frontières entre intérieur et extérieur, entre le bâtiment et son environnement. Les constructions comme le mobilier dessiné par Rietveld offrent aux regards une grande pureté des proportions comme des matériaux. Destinées à un large public, ses productions suivent en cela l'idéal moderne qui cherche à faire bénéficier chacun des découvertes et des nouvelles lignes architecturales. Il s'en explique ainsi :

« Lorsque nous bâtissons, nous ne devons pas oublier la relativité des choses, nous devons nous appliquer à la sobriété ; mais quelle que soit notre méthode, le résultat ne sera pour nous réalité et source de joie que si ce qui est visuellement spatial – que nous offrons à d'autres, tout en le gardant

pour nous – n'est pas morcelé, mais demeure intact, clair et surtout explicite. »[44]

Le bâtiment choisi par Byrne est une construction tardive : il s'agit du Pavillon d'exposition de sculptures de Soonsbeek à Arnhem en Hollande. Construit pour accueillir une exposition en 1955, le Pavillon est sans doute le meilleur exemple de la pureté de l'architecture visée par Rietveld. Réalisé en parpaings de béton laissés visibles, le pavillon est une structure entièrement ouverte, aux lignes extrêmement dessinées. Il fut démonté après l'exposition et reconstruit en 1964 dans le jardin du musée Kröller-Müller (Otterlo) à un emplacement que Rietveld avait choisi juste avant sa mort. Le bâtiment est ainsi à la fois : une reconstruction réalisée en 1964, donc quasi-contemporaine de l'article de *Playboy* – paramètre qui a dû bien évidemment intéresser Gerard Byrne –, un bâtiment marquant du modernisme « exposé » comme une pièce de musée, et un hommage à un grand architecte. La construction sert cependant toujours d'espace d'exposition et accueille aujourd'hui les sculptures de l'artiste Barbara Hepworth (1903-1975). L'apparente évidence dans les lignes se mêle à la complexité émergente du bâtiment, difficile à saisir dans sa totalité. Pris dans les reflets et les transparences du verre, celui-ci se heurte au brutalisme de l'usage du béton, qui s'affirme avec véhémence.

L'attrait de Byrne pour ce bâtiment réside sans doute dans son indéniable réussite formelle, la perfection de ses détails et dans le paradoxe que contient l'idée même de pavillon. Coquille vide, espace d'exposition finalement dédié à sa propre mise en valeur, le pavillon de Rietveld est fidèle à la grande tradition marquée par la construction en 1929 du Pavillon de Barcelone dessiné par Mies van der Rohe (lui-même détruit et reconstruit bien plus tard). Ce dernier avait été pensé pour représenter l'Allemagne lors de l'Exposition Internationale de Barcelone. Sans programme traditionnel et sans objets à exposer, le bâtiment incarne depuis cette date un pur espace libéré des contraintes habituelles de l'usage, dans lequel le spectateur et ses déplacements sont les seuls « objets » visibles. Souvent isolé de son environnement urbain, le pavillon, tel que le pensent Mies van der Rohe ou Rietveld à sa suite, devient un espace réflexif et réfléchissant, que l'usage du verre magnifie. L'histoire de l'architecture s'est ainsi développée autour de ce motif, régulièrement réinterprété

44. Citation extraite du texte d'introduction au catalogue d'exposition *Gerrit Th. Rietveld. 1888-1964 : L'oeuvre complet,* Centre Pompidou, Paris, Utrecht, Centraal Museum, 1992, p.17.

comme un lieu où l'architecture elle-même se donne à voir et à penser, un lieu où l'affirmation d'un style, d'un matériau, d'une ligne même devient un véritable enjeu qui dépasse de très loin la seule virtuosité technique. L'historienne de l'architecture Beatriz Colomina insiste sur cette donnée :

> « Dessinés pour les visiteurs, les pavillons sont toujours des instruments de persuasion, des médiums de communication. Ce ne sont pas tant des objets à percevoir dans le monde que des moyens de voir le monde. Les architectes utilisent ces petits pavillons pour transmettre leurs idées les plus importantes. Ces 'modèles' d'espace ne sont pas simplement utilisés pour donner une tangible expérience physique ou psychologique d'une possible vie à venir mais aussi pour offrir un commentaire aiguisé sur les modes de vie existants. »[45]

Souvent attaqués pour l'esprit d'avant-garde dont ils font preuve, les pavillons sont des objets de controverse, répondant à des problèmes (théoriques, techniques, humains) qui appartiennent au futur. Une radicalité qui en fait de véritables espaces d'expérimentation. Souvent détruits après usage, les pavillons sont aussi des espaces fantasmés : non seulement ils sont le lieu des plus importantes projections constructives, mais leur disparition leur assure une aura supplémentaire, qui vient prolonger l'élan utopique dont ils sont souvent issus. Espaces de spéculation : cette caractéristique du pavillon résonne parfaitement avec la discussion dont s'empare Gerard Byrne. Il retrouve dans le pavillon de Rietveld l'énergie optimiste, celle qui conjugue fonctionnalité et invention et qui traverse la discussion entre les auteurs réunis par *Playboy* : il y voit le même souffle utopique, la même volonté d'expérimentation. Le bâtiment, dont la reconstruction voisine la publication du magazine, devient ainsi le jumeau de cet échange fondé sur la science-fiction. L'un et l'autre comportent les germes du geste même de la projection, permettant tout autant de commenter une situation (sociale, politique, artistique) contemporaine des années 1960, que de plonger le regard vers l'avenir.

Le second bâtiment choisi par Byrne peut être considéré comme l'opposé des affirmations portées par celui de Rietveld. Construit par Hugh Maaskant (1907-1977), architecte hollandais ayant marqué la reconstruction architecturale de l'après-guerre, le Provincehuis, siège du gouvernement de la province de Nord-Brabant,

---

45. Beatriz Colomina, « Beyond Pavilions : Architecture as a Machine to See », in *Dan Graham : Beyond*, cat. expo., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2010, p.203. Ma traduction.

qui date de 1971, semble défendre une architecture beaucoup plus massive, dont l'importante échelle fait apparaître le pavillon de Rietveld comme une miniature. Selon l'historienne de l'architecture Michelle Provoost, les années 1960 en Hollande sont un moment de mise en doute des principes modernistes qui se heurtent après guerre aux orientations de rentabilité économique exigées par un capitalisme particulièrement débridé. Les bâtiments de Maaskant incarnent au mieux cette période extrêmement productive en termes de construction mais relativement paradoxale : fonctionnels, technocratiques, les bâtiments défendent une architecture *corporate* et moins avant-gardiste, destinée à une frange active et restreinte de la société, celle des « working men ». Le bâtiment choisi par Byrne est particulièrement fascinant, par son échelle d'une part mais aussi par l'inscription complètement autonome que l'architecte lui a donnée : isolé de la ville, entrant en contradiction flagrante avec tout modèle antérieur ou historique, le Provincehuis semble effectivement issu d'un jeu de projection dans le futur. La foi de Maaskant dans la technologie, l'apparent optimisme qui le caractérisait, se ressentent dans le bâtiment, qui transmet effectivement un sentiment de force et de solidité assez spectaculaires. Visuellement impressionnant, voir grandiloquent, le bâtiment se veut à l'image d'une société en mouvement, tenue par des enjeux d'argent et de réussite.

Entre ces deux options architecturales s'expriment les tensions d'une époque : le Provincehuis est plus proche de l'architecture *corporate* telle que la connaissent les Etats-Unis et donc les auteurs de science-fiction réunis par *Playboy*. Filmé par Byrne, il présente la figure d'un immense navire naufragé, un peu vulgaire, là où une finesse et une intelligence acérée continuent de caractériser le pavillon de Rietveld. Les deux bâtiments partagent cependant cette idée, forte, qu'une proposition architecturale se doit d'être inscrite à même le bâtiment, et que chaque visiteur en fera à nouveau l'expérience. Les choix architecturaux commentent cette période de l'après-guerre : moment de croyance, de reconstruction et d'expériences, c'est aussi une époque qui assume les paradoxes et les contradictions. Entre l'abstraction que ces espaces érigent (netteté des lignes, reflets de l'acier et du verre, distribution de la lumière), et l'histoire qu'ils incarnent (celle de la réflexivité moderne dont la limpidité ouvre l'espace, le libère de toute décoration), les bâtiments choisis sont, plus que des décors accueillant une mise en scène, les images emblématiques d'une époque. L'objet d'art qu'est le pavillon de Rietveld, non fonctionnel, est lié par Byrne à son envers direct : le bâtiment politique de Maaskant où tout est fonction. Décors, toiles

de fond sur lesquelles viennent s'inscrire les figures, les bâtiments incarnent l'abstraction, le résidu moderniste sur lequel s'adosse tout le projet de Byrne.

Jeu : « imaginer un monde sans négativité »

C'est à ce point que nous rejoignons la thématique de ce chapitre relative au jeu qui requiert de s'interroger sur les choix de mise en scène de Gerard Byrne dans cette œuvre qui met en 2005 entre les mains d'une troupe hollandaise le texte d'un entretien de 1963 réunissant des auteurs de science-fiction américains. L'artiste fait directement pénétrer la théâtralité et la performance dans un dispositif qui prend pour décor l'abstraction moderniste : premier paradoxe qui se révèle être le véritable enjeu de la déconstruction-reconstruction à laquelle se livre Byrne. Ainsi, la littéralité d'un texte, sa mise en jeu et en espace, sa « récitation » rhétorique : tous ces éléments plongent dans une forme d'hybridation qu'il faut bien réussir à interroger. Nous reviendrons plus loin sur la fameuse condamnation du théâtre par Michael Fried, qui voyait dans ce dernier l'ennemi ultime de l'art, et nous adopterons directement le point de vue de Byrne choisissant sans difficulté apparente de mêler ainsi littéralité, théâtre et abstraction. Ce que *1984 and Beyond* affirme, c'est la nécessaire interaction contemporaine entre des données que l'histoire de l'art et de la pensée ont maintenu éloignées. L'artiste procède en effet à partir de différents « modèles » : celui de l'architecture moderne, celui de la culture populaire incarnée par le magazine *Playboy* et par la science-fiction, modèles qu'il remet en scène en choisissant de les faire dialoguer. On peut ainsi établir que la reconstruction à laquelle il se livre travaille en réalité à établir des passerelles entre des domaines et des objets effectivement contemporains mais néanmoins historiquement délinéarisés par le jeu des hiérarchies et des domaines de pensée. Ainsi que l'écrit George Baker :

> « […] un modèle apparaît comme une machine pour d'infinies substitutions et des réitérations différentielles. Il peut prendre sa source dans les variétés les plus larges d'objets, depuis des pratiques filmiques de la culture de masse, en passant par les formes artistiques les plus élevées comme l'opéra ou par des discours intellectuels tels que la psychanalyse. Un modèle est une méthode – une forme, pourrions-nous dire, où la forme elle-même est prioritaire sur le contenu, où la forme *est devenue* le contenu. »[46]

Ainsi, si le contenu science-fictionnel est le point de départ de la réflexion de Byrne,

46. George Baker, *Gerard Byrne. Books, Magazines, and Newspapers*, *op.cit.*, p.39. Ma traduction.

l'enjeu de son travail vise à évacuer l'imagerie véhiculée par l'entretien, le contenu projeté lui-même, pour se concentrer uniquement sur sa forme, le modèle devenu objet théorique. Il ne sera donc pas question d'illustration mais bien plutôt de mise en application. Selon Jameson,

> « la vocation profonde [de la SF] est de faire percevoir, sur un mode local et déterminé, avec une plénitude de détails concrets, notre incapacité constitutionnelle à imaginer l'Utopie : ce qui n'est pas dû à un échec de l'imagination individuelle, mais résulte au contraire de la clôture systémique, culturelle et idéologique qui nous retient tous prisonniers. »[47]

C'est ce que le travail de Byrne exploite à sa manière : la question n'est pas pour lui d'illustrer la discussion qui projette l'année 1984. Ce qu'il va mettre en scène, c'est l'incapacité dont parle Jameson, le négatif au travail lorsqu'il s'agit d'« imaginer un monde sans négativité. »[48] Pour parvenir à ses fins, l'artiste décide d'employer une grammaire de la contradiction et du paradoxe. C'est parce que le théâtre correspond justement au refoulé de l'ère moderniste, à son fondamental impensé, qu'il travaillera à la greffe de l'un sur l'autre. En retournant sur les « lieux du crime », à savoir le démarrage de la dévitalisation moderniste – les années 1960 sont à la fois l'aboutissement absolu de l'ère moderne et le moment où cette pureté est proprement renversée par l'avènement d'une culture populaire – l'artiste évalue aussi la validité d'un héritage. Dans ce but, il évacue très rapidement les matériaux sociaux trop marqués historiquement (la science-fiction, *Playboy*, le « lifestyle » et l'esthétisation de la vie quotidienne, etc.) pour se concentrer sur les relations que ces matériaux entretiennent en les déplaçant : la Hollande, la troupe de théâtre, les décors modernistes, les costumes, les défauts de prononciation du texte… Il semble évident que son objectif ne vise pas à évaluer une valeur de vérité : vérifier en 2005 si les prédictions élaborées en 1963 relatives à 1984 se sont effectivement réalisées. Intégrant dans son projet l'idée même de la science-fiction comme « méditation sur l'impossible et l'irréalisable »[49], Byrne vise précisément la méditation elle-même, qui n'a rien de commun avec la mise en scène d'un échec. En allant chercher du côté de l'architecture et du côté du théâtre, Byrne dépasse l'idée de ruine moderniste, d'échec collectif ou de

---

47. Fredric Jameson, *Penser avec la science-fiction*, *op.cit.*, p.21.
48. *Idem.*, p.22.
49. Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, *op. cit.*, p.392.

nostalgie : l'une et l'autre discipline lui apportent l'alliance aujourd'hui nécessaire entre figuration et abstraction. Ce que le texte joué apporte à l'univers moderniste froid et *corporate*, c'est la vigueur de son total artifice, sa double force de conviction et de fabulation, et ce que le décor apporte au texte, c'est sa réalité constructive, sa puissance de production. Un effet de contamination du théâtre sur l'architecture et inversement se donne à voir, un mouvement bien décrit par George Baker, dans un passage qu'il consacre cependant à d'autres travaux, photographiques, de Byrne :

> « Le caractère temporaire des espaces, leur aspect à la fois vide et construit, tout cela rend l'architecture théâtrale en elle-même. […] Nous pourrions être en train de regarder une scène de théâtre tout autant qu'un véritable hall de banque ou les bureaux d'une entreprise. Notre incapacité à choisir entre les deux options, espace théâtral ou corporate, en dit long sur les caractéristiques de chacune et peut-être sur le flou actuel entre fiction et réalité dans des espaces dédiés aujourd'hui à la répétition du même ou à une abstraction uniforme. Par là, je crois que l'on est amené à réfléchir aux 'connections souterraines' entre théâtre et espace capitaliste. »[50]

Dans les deux bâtiments choisis, Byrne sélectionne différents points de vue et ordonne le chapitrage de l'entretien en fonction de ces angles. Ainsi, plusieurs vues nous sont proposées de chaque espace accueillant chacune un nouvel « épisode » de la discussion. La mise en scène et en espace permet donc différents feuilletages du texte de départ. Par ce biais, une nouvelle lecture est à chaque fois offerte, comme si le jeu et l'architecture trouvaient l'un et l'autre de nouvelles formulations possibles. En déplaçant ses acteurs dans des cadres toujours différents, ce sont à la fois le texte et l'espace qui se trouvent requalifiés et sujets à une nouvelle évaluation. Nous assistons ainsi à une « lecture » de l'espace et à une « configuration » du jeu. L'opération critique mise en place par Gerard Byrne se situe là. D'une part, il y a adéquation entre ces personnages et les espaces qu'ils habitent le temps de dire leur texte : habillés comme dans les années 1960, installés dans des bâtiments qui en sont chacun à leur manière les produits, leur présence dégage une première impression d'évidence. Cependant, il est clair que nous ne sommes pas dans les années 1960 : c'est le jeu lui-même qui porte la clarté de ce décalage profond, quelque chose qui « ne colle pas ». Les acteurs portent, peut-être plus encore que l'architecture, les emblèmes du « modèle » de départ, forcément contraignant et aliénant, qui est le poids des années 1960 et de l'idéologie

50. George Baker, *Gerard Byrne. Books, Magazines, and Newspapers*, *op.cit.*, p.18-19. Ma traduction.

qui s'y attache. Ils l'incarnent plus que de raison et cette donnée les fait évidemment basculer du côté du cliché, qui donne à voir l'envers du décor. Si le théâtre représente bien, dans la vision friedienne, l'ennemi ultime du modernisme, il est aussi, selon les mots de Byrne lui-même, le pinacle de la culture bourgeoise lorsqu'elle se met elle-même en scène. Le jeu des acteurs passe en effet par une légère accentuation élitiste ou savante, un ton que l'on peut aussi entendre sur le mode de l'affirmation satisfaite d'un monde se regardant lui-même, cherchant dans la mise en scène la confirmation de ces propres codes sociaux. Le théâtre interviendrait comme moyen de d'interroger la persistance des archétypes culturels et sociaux, autant que leur « transparence », la façon dont ils s'exposent. Dans cette représentation de l'archétype se loge une critique, et la suffisance dans le jeu des acteurs est aussi la marque du regard chargé de dérision que Byrne porte sur ces pythies masculines, scientifiques un peu fous.

Puisqu'ici tout est « modèle » (les bâtiments, les costumes, le texte lui-même, sa mise en scène), l'effet de saturation, rapidement atteint, joue comme contradicteur du projet lui-même. Que penser de ce progrès affirmé et exposé partout, mais aussi raconté, récité, chapitré, dessiné, mis en scène ? Peut-être ce que Jameson affirme lui-même à la fin d'*Archéologies du futur* :

> « […] l'utopique n'est plus l'attachement à une machine ou un modèle particulier, mais plutôt l'attachement à l'imagination d'utopies, sous toutes les formes possibles. L'utopique, ce n'est plus l'invention et la défense d'un plan spécifique, mais plutôt l'histoire des disputes à propos de la construction de l'utopie. Ce n'est plus l'exposition d'un construit utopique abouti, mais l'histoire de sa production et du processus même de construction. »[51]

Ainsi que l'idée de spéculation a permis de l'établir, le projet de Byrne vise plus au gain de plaisir et au vertige de la construction utopique qu'à son actualisation. C'est en cela qu'il s'affirme comme la scène idéale pour maintenir ensemble figuration et abstraction. Situé dans l'imaginaire, le jeu spéculatif n'a aucun mal à parier sur les associations les plus hallucinantes tout en requérant pour le faire l'arrimage dans un réel repérable. L'histoire des disputes qu'évoque Jameson pointe ce jeu spéculatif, pur plaisir de connaissance et de projection.

---

51. Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, *op. cit.*, p.366-367.

Conclusion : faire circuler la parole

« Quoi qu'il en coûtera pour y arriver, une seule chose vraiment utile à exploiter sera trouvée sur la Lune ou n'importe où ailleurs dans l'espace. Ce produit, précieux pour toujours, c'est la connaissance. »[52]

Pour rebondir sur la citation de Jameson proposée précédemment, l'idée de la « dispute » et de sa mise en scène permettra de conclure cette étude d'œuvre. Quelque chose de la *disputatio* médiévale[53] survit avec humour dans le projet de l'artiste. Méthode d'enseignement proposée dans les universités, la *disputatio* repose sur le principe d'une discussion réglée et organisée selon un schéma précis, qui par ailleurs dépassait l'idée même de discipline. Pratique et expression intellectuelle, la *disputatio* nous intéresse pour son aspect oral, l'importance qu'elle donne à la prise de parole. La forme scolastique de production du savoir, héritée d'Aristote, est au XIIe siècle directement connectée à un art de la dialectique qui se veut dépliement, déploiement d'une argumentation passant par la joute et l'échange verbal. C'est bien sûr également l'idée de la communauté réunie pour la résolution d'un problème ou mettre en commun une question qui nous arrête. Pur espace de production discursive, la *disputatio* correspond aussi à un exercice extrêmement codé et contraint, se situant dans un lieu, l'université, lui-même soumis et tenu par l'académisme. Progressivement amoindrie par le triomphe de l'écrit sur l'oral, ainsi que par la place de plus en plus importante prise par le maître à l'égard de l'élève, la *disputatio* disparaît.

Les jeux et les miroirs mis en place par Gerard Byrne relèvent eux aussi de cette croyance dans une production de savoirs absolument disponibls aux hommes, à ce point disponible d'ailleurs qu'elle peut devenir le centre d'une mise en scène à la fois gratuite, abstraite et connectée à son époque. Mettre en scène le travail de la pensée, au-delà de la situation extrême dans laquelle celle-ci est volontairement plongée (la science-fiction, la projection) : voilà à quoi s'attèle, avec distance, *1984 and Beyond*. En faisant de cette « dispute » des années 1960 un objet transposable aujourd'hui, tant dans sa dimension réaliste que dans sa dimension abstraite, et évacuant par là

52. Extrait de la discussion publiée dans le magazine. Ma traduction.

53. Sur la *disputatio*, on peut se reporter aux textes d'Olga Weijers, notamment : « The various kinds of disputation in the Faculties of Arts, Theology and Law (ca. 1200-1400) », encore non publié.

les jugements de « réussite » ou de « ratage » relatifs à l'objet même de la discussion, Byrne fait apparaître une constante, la seule vérité peut-être de son projet : celle d'une valeur sociale rapportée à ces mots et à ce geste de la projection. Jouée par des acteurs hollandais habillés en *working men*, dans des espaces modernes compris comme futuristes, la dispute en question souligne les liens entre jeu et production de savoirs comme condition de l'existence de la communauté. Utopique ou pas, cette proposition ferait de l'installation de Byrne un espace de dépli – plastique, théorique et critique – qui remet à plat les idées comme les héritages. C'est là que git l'opération d'anamnèse, torsadée pour reprendre les mots d'Elie During, produite par l'artiste.

Très différemment de Marker, Byrne travaille donc lui aussi à brouiller les distinctions temporelles et spatiales grâce à l'intervention d'un médium filmique lui-même ouvert à la théâtralité. C'est à cette théâtralité et à sa prise en charge par l'art contemporain que seront consacrées les pages qui suivent. Parce qu'ils établissent des procédés tant discursifs que scéniques, les films que nous venons d'étudier et ceux réunis dans la seconde partie de ce chapitre élaborent une certaine idée du « jeu » qui les contraint à évoluer sur la corde qui relie plus qu'elle ne sépare réalité et artifice. C'est en parcourant cette corde d'un point à un autre qu'ils sont amenés à investir les idées de récit, de fiction, de performance, idées qui mettent à mal la soi-disant pureté moderniste. On a insisté, chez Marker puis chez Byrne, sur la façon dont l'abstraction constituait néanmoins un socle nécessaire à l'établissement des fables et au geste de la projection par le récit. C'est qu'il nous semble impensable de ne pas relier, comme on est tenté de raccorder réalité et artifice, figuration et abstraction. Ces traits d'union marquent pour nous la fortune des procédures de décentrement que nous poursuivons dans ce travail. Activées par les filtres scéniques et les effets de mise en scène que l'on a recensés – c'est-à-dire par la mise à distance –, celles-ci révèlent leur opérativité en permettant l'association entre des notions que l'histoire de l'art a maintenues à distance les unes des autres.
Les exemples réunis dans ce chapitre incarnent la possibilité de formuler ce trait d'union, qui implique tout autant la forme que le contenu. La production d'images contemporaines nécessite une réinitialisation de tous ces outils que l'on a un temps considérés comme contradictoires. Les controverses relatives à la notion de théâtralité fournissent un espace de discussion intéressant pour qui souhaiterait travailler dans l'entre-deux.

III. B. « PRENDRE SES DÉSIRS POUR DES RÉALITÉS ». RÉHABILITATION DE LA THÉÂTRALITÉ

CONTROVERSE 3 : *DIE* (1962), LES ENJEUX SCÉNIQUES D'UN CUBE NOIR

En 1966, dans un entretien, l'artiste Tony Smith raconte le souvenir d'un épisode, devenu depuis emblématique :

« Alors que j'enseignais à la Cooper Union, au tout début des années 1950, quelqu'un m'avait dit comment aller sur un tronçon encore en travaux de l'autoroute du New Jersey. […] Il faisait nuit noire, et il n'y avait ni lumière, ni accotements balisés, ni lignes, ni rampes, rien à l'exception du bitume sombre qui se déroulait dans un paysage de plaine, bordé au loin par des collines, mais ponctué de cheminées, de tours, de fumées et de lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et une grande partie du paysage étaient artificiels et cependant, on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art. Pourtant, cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit. […] Sur la route, j'avais vu une espère d'arrangement, d'organisation, mais qui n'était pas socialement reconnu. À part moi, je pensai : il est évident que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont vraiment l'air picturales, après cela. C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre. J'ai découvert plus tard, en Europe, des pistes d'atterrissage désaffectées – œuvres à l'abandon, paysages surréalistes, sans fonction, mondes fabriqués, totalement dénués de tradition. Le paysage créé artificiellement, hors de tout précédent culturel, a commencé à m'obséder. »[54]

L'anecdote est troublante. Extraordinairement imagée, descriptive, elle met en scène l'artiste à un tournant de son parcours, et nous permettra d'introduire la question de la théâtralité : l'épisode que raconte Tony Smith semble mis en scène là où il relate une expérience vécue. Sur un fond noir, nocturne, se déroule un ensemble d'images et de figures identifiables. À l'abstraction répond donc l'agencement d'éléments singuliers

54. Samuel Wagstaff, « Talking with Tony Smith », in *Artforum*, Décembre 1966. La traduction française est tirée de Michael Fried, « Art et objectité » (1967), in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p.126. Ce récit fait l'objet, après Michael Fried, de commentaires, plus ou moins longs, par les auteurs réunis dans les quelques pages qui suivent : Jean-Pierre Criqui, Georges Didi-Huberman et Patricia Falguières. Le travail de Smith est abordé de façon récurrente dans ces textes qui traitent d'une bascule minimaliste, et de la mise en question des arguments friediens. Cette anecdote est systématiquement utilisée en faveur d'une qualité énigmatique des œuvres minimalistes contre la soi-disant pureté moderniste.

liés par le souvenir : architectures, couleurs, paysage. Les « catégories esthétiques »[55] traditionnelles, telles que le paysage par exemple, sont ainsi intégrées à un récit qui fait une large place à l'artifice, à la fabrication d'effets. Le caractère énigmatique de l'image qui frappe Tony Smith semble corrélé à une puissance scénique de surgissement, d'apparition qui permet de mêler narration, souvenir, anamnèse et abstraction, géométrie, désaffection. Ce que nous nommons « puissance scénique » met en lumière une tension que l'histoire de l'art et ses discours auront plutôt cherché à recouvrir : l'expérience de Tony Smith revient à elle seule sur l'autonomie supposée de l'œuvre ou de l'image. À la place, elle convoque les régimes de la psychologie, de la figuration, de l'abstraction, de l'anthropologie pour nous convaincre de l'existence d'une scène commune entre des termes a priori antagonistes. Qu'un artiste minimaliste nous permette de poser les bases d'une scène commune est capital : c'est cet héritage compris comme impur et ouvert aux surdéterminations qui importe aux œuvres contemporaines.

Ainsi que l'explique Jean-Pierre Criqui, Tony Smith (1912-1980) appartient à la génération des expressionnistes abstraits, ses productions le lient au travail de Barnett Newman ou de Mark Rothko et les raccourcis de l'histoire de l'art l'apparentent aux catégories minimalistes. Après avoir pratiqué la peinture, l'artiste s'est surtout fait connaître pour de grandes sculptures d'extérieur, énigmatiques constructions qu'incarne au mieux *Die* (1962), cube de métal noir « apocalyptique » selon les mots de Jean-Pierre Criqui : il mesure six pieds de côté, 6x6x6. C'est en analysant cette œuvre que le critique met à jour l'inconfort catégoriel dans lequel se situe le travail de Tony Smith :

> « *Die* entraîne une multitude d'associations de nature culturelle ou intime, en une chaîne proliférante et apparemment infinie. C'est le contraire d'un *objet spécifique*, le démenti absolu du 'what you see is what you see'. »[56]

« Spéculations formelles », « force de surgissement », « souplesse d'articulation », « labyrinthe » : les expressions utilisées par le critique pour décrire les œuvres de Tony

---

55. L'expression est de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p.70.

56. Jean-Pierre Criqui, « Trictrac pour Tony Smith », in *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p.36.

Smith dépassent largement le vocabulaire habituellement convoqué pour traiter d'œuvres minimalistes et basculent dans une lecture favorisant l'anamnèse, l'œuvre devenant le réceptacle d'un contexte élargi : intime, social, culturel, relatant des expériences. Ce qui retient Jean-Pierre Criqui, puis plus tard Georges Didi-Huberman, c'est cette mise en échec du geste de la catégorisation. Si tous deux se réfèrent au récit de Tony Smith sur l'autoroute, c'est justement pour appuyer cette idée d'un dépassement des horizons critiques ordinairement attribués à l'art minimal.

Ce qui relève du paradoxe, constitue une réelle difficulté, c'est d'accepter la simple concordance entre les œuvres de Tony Smith elles-mêmes, qui semblent incarner la plus vigilante des abstractions, réalisée selon les données les plus industrielles et, par exemple, leur titre qui, comme le note Jean-Pierre Criqui, rend compte du processus de la réalisation compris comme narration, récit, situé parfois au plus près de l'expérience autobiographique. « Difficile, écrit-il revenant sur *Die*, de ne pas saisir son potentiel d'étrangeté mortuaire. »[57] Effectivement, le fossé semble délicat à franchir : il s'agit en fait de réussir à percevoir dans la forme la plus élémentaire, un cube noir, l'objet dérangeant par excellence. C'est son impureté qui l'emporte : sa densité abstraite n'empêche en rien d'adjoindre à l'œuvre l'idée d'une vision légèrement hallucinatoire – chambre funéraire, jeu de l'enfance, virus[58]. Les œuvres de Smith, écrit Georges Didi-Huberman,

> « inquiètent leur propre *clarté* formelle – leur nature essentiellement géométrique et non-expressionniste – par leur insistance à se présenter *obscures*. Elles sont visuellement compactes et intensives, même lorsqu'elles sont articulées. […] Elles ont beau *représenter* un ordre d'évidence visible, à savoir une certaine clarté géométrique, elles deviennent bien vite des objets de l'inévidence […] »[59]

Ce qu'il y a donc de scénique dans les réalisations de Smith, c'est cette insistance à exposer, en même temps, les puissances de l'abstraction et ce qui nous fut toujours présenté comme leur envers immédiat : un caractère énigmatique, obscur, une

57. *Idem.*, p.36-37.

58. Ainsi Tony Smith parle-t-il de ses œuvres comme étant « capables de répandre la maladie. […] Elles sont noires et probablement malfaisantes. L'organisme social ne peut les assimiler que dans des espaces abandonnés, dans des endroits à l'écart, dans des terrains vagues, dans des endroits à l'écart de tout bien-être, – zones de danger non balisées […]. », in *Tony Smith: Two exhibitions of Sculpture*, Hartford, Wadsworth, The Institute of Contemporary Art, 1966. Cité par Jean-Pierre Criqui, « Trictrac pour Tony Smith », *op.cit.*, p.32.

59. *Idem.*, p.76.

réserve potentielle de souvenirs ou de récits.

Le vrai dilemme semble atteint en 1967, date de la parution du fameux texte de Michel Fried, traduit en français sous le titre « Art et objectité », qui, comme le note Patricia Falguières dans une tentative récente pour reprogrammer l'histoire du minimalisme à l'aune des rapports entre arts plastiques et théâtre[60], prend l'exemple de Tony Smith comme point nodal de sa démonstration. Il est effectivement surprenant que ce texte de la fin des années 1960, qui décide de s'attaquer à l'art « littéraliste » – nom que donne le critique au minimalisme –, fasse une telle place, non seulement à Tony Smith, mais aussi à ce souvenir nocturne du New Jersey. Comme cela a été maintes fois souligné, l'objectité que pointe Fried dans les œuvres minimalistes (manière de relancer la question de la matérialité de l'œuvre) a selon lui tout à voir avec « un nouveau genre de théâtre », théâtre qui, pour Fried, incarne « la négation de l'art »[61]. Or ce que l'expérience « littéraliste » met par-dessus tout à mal, par sa théâtralité, c'est l'autonomie de l'œuvre. Il y aurait en effet « rencontre », « situation », « circonstances », « spectateur », « mise à distance », « public » : autant d'expressions qui servent le critique lorsqu'il décrit à la confusion dans laquelle l'art minimal plonge son public. Le lexique scénique utilisé par Fried se saisit de la perturbation esthétique qui découle de ce défaut théâtral :

> « Là encore, l'expérience d'une mise à distance par l'œuvre semble capitale : le spectateur sait que son rapport est celui – indéterminé, ouvert, non astreignant – d'un *sujet* à un objet impassible accroché au mur ou posé par terre. En fait, cette mise à distance par l'objet n'est pas sans présenter quelque ressemblance avec la mise à distance, ou l'envahissement, que représente la présence silencieuse d'une autre *personne* : tomber à l'improviste – dans une pièce plutôt sombre, par exemple – sur des objets littéralistes peut se révéler tout aussi perturbant, ne serait-ce que momentanément. »[62]

L'art minimal trouble le critique : il lui propose un type d'expérience humanisé, aux antipodes de la clarté moderniste qui tient éloigné son public. L'art minimal, dit-il, nous « envahit ». Cette contamination est selon Fried la preuve d'un point commun à rejeter entre le visiteur et l'œuvre : une vie intérieure, un « secret », un mystère

60. Patricia Falguières, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°101, Automne 2007, pp.49-71.
61. Michael Fried, « Art et objectité », *op.cit.*, p.120.
62. *Idem.*, p.123. Le malaise de Fried vis-à-vis du minimalisme est ici particulièrement palpable.

semble agiter ces objets. Les déclarations de Tony Smith, dont se sert Fried, le prouvent : il y est question de présence, et donc d'anthropomorphisme, ennemi reconnu de l'essentialisme moderniste. Dès lors qu'il y a présence, il y a apparition, sensibilité, expression, mise en scène, accessoires, public, temporalité : autant de caractères que l'art doit tenir absolument éloigné de ses productions. En 1998, revenant sur son essai de 1967, Fried persiste :

> « Je fondais ma critique [...] sur le fait que le littéralisme théâtralisait le corps, le mettait continuellement en scène, le rendait étrangement inquiétant ou opaque à lui-même, le vidait de tout contenu, tuait son expressivité, niait sa finitude et, en un sens, son humanité, etc. Le littéralisme, aurais-je pu dire, présente le corps comme quelque chose de vaguement *monstrueux*. »[63]

Le texte initial, daté de la fin des années 1960, demeure selon Patricia Falguières « l'un des essais critiques les plus désaccordés à son temps. »[64] Ce qu'il offre comme un symptôme aux théoriciens de l'art, c'est, selon elle, ce que la hiérarchie des genres a justement tenu éloigné du *white cube* : la convergence de l'art et du théâtre. Une convergence que le début du XXe a évidemment célébré (Georges Méliès, S.M. Eisenstein, les dadaïstes, Kurt Schwitters, ...) et que les arts minimal et conceptuel, loin de ce que semble en penser Michael Fried, prolongent à leur manière. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman : « [...] c'est au monde phénoménologique de l'*expérience* que la qualité et la puissance des objets minimalistes seront finalement référés. »[65] C'est cette expérience qui surprend Fried, mais qui nous permet de rattacher les œuvres en question à une histoire de l'art plus vaste, plus « tissée » aussi en termes de références, une histoire paradoxale : celle qui veut tenir ensemble la « *spécificité* formelle » des objets et « leur irrésistible vocation à une *présence* obtenue par un jeu – fatalement équivoque – sur les dimensions de l'objet ou sa mise en situation par rapport au spectateur. »[66] Nous retiendrons bien sûr l'idée du « jeu équivoque » : celui qui ne referme pas les frontières modernistes de l'objet mais qui s'attache au contraire à le poser au centre d'une expérience de vision, sensorielle. Le jeu offre une scène à l'expérience.

Malgré lui, Fried aura donc fourni les arguments pour un élargissement qui

---

63. Michael Fried, « De l'antithéâtralité » (1998), *op.cit.*, p.181.
64. Patricia Falguières, « Aire de jeu », *op.cit.*, p.49.
65. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p.38.
66. *Idem.*, p.45.

s'exprime ouvertement aujourd'hui. Par le théâtre, que l'on comprend maintenant comme le moyen critique de cet élargissement, se redéploie l'histoire : celle de l'art lui-même mais aussi du discours sur l'art. L'un et l'autre gagnent dans cette infraction théâtrale une valeur ajoutée, un déniaisement qui se révèle tout à fait indispensable. Compris comme mise en scène, l'art accepte en son sein des déterminations qui ne lui sont plus extérieures : il est désormais traversé par un contexte, reflète un dehors, fabrique ses propres images, produit des effets, dialogue avec d'autres disciplines. Autant de déterminations avec lesquelles il *joue*. Ce que Fried rejette pose en réalité les bases de ce qui nous semble essentiel aujourd'hui : sa notion de « théâtralité » recouvre l'ensemble des caractères que l'on a tenu éloignés de l'art moderne et qui, en sous-main, ont cependant continué de le travailler. L'art minimal et conceptuel incarne le moment le plus critique de cet affleurement car il représente le plus fort degré de croyance dans l'idée que l'abstraction et les définitions linguistiques emmenaient automatiquement le spectateur loin de la visualité, prohibant la figuration. Ce que l'argument « théâtral » provoque, c'est le renversement de cette tendance. Quand l'œuvre devient « scénique », elle rejoint les processus mémoriels, les agencements narratifs, elle enregistre des données, dramatise leur dévoilement[67]. Autant de caractéristiques qui obligent à composer, à travers de multiples déplacements, avec ce que l'on croyait démantelé : la figure, la narration, le mnémonique.

Dans ce cadre, il est surprenant de relire les lignes que Fried consacre avec justesse, mais pour le détourner, au souvenir de Tony Smith. Effectivement, l'expérience en question, comme il le note, est éminemment théâtrale. Elle ne témoigne cependant pas « de la profonde hostilité du théâtre envers les arts […].»[68] Là où Fried lit dans ce récit une mise en échec de l'art face à l'expérience, et même si Tony Smith semble abonder dans ce sens – « il est évident que c'est la fin de l'art », se dit-il alors – on peut tout au contraire y voir, à l'instar de Jean-Pierre Criqui, la mise en place d'une stratégie de résistance dans laquelle l'anamnèse constituera le moteur sous jacent des œuvres réalisées. Là où Tony Smith, selon Fried, « semble avoir perçu qu'il n'existait aucun moyen ' d'encadrer ' cette expérience, aucune manière de lui donner un sens artistique, d'en faire de l'art […]. »[69], on peut à l'opposé établir que cette vision,

67. *Idem.*, p.65.
68. Michael Fried, « Art et objectité », *op.cit.*, p.129.
69. *Idem.,* p.127.

éminemment composite, mobile, grandiloquente, élabore au contraire un argumentaire très précis sur la manière dont on produit une image, et décrit la façon dont les médiations figuratives se rendent nécessaires au geste de l'abstraction. Dans le souvenir de Tony Smith, la mise en scène proclame l'agencement de l'une et de l'autre option, dans une réfutation convaincante de l'idéal de pureté moderniste.

Dans le catalogue de l'exposition *Scene of the Crime* (Los Angeles, 1997), l'hypothèse poursuivie par Ralph Rugoff[70] établit dans d'autres termes la dialectique que nous tentons de cerner. En s'appuyant sur la métaphore de la « scène du crime », il déploie un corpus d'œuvres qui va des années 1960 et 1970 jusqu'à nos jours et qu'il choisit de lire comme des documents relatant un événement que l'œuvre se trouve incapable de rendre dans sa totalité. Pièce d'un puzzle qu'il appartient dès lors au visiteur de reconstituer, cette idée de la scène du crime et du visiteur comme détective, dépasse de loin la simple anecdote. La lecture du texte de Rugoff, extrêmement pertinent, établit le site de l'œuvre comme détenant non pas une vérité à contempler mais un ensemble d'accessoires, de détails, d'éléments épars qui appellent l'agencement. Traces d'une histoire invisible, lointaine, dont nous ne dénouerons pas forcément tous les attendus, ces œuvres sont les témoins d'événements qui se sont joués sans nous. À la façon dont *Die* de Tony Smith s'avère être à la fois un souvenir d'enfance, une boîte, un jeu de construction, une chambre funéraire, et un cube noir. Ce que la « scène du crime » nous permet, avec Ralph Rugoff, de cerner, c'est en fait la surdétermination, le système complexe, parfois contradictoire, qui préside à la réalisation d'une œuvre et dont l'épisode sur l'autoroute rend lui aussi compte, à sa manière. Si Harold Rosenberg, face aux toiles de l'*action painting*, a cru reconnaître en 1952 une « arène » qui appelait l'affrontement, c'est bien que ce que l'œuvre recueille a autant à voir avec l'image qu'avec l'événement. La toile devenait ainsi une plateforme, une scène, qui représentait à la fois l'événement *et* son contrecoup. L'art de la performance ou même la vidéo et son « feedback » se seront d'abord imposés comme les moyens de courir après ce retard obligé, d'enregistrer à tout prix le direct, comme pour démonter l'esprit de l'après-coup et promouvoir de fait un art dont la somatique serait immédiatement perceptible. Dans l'un comme dans

70. Ralph Rugoff, « More than Meets the Eye », in *Scene of the crime*, catalogue d'exposition, UCLA, Armand Hammer Museum of Art, MIT Press, 1997, pp.59-107.

l'autre cas, que la scène du crime soit à reconstituer dans le temps ou dans l'immédiateté de la vision, ce qui prévaut relève de la théâtralité, du récit. Comme le note Rugoff, les toiles de Pollock enregistrent les mouvements chorégraphiques que l'artiste a orchestrés autour d'elles, portent aussi bien les traces des mégots de cigarettes fumées que des débris de son studio ramenés sur la toile. Les toiles de Pollock archivent le processus de réalisation de l'œuvre. De l'autre côté, la vidéo de Chris Burden, qui le montre se faisant tirer dessus, enregistrant ainsi ce qu'il y a de plus brutal dans une expérience – même recomposée – équivaut à la mise en tension la plus violente possible du *white cube* et de l'hygiénisme qu'il induit. La dimension « pathologique » de cette œuvre incarnait à l'époque l'adroit commentaire du musée et de l'art plutôt entendus comme westerns, lieux de non-droit. Ce que la théâtralité permet de rassembler comme éléments certes contradictoires mais appelés à travailler de concert, c'est le jeu entre distance et immersion, immédiateté et après-coup, reconstitution et anticipation, régression et transgression : les œuvres qui se servent de la théâtralité le font justement pour trouver une scène commune à ces éléments a priori antithétiques. Dans tous les cas, chez Pollock comme chez Burden, il s'agit d'enregistrer un événement advenu, quand bien même ce dernier paraît anecdotique, fantasmatique, hypothétique, prémédité, hasardeux…, élevant l'anodin à la dignité événementielle. Un régime d'interaction que coordonne malgré tout l'organisation de la contrainte qui conduit l'art depuis les années 1960 et qui s'expose le plus souvent tel quel, requérant effectivement du spectateur qu'il collabore ultimement à l'œuvre en la reconstituant.

L' « effet de présence » qui dérange tant Michael Fried, qui sourd dans tous les détails de *Die* comme du souvenir nocturne de Tony Smith, dans les toiles de Pollock ou dans les performances filmées de Burden, vérifie le fait que ces objets (qui ne peuvent pas toujours être qualifiés d'*artistiques*), que le critique voudrait « sans histoire », sont en réalité gorgés de récits et « nous attendent » :

« Une œuvre qui attend son spectateur, qui en escompte l'approche nécessairement située, progressive (au fil d'angles successifs) et prémédite (de toute autorité d'un récit ou d'un environnement qui fait 'cadre') son propre avènement, cette œuvre-là est 'scénique'. »[71]

71. Patricia Falguières, « Aire de jeu », *op.cit.*, p.51.

Cette rencontre prend toujours le risque de ne pas avoir lieu, multipliant les péripéties. Elle suppose des scènes incomplètes, des secrets tus, des mystères non révélés, des traumas cachés. C'est ce que raconte Tony Smith. Ce qui l'obsède, et qui manifestement irrigue sa pratique, c'est cette dimension d'un caché partiellement révélé mais intégralement produit : c'est-à-dire le plus complet artifice exposé et montré comme tel. Un « monde fabriqué », comme il le dit lui-même.

Du « monde fabriqué » de Tony Smith aux « histoires projetées »[72] que les films prennent en charge dans ce travail et tout particulièrement dans les exemples qui vont suivre, il n'y a qu'un pas. L'artifice est une manière d'ordonnancement, une façon de mettre en récit, obligeant l'œuvre à s'ouvrir aux surdéterminations. Il permet les détours, offre les médiations nécessaires à la formation d'images et à leur scénarisation. Nous avons choisi d'intituler ce passage « prendre ses désirs pour des réalités », expression extraite du texte de Jean-Pierre Criqui, concluant sur Tony Smith :

> « Mais n'est-ce pas de cela qu'il s'agit justement : prendre ses désirs pour des réalités, et faire en sorte que le réel en garde quelque chose – des œuvres par exemple. Cela n'exclut pas le souci de la forme et de l'invention. »[73]

Jeremy Deller et Pierre Huyghe, les deux artistes convoqués pour clore ce chapitre, héritent de cette hybridation offerte par la théâtralité. Celle-ci est traitée dans leur travail selon deux occurrences. Dans *La bataille d'Orgreave*, Jeremy Deller organise une performance publique qui se présente comme une reconstitution d'un événement marquant de l'histoire britannique récente. La reconstitution en passe chez lui par un excès de réalisme. Les armes qu'il utilise sont celles d'une théâtralité parfaitement assumée, qui se veut cathartique. Avec *Streamside Day*, Pierre Huyghe bascule de façon toute aussi littérale dans la fiction : il s'agit de fabriquer, ex-nihilo, un rituel qui célèbrera l'installation d'une communauté dans une banlieue résidentielle. La théâtralité est programme, partition. Cependant, on le verra, elle traitée par son envers : la désincarnation. Etrangement désaffecté, le film de Huyghe prend le contre-pied de celui de Deller, qui travaille du côté de la réincarnation. Dans ces

---

72. L'expression est de Raymond Bellour dans son texte consacré à une installation de James Coleman, « Les morts vivants » (1996), repris dans *L'Entre-images 2*, Paris, P.O.L, 1999.
73. Jean-Pierre Criqui, « Trictrac pour Tony Smith », *op.cit.*, p.53.

deux processus de lisibilité et d'explicitation auxquels se livrent les artistes émerge un travail d'écriture ou de réécriture de l'histoire. Cette réécriture s'arrime à des événements réprimés de l'histoire officielle (la révolte des mineurs chez Deller) ou fantasmatiques (l'idée de communauté chez Huyghe). La théâtralité permet ainsi de faire basculer sur le terrain artistique des données et des événements qui proviennent de strates culturelles a priori disqualifiées par le règne du discours. Elle est le filtre qui rend possible la représentation de ces phénomènes issus de la sous-culture parce qu'elle relève elle-même, on vient de le voir, d'un régime de représentation non-reconnu par l'histoire de l'abstraction. Pour se saisir de ces marges culturelles et historiographiques, une fois encore, les procédures de décentrement se révèlent nécessaires. Les détours qu'elles permettent, les distances qu'elles instaurent, jouent comme instances de réévaluation : une autre scène se donne en spectacle.

III. B. 1. JEREMY DELLER, *LA BATAILLE D'ORGREAVE*, 2001. L'ÉTAT DES PROFONDEURS : MISE AU JOUR DES IMPENSÉS POLITIQUES

« On sait que les aigles ont besoin pour vivre de boire de l'eau, mais même si vraiment, comme ils le disent, ils effleurent les flots, que font-ils des poissons en eaux profondes ? On ne devrait pas avoir besoin ni de telles images ni de telles considérations, à un moment où demandent à être satisfaites des exigences aussi pressantes que celle des grandes masses : avoir le nécessaire pour vivre. Mais le vol des oiseaux trahit l'état des profondeurs, car l'ordre des profondeurs trouble ce vol. »[74]

« Une autopsie d'un corps à moitié enseveli »

En juin 2001, l'artiste anglais Jeremy Deller organise, sous le titre d'« event creator », une performance publique qui réunit 1000 personnes à Orgreave, dans le sud du Yorkshire. Il s'agit de reconstituer un épisode marquant de l'histoire de l'Angleterre : la bataille qui opposa, le 18 juin 1984, les mineurs en grève du site ouvrier de charbonnerie et de cokerie d'Orgreave aux forces de l'ordre[75]. Confrontés à la fermeture progressive des puits anglais et à la politique sociale de plus en plus féroce du néolibéralisme prôné par Margaret Thatcher, les événements d'Orgreave sont la conséquence insurrectionnelle d'une fragilisation déjà bien avancée du monde ouvrier. Principale richesse britannique, le charbon et son traitement, qui incarnent les grandes avancées sociales et industrielles du XIXe siècle, deviennent, au milieu des années 1980, un élément de cristallisation et de crispation politique. Soutenue par la NUM (National Union of Mineworkers) et son charismatique leader Arthur Scargill, l'industrie minière incarne l'ennemi à abattre. La bataille d'Orgreave, qui réunit à l'époque près de 15.000 personnes, et qui fut violemment réprimée, se lit aujourd'hui comme le chant du cygne d'une classe ouvrière sur le point de disparaître. La vague de chômage qui suivit l'abandon des sites miniers, l'état de déréliction sociale qui en fut l'immédiate conséquence atteste bien d'un renoncement avant tout politique dans des régions où rien ne remplaça jamais l'activité des usines.

Adolescent à l'époque des faits, Jeremy Deller assiste, devant sa télévision, à la

---

74. Bertolt Brecht, « Art et politique » (1933-1938), in *Ecrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p.50.

75. Pour une chronologie des faits, on peut se reporter à : Jacques Leruez et Noëlle Burgi, « La grève des mineurs britanniques (mars 1984 - mars 1985) », in *Revue française de science politique*, 36e année, n°5, 1986, pp. 646-671. On peut aussi lire : Noelle Burgi, « La grève défaite », in *Vacarme*, n°29, Automne 2004. http://www.vacarme.org/article1389.html [consulté le 22 juillet 2010]

retransmission des événements. Il explique :

« La grève n'était rien d'autre qu'une lutte de survie d'une industrie et du mouvement syndical en général. Margaret Thatcher, Premier ministre à l'époque, avait une haine bien ancrée des syndicats – et de l'Union nationale des Mineurs en particulier – parce que c'était le plus puissant des syndicats et qu'il avait provoqué la défaite du gouvernement conservateur précédent. La grève devenait une bataille idéologique nationale entre le socialisme et la forme extrême du capitalisme défendu par M. Thatcher. Par conséquent, tous les moyens étaient mis en œuvre pour mettre fin à la grève : des services secrets et l'intervention possible de l'armée à l'interprétation partiale des bénéfices auxquels les mineurs et leurs familles avaient droit. En fait, la grève devenait une guerre civile. […]
De nombreuses raisons m'ont poussé à réaliser cette reconstruction, c'est en grande partie un travail personnel car la grève m'a beaucoup marqué quand j'étais adolescent. Je suis également intéressé par l'histoire britannique récente, particulièrement par ses parties non résolues et problématiques, et le cas s'applique certainement à la grève des mineurs. Je compare la performance et le film à une autopsie d'un corps à moitié enseveli ou bien à la reconstruction d'un crime pour une enquête publique. »[76]

La reconstitution que l'artiste met en place en 2001 possède une double particularité. Pour la mener à bien, il engage une société spécialiste de la reconstitution de batailles historiques, ce que l'on nomme en Angleterre « *Battle re-enactment societies* », et qui lui apporte l'infrastructure nécessaire (accessoires, figurants, cascadeurs, personnel, maître de cérémonie, tacticiens) à son projet. Par ailleurs, Deller convie à la reconstitution d'anciens mineurs et policiers, ayant participé, de près ou de loin, à l'événement lui-même. Les familles de ces derniers figurent au premier rang des spectateurs conviés lors du *re-enactement* final. Aux professionnels du travail de reconstitution est ainsi associée la région toute entière, attachée « affectivement » à l'événement que représente Orgreave. Les répétitions ainsi que la performance finale sont filmées par le réalisateur anglais Mike Figgis qui livre un montage d'images, d'une soixantaine de minutes, comprenant également des images d'archives en noir et blanc, et des entretiens avec quelques vétérans de l'événement, mineurs, syndicalistes, journalistes, apportant leur témoignage et donnant une image plus linéaire de la bataille.
La bataille d'Orgreave, s'il fallait la comprendre comme un simple documentaire, serait rapidement considérée comme un film qui manquerait son objet. Les informations sont distillées à travers les séries d'entretiens en plan fixe et par ceux réalisés « sur le vif » durant les répétitions à ciel ouvert : elles permettent effectivement

76. Jeremy Deller, « La bataille d'Orgreave – notes », dépliant publié par l'Auditorium du Louvre, à l'occasion de la projection du film le 9 juin 2006.

de restituer l'événement mais manquent clairement de précision, de linéarité, leur organisation apparaît légèrement floue, voire brouillée. Le film réalisé par Mike Figgis et Jeremy Deller, qui sont tous deux crédités au générique comme réalisateurs, documente davantage le processus de la reconstitution que l'événement historique lui-même. Or, ce que le geste de la reconstitution permet indubitablement de mettre en lumière ne répond pas à une visée documentaire mais bien plutôt, comme le dit l'artiste, à un geste d'autopsie. Il s'agit effectivement de déblayer une partie de l'histoire britannique politiquement exclue de l'histoire sociale du pays, d'archéologiser un pan embarrassant de l'histoire récente. Si pour ce faire le geste de la documentation a toute sa place, et le travail réalisé en amont de ce projet par Jeremy Deller en témoigne[77], le film qui retrace la performance publique s'inscrit quant à lui dans un domaine moins fréquenté par les productions contemporaines récentes et pose directement la question d'une « pathétique » contemporaine. Parce que les voix qu'il s'agit de réunir ont été oubliées par l'histoire, parce que leur combat a été rayé des mémoires, ce que Jeremy Deller cherche à faire entendre relève en grande partie de l'affect et de l'émotion. En se concentrant sur le geste documentaire que produit l'artiste, il serait possible de mettre de côté cette valeur affective du film. Nous chercherons au contraire à comprendre sur quoi elle repose, et plutôt que de la congédier, nous en ferons le ressort premier du projet de reconstitution, au plus près de ce que Brecht énonçait sur la dramaturgie moderne :

> « […] les émotions, qui ne sont pas ordonnées par l'intelligence, doivent néanmoins être intégrées et utilisées telles quelles, à l'état désordonné, […] par l'artiste. Certes, les intégrer et les utiliser, cela veut dire déjà que l'intelligence en fait toutes sortes de choses, du provisoire, de l'expérimental. »[78]

Peinture d'histoire, panorama, tableau vivant : sources possibles de la reconstitution

En faisant d'un événement relativement récent un point de cristallisation qu'il travaille à remettre en scène, Jeremy Deller devient l'historien d'un épisode délaissé de l'histoire nationale. Tragédie ou épopée moderne, la bataille d'Orgreave et sa

---

77. Le film est « augmenté » de la publication d'un ouvrage : *The English Civil War part II. Personal accounts of the 1984-85 miners' strike*, Londres, Artangel, 2002. Le livre contient des photos, des témoignages, cartes, tracts, extraits de correspondance, coupures de presse… Il s'agit du travail documentaire réalisé par l'artiste comme pendant au film lui-même.

78. Bertolt Brecht, « Art et politique » (1933-1938), in *Ecrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p.52. Cité par Georges Didi-Huberman, in *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p.170.

reconstitution se rattachent à une vision de l'histoire qui les projette dans ce que le XIXe siècle nous a légué[79]. Cette double propriété – la prise en charge du récit historique à travers sa reconstitution – trouve un écho dans la production contemporaine, mais elle demeure l'apanage du siècle moderne qui aura, de différentes manières, exposé l'homme à l'événement dans une dimension qui peut ou non être héroïcisée. Le XIXe siècle dans son entier semble fasciné par l'histoire, son étude, son analyse, la Révolution française apparaissant comme le point nodal permettant de délimiter un partage entre ancien et moderne[80]. À la fois refuge face aux bouleversements contemporains, et espace infini d'interprétation, l'histoire s'offre comme un territoire sur lequel l'on enquête et qui fournit les outils pour mieux saisir le présent. La peinture du XIXe, qui s'en empare, la met au travail selon deux coordonnées : la visée scientifique, associée à la notion de progrès, et une visée plus clairement fantasmatique. Par ailleurs, la dimension politique qu'acquièrent tout au long du siècle les productions artistiques, progressivement libérées du « joug » comme du récit monarchique, trouve dans l'histoire un espace de confrontation et d'expression relativement nouveau. Si la peinture d'histoire apparaît dans les hiérarchies canoniques comme le « grand genre » auquel se confronter, le XIXe siècle est marqué par une contamination progressive du genre tout court, celui qu'apportent avec eux le roman et le mélodrame, et qui vient perturber les figures installées et académiquement répertoriées du héros épique, remplacé par le héros historique, parfois simple anonyme. Remettant en question sa dimension morale et les leçons universelles que la peinture d'histoire est censée dispenser, différents courants du début du XIXe travaillent à rétablir des vérités documentaires, la force de l'anecdote et du mineur ou tout au contraire la narration dramatique à tendance psychologique. Les mouvements populaires qui caractérisent le XIXe siècle posent fondamentalement la question d'un mode de représentation du collectif, capable de prendre en charge les masses, pas toujours victorieuses ni conquérantes. L'exigence de réalisme voisine

---

79. Dans *Les Mots et les choses*, à la toute fin de l'ouvrage, Michel Foucault consacre de nombreuses pages à la transition de l'âge classique vers le moderne, dont la représentation de l'histoire constitue le meilleur espace d'application : « C'est pourquoi la pensée moderne est vouée, de fond en comble, à la grande préoccupation du retour, au souci de recommencer, à cette étrange inquiétude sur place qui la met au devoir de répéter la répétition. », in *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.345.

80. Sur ce sujet, on peut se reporter à différents catalogues d'exposition : *De la scène au tableau*, Marseille, Musée Cantini, 2009, *Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Lyon, Musée des beaux-arts, 1988, *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, Rouen, Musée des beaux-arts, 2003.

ainsi avec la conscience grandissante qu'il faut inscrire les événements de l'histoire récente dans les mémoires, de façon parfois spectaculaire. Il faut témoigner des choses vues et vécues : cette visée « résurrectionniste » travaille toute une partie de la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle. Mais il s'agit aussi de fabriquer, avec l'art, de l'histoire : qui mieux que Courbet en a conscience lorsqu'il peint en 1850 L'*Enterrement à Ornans* – dont le titre précis était *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans* ? Les héros épiques ont définitivement disparu, la scène se concentre sur l'événement le plus banal des campagnes françaises, les visages expriment cette banalité et nous arrivent pourtant sous la forme la plus monumentale possible du grand format avec le défit formel et compositionnel que ce dernier a toujours incarné.

Panorama

Un genre en particulier permettra de formuler les caractéristiques de la reconstitution, si l'on voit donc dans le XIXe siècle les prémisses possibles de ce que certains artistes contemporains élaborent aujourd'hui. Les panoramas, ces toiles peintes encerclant les spectateurs, officiellement nés à la toute fin du XVIIIe siècle[81], prennent entre cette date et 1900, des formes très différentes : panoramas architecturaux ou scénographiques, ces rotondes ou vues circulaires hautement mises en scène s'offrent immédiatement comme une passerelle possible entre attraction et didactisme historique. Selon les termes mêmes de l'Institut national des Sciences et des Arts :

> « Le panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau, en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout son horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète. [...] C'est donc en ôtant à l'œil tous les termes de *comparaison* que l'on parvient à le tromper au point de le faire hésiter entre la nature et l'art. »[82]

Art populaire[83], le panorama trouve tout son sens au XIXe siècle, comme s'il y avait là,

---

81. Le panorama naît en Angleterre en 1787, il est mis au point par le peintre Robert Barker (1739-1806). Sur le panorama, nous renvoyons au chapitre que lui a consacré Teresa Castro dans sa thèse : *Le cinéma et la vocation cartographique des images. Questions de culture visuelle*, sous la direction de Philippe Dubois, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. La bibliographie qu'elle convoque à cette occasion nous a été d'une grande aide.

82. Institut National des Sciences et des Arts, Extrait des registres de la classe de littérature et beaux-arts, séance du 28 fructidor, l'an 8 de la République, *Moniteur Universel*, 8 vendémiaire an 9. Cité par François Robichon, « Le panorama, spectacle de l'histoire », in *Le Mouvement social*, n°131, L'Expression Plastique au XIXe Siècle Regards d'Aujourd'hui (Avril-Juin 1985), p.65.

83. François Robichon cite cette phrase étonnante, publiée dans *Le Voltaire*, le 3 janvier 1881 : « Il y a trois ou quatre ans, Paris était pris de la fièvre du patinage à roulettes [...]. Maintenant nous entrons dans la Panorama-

entre cette version vernaculaire de l'enseignement de l'histoire et la quasi-industrialisation d'une pratique qui s'émancipe rapidement de la seule virtuosité picturale, une rencontre inédite avec un siècle que l'histoire, sa compréhension et son étude, passionne. Rencontre qui se fait sous les auspices, on vient de le voir, du plus complet trompe-l'œil. Exclu des Beaux-Arts car considéré comme trop vulgaire, arrimé à l'illusion, faisant la promotion de la seule « instruction par les yeux », ayant éliminé de son dispositif le principe même de cadrage[84] et défendant ainsi une immersion jugée dangereuse, le panorama gagne très lentement – pas avant 1880 – ses lettres de noblesses.

Développant le principe d'un spectateur actif, capable de déplacer son regard et son corps face à l'image de façon à mieux et progressivement l'appréhender, le panorama remet donc entre les mains de ce dernier la clé du dispositif. De la même façon que sans son consentement et sa participation, une grande partie du projet continuera d'échapper au visiteur, les histoires et les récits qui lui sont ainsi divulgués dépendent grandement de sa volonté à s'approprier et comprendre les images qui lui sont données à lire. Ainsi que l'explique François Robichon, deux thématiques centrales occupent l'espace des panoramas : les paysages et l'histoire. Le deuxième cas intéresse évidemment davantage cette étude et naît d'ailleurs du renversement des principes du traitement du paysage, qui implique une rupture ou une distance entre l'image et le spectateur. Dans le cas de la représentation historique au contraire, le spectateur est immergé dans l'image, de façon à devenir « juge et partie du spectacle »[85]. Venant prolonger et augmenter l'image peinte, différents éléments ou accessoires permettent au regard de véritablement plonger dans le récit qui lui est offert. François Robichon le dit, la structure du panorama est essentiellement « émotionnelle » : pris par l'image qui vient attester de la réalité, le panorama promeut effectivement la fiction d'une évidence qui met de côté les contradictions pour mieux arrondir – à l'image de la boucle qui l'enserre – l'histoire. Épisodes, figures, séquences : ce que l'on présente au spectateur sont des espaces de projection qui

---

nie. Cette fois nous sommes en pleine épidémie [...]. Tout est, non pas à la joie, il n'y a pas encore de quoi, mais à cette interrogation brûlante : Pourvu que la capitale ait assez de panoramas pour satisfaire les appétits de ses habitants. », *Idem.*, p.69.

84. Le panorama est un « tableau circulaire et sans bornes », selon les mots de l'ingénieur Robert Fulton au moment où il importe l'invention d'Angleterre vers la France, vers 1799.

85. M. de Nantousy, « Le panorama de la Compagnie Transatlantique : l'Exposition universelle de 1889 », in *Le Génie civil*, 10 novembre 1888, p. 19. Cité par François Robichon, *op.cit.*, p.83.

reposent sur la fictionnalisation et ses propres capacités d'immersion affective. Le panorama « met en scène une Histoire monumentale, donc nationale, qui est essentiellement *pathétique* et où un public démiurge voit surgir son propre imaginaire. »[86] C'est par le biais de la reconstitution historique qu'Alison Griffiths fait quant à elle du panorama l'ancêtre du cinéma. Lien avéré – le cinéma remplace et contribue à la disparition du panorama –, il permet de pointer, à travers l'idée de reconstitution, une permanence entre deux dispositifs de vision travaillés par une donnée fantomale. Panorama et cinéma des premiers temps jouent sur un seuil, pourrait-on dire, entre réalité et fiction, apparition et disparition, entre vie et mort. La reconstitution, en réinvestissant un épisode qui lui est temporellement distinct, travaille à élaborer les coordonnées, fluctuantes, de ce seuil symbolique :

« La reconstitution fait, au fond, état d'un paradoxe : d'une part, elle partage une étrange ressemblance avec la mort et, d'autre part, elle semble dotée du pouvoir de ramener la vie. […] la mort se tourne […] vers la reconstitution afin de se départir de son caractère définitif, la reconstitution étant en mesure de montrer tant ce qui échappe à la représentation que ce qui ne saurait être capté sur le vif. Le panorama peut de cette façon incarner la mort tout en la rejetant, puisqu'il se consacre à la construction d'un univers figé, agissant comme fac-similé d'un lieu ou d'un événement réel. »[87]

Les paradoxes temporels propres au panorama amplifient cette impression de proximité avec l'au-delà. Dispositif scopique, fermé, il maintient ensemble plaisir du regardeur, récit d'histoire, et possible traversée des frontières spatiales ou temporelles.

Tableau vivant

Dans l'étude qu'il consacre au tableau vivant, qui comme la peinture d'histoire trouverait dans le projet de Deller une intelligente réactivation, Bernard Vouilloux propose d'en passer par la rhétorique antique. Né dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, inséré dans des pièces du théâtre public, le tableau vivant est une mise en action de tableaux existants, mise en action dont la spectacularité doit dépasser le didactisme :

« […] parce qu'il demeure motivé par le matériau dans lequel il s'insère et auquel il est assujetti à la

86. *Idem.*, p.85.

87. Alison Griffiths, « Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique », in *Cinémas*, Vol. 14, n°1, Automne 2003, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) ». http://www.erudit.org/revue/cine/2003/v14/n1/008957ar.html [consulté le 22 juillet 2010]

fois thématiquement et matériellement […], il subordonne l'effet de reconnaissance dont il joue à la nécessité dramatique de l'action ; et parce qu'il suspend seulement celle-ci, plutôt qu'il ne l'interrompt, la référence picturale qu'il véhicule y forme moins une fin en soi (sur le mode de la devinette : c'est de qui ?) qu'un condiment destiné à relever la délectation (sur le mode de l'admiration : c'est beau !) d'un moment plastique, d'un 'instant prégnant' pittoresque, fait à peindre ou digne de l'être. Autant, sinon plus, que reconnaître le tableau de Greuze, ce qui comptait c'était de reconnaître un tableau dramatique. […] le tableau vivant […] ne pouvait qu'enrichir un tel effet d'un indéniable surcroît d'intensité. »[88]

Variété du spectacle théâtral ou divertissement mondain, le tableau vivant pose des questions de dramaturgie, de jeu scénique, tout en prenant en charge la sensibilité d'un temps et d'une époque. L'amateurisme qui l'accompagne le tient éloigné des canons esthétiques et le cantonne à un public relativement élitaire (il connaît une diffusion plus large à partir de la seconde partie du XIXe siècle) : il participe à une circulation des idées et des images assez flottante, peu organisée. Genre mineur, le tableau vivant désigne ce moment où le corps « *fait tableau* » tout en prenant en charge le mythe, l'histoire, le récit. Mise en abyme du processus même de la représentation, il allie relecture et figuration, interprétation et somatique. Pour mieux cerner cette alliance, Bernard Vouilloux se réfère à la rhétorique antique, celle qui s'intéresse à la façon dont la parole s'incarne et dont le corps manifeste de l'émotion. Selon Quintilien, prenant la suite de Cicéron, c'est ultimement l'action qui relie le discours et le corps et qui tient le sort des spectateurs entre ses mains. Dans le vaste corpus de la rhétorique antique, Vouilloux s'intéresse entre autres à la *peroratio*, grand moment théâtral dont Quintilien isole les exemples des procès criminels et des procès privés. Indices, accessoires, tenues spécifiques y sont requis pour accompagner le discours : « Ces moyens ont généralement une force considérable, car ils mettent en quelque sorte l'esprit des assistants en présence des faits. »[89] Quintilien prend pour exemple l'exhibition de la toge ensanglantée de César en tête de son cortège funèbre. Bernard Vouilloux commente cet épisode :

« […] sa monstration a pour effet de faire du savoir un vécu. Car un savoir, une science, ce n'est jamais qu'un événement de pensée réduit à de l'information assimilée (César est mort assassiné) ; assimilée parce que rationalisée, quantifiée, abstraite ; et abstraite précisément de tout écho pulsionnel. La mise

88. Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p.19.
89. Quintilien, *De institutiones oratoria*, éd. et trad. J.Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, VI, 1, 30. Cité par Bernard Vouilloux, *Idem.*, p.121.

en présence avec la toge, à la manière d'une confrontation avec la personne, a la vertu de représenter imaginalement, par métonymie, et donc de présenter à nouveau, par métaphore, l'événement monstrueux, […], si bien que celui-ci est bien ce qui défraie un savoir. »[90]

Efficace et usage de l'image, force actualisante de ces représentations : par là, Quintilien esquisse, malgré ses réserves personnelles à l'encontre d'une telle hypothèse, une extension de la définition essentialiste de la rhétorique comme pouvoir de persuasion. Dépassant la « mise en crise » de la rhétorique qu'elle implique, cette « force pathique du voir » à laquelle il donne une certaine place, déploie une intensité expressive, celle du corps devenant parole et de la parole prenant corps[91], exactement comme le pratiquera, bien plus tard, le tableau vivant.

Fonder des « images remarquables », édifiantes, capables de marquer les esprits : tel est l'objectif commun de la peinture d'histoire, du panorama ou du tableau vivant. Ces images ou ces dispositifs d'images, que le XIXe produit en chaîne, sont des espaces de dialogue direct avec l'histoire, mais ne se contentent pas de la reprendre : ils la commentent en l'actionnant, l'interprètent en la mettant en scène, et ce geste de la reprise devient, par l'entremise de ces médiums, un spectacle que le public, saisi, vient contempler, spectateur d'un événement dans lequel il a potentiellement sa place comme citoyen et membre de la communauté nationale. La sidération que provoquent ces images relève de l'éloquence : éloquence des sujets traités, éloquence du traitement que les artistes leur réservent, mais surtout éloquence de l'alliance entre un récit et son incarnation.

Comme le cinéma à sa naissance, ces formes fossilisent et réactivent dans un même geste une réalité dont les preuves d'existence ont été égarées et qu'on estime nécessaire d'inscrire dans les mémoires. Cette réalité, cependant, sera prise en charge par la narration dont aucune ne se départit. Roland Barthes, dans un texte de 1967, revient sur le XIXe siècle, moment privilégié où l'histoire se constitue en genre. Comment saisir le paradoxe qui s'y met en place d'une histoire narrative, « qui puise sa vérité dans le soin même de sa narration »[92] ? Il ajoute :

90. *Idem.*, p.121.
91. Sur tous ces points, nous renvoyons aux développements de B.Vouilloux, *Idem.*, pp.85-90.
92. Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.177.

« […] la structure narrative, élaborée dans le creuset des fictions (à travers les mythes, et les premières épopées), devient à la fois signe et preuve de la réalité. »[93]

Inversion des réflexes historicistes : parce qu'elle est discursive, œuvre dans la médiation, la fiction servirait ainsi de socle au réel. C'est très exactement ce que proposent, chacun à sa manière, peinture d'histoire, panorama et tableau vivant. Laissant une marge importante aux processus d'identification, d'affect, à l'expressivité, les uns et les autres offrent à l'histoire et sa représentation la possibilité d'échapper, d'une certaine manière, aux discours normalisés et conventionnels qu'impose le didactisme. Bien que travaillé lui-même par les conventions – sociales, commémoratives – le drame visuel qu'orchestrent chacune de ces formes trouve dans leur dimension pathétique un vecteur pour réorienter les lignes de forces académiques – ce que l'académie n'a de son côté pas manqué de noter. Le XIXe siècle serait ainsi le siècle des « poétiques paradoxales »[94].

« Refuser la bonne distance »

En quoi le travail de Jeremy Deller dans sa reconstitution d'un événement de 1984 pourrait-il se rattacher à l'héritage historiographique du XIXe siècle ? En quoi sa conception de la reconstitution relève-t-elle d'une vision fantomale de l'histoire, telle que le XIXe siècle a pu la mettre en scène, dans les formes que l'on vient d'évoquer – la peinture d'histoire, le panorama ou le tableau vivant ? Les bribes d'une tradition réaliste qui ne congédierait pas la narrativité survit dans le projet de Deller : une conception de la répétition qui en passe par la riposte, la révolte, la remise en question. Une façon d'acter, aussi, de la nécessaire critique d'une temporalité homogène : la reconstitution selon Deller mesure des écarts, rouvre des plaies, accepte l'affliction comme moteur. La force du film qu'il réalise se loge à cet endroit où répétition, insurrection et travail de deuil délimitent sans les clore de véritables espaces

93. *Ibid.*

94. C'est l'expression de Jean-François Hamel : « Alors que la conception d'un durée homogène et continue se diffuse largement sous la poussée de l'industrialisation, que la découpe historiographique des époque se déleste de sa subordination à la providence, que les mesures du temps s'affinent au contact des sciences expérimentales et des avancées technologiques, une narrativité ancienne refait donc surface, comme si elle était remontée des profondeurs immémoriales de l'histoire. La résurgence des poétiques de la répétition dessine ainsi un temps de la revenance par lequel une configuration du temps se manifeste après une longue période de latence. Or ces poétiques paradoxales […] racontent des histoires de revenants qui viennent transgresser la ligne du temps et troubler le repos des morts. », in *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p.9-10.

d'expérience. Ces trois données recoupent bien certaines thématiques chères au XIXe siècle, « laboratoire de temporalités »[95], mais aussi de leur représentation autant que de leur mise en acte. Passant par-dessus la modernité et ses interdits mnémoniques[96], Deller se tourne vers le XIXe siècle comme l'on regarde une réserve encore active : composer avec l'histoire, en discuter *plastiquement*, en disposer sans s'en affranchir.

En tenant au spectacle (recours à une entreprise spécialiste de la reconstitution), à sa mise en abyme (le film comprend les répétitions de la performance finale ou les entretiens documentaires qui lui auront été nécessaires), à la violence de ce qui est joué, à la présence des vétérans, aux décors, Deller a recours à une imagerie archaïque au regard des impératifs modernes par laquelle il souhaite toucher le nerf de son projet : saisir un épisode de l'histoire sociale que le développement économique et politique d'un pays a cherché à étouffer, faire resurgir des mots, des gestes, des réflexes oubliés qui ne peuvent être rattachés qu'à une seule réalité, celle née de la modernité industrielle elle-même : la classe ouvrière anglaise[97]. C'est en en repassant par ce réflexe historiciste qu'incarne le processus même de la reconstitution, c'est-à-dire un mode de récit qui se veut mode de représentation autant que modèle destiné à rendre pensables les événements historiques choisis, que Deller peut faire revivre ce qui est en réalité contemporain des panoramas ou des tableaux vivants : l'époque où la classe ouvrière, adjuvant nécessaire de la révolution industrielle, se représente, se met en scène, se découvre. Le XIXe siècle incarne la rencontre entre ce temps des fantômes, celui de la répétition, qui fonde la méthodologie de Deller, et le temps de l'industrie encore triomphante, des usines en marche. Ce qui intéresse l'artiste se loge principalement dans ces portraits rapidement esquissés d'hommes dont la condition, le métier, les postures, les gestes, relèvent d'un temps révolu. En les mettant en scène à un moment de lutte, censée les protéger des futures mises à

---

95. L'expression est de Jean-François Hamel, *Idem.*, p.25.

96. Dans un texte sur le travail de James Coleman, « Leçons de mémoire et tableaux d'histoire : l'archéologie du spectacle de James Coleman », Benjamin H.D.Buchloh travaille justement à rappeler les spectres du modernisme : « le récit historique, la représentation de la figure, le jeu théâtral. », in *James Coleman*, Centre Georges Pompidou, 1996, p.44.

97. Vers la fin du film, un ancien mineur revient sur les slogans chantés au moment d'Orgreave, il raconte : « '*The Minors, united, will never be defeated !*' Je haïssais cette chanson. C'était une illusion totale. C'était une erreur que de chanter cette chanson et cela nous est prouvé, dix-sept ans plus tard, nous avons perdu. 'Les mineurs, tous unis, ont été vaincus'. Ce que nous aurions dû chanter c'est 'Les travailleurs, tous unis, ne seront jamais vaincus', car cela ne regardait pas seulement les mineurs mais toute la classe ouvrière. » Extrait de la bande-son. Traduction : Morad Montazami.

l'arrêt, fermeture, licenciements…, dont nous connaissons l'échec rétroactif, Deller joue sur un effet de masque ou de démasquage. L'expérience qu'il leur demande de revivre doit permettre de réarticuler masque et identité, conventions sociales et logique de transgression politique.

Dans son ouvrage sur le style documentaire en photographie, sur lequel nous sommes revenus à différentes reprises au cours de ce travail, Olivier Lugon consacre une page à une image d'Eugene Smith, réalisée en 1969 et représentant trois mineurs gallois le visage noirci de charbon et tourné vers l'appareil, avec au second plan, au fond de l'image, des habitations ouvrières. Walker Evans commente cette image pour un ouvrage publiant les œuvres de grands photographes : « Quelque chose dans l'image fait retour sur la notion d'artifice. Les mineurs sont maquillés ; leur fard est de la poussière de charbon. Les hommes sont des acteurs ; leur rôle est d'être eux-mêmes »[98]. Toute une partie de la tradition du portrait documentaire serait, selon Olivier Lugon, théorisée ici :

> « […] il n'est pas question d'atteindre la réalité de la 'personne vraie' en prétendant percer le masque social que l'individu tend au monde mais, au contraire, en examinant le masque lui-même, tel que la personne accepte de le porter : il est l'individu. »[99]

Ce travail d'examen du masque social correspond exactement à la proposition de Deller. Puisque l'échec d'Orgreave a forcé la plupart des ouvriers réunis par l'artiste à se défaire de leur identité ouvrière, l'artiste se concentrera sur la manière dont ce masque ancien peut encore être adopté, sur la façon dont les anciens réflexes ou expressions peuvent être remis en circulation. Traquant la reformation des mécanismes et des identifications, il pose sa caméra aux endroits où les effets spectraux, ou de ventriloquie, sont le plus à même de se donner à voir. La performance a une valeur de démonstration : parler de cet événement qu'a été Orgreave, convoquer ceux qui en furent les véritables acteurs, avant même de le rejouer à proprement parler, permet de mettre à jour la permanence du sens profond de l'événement, dissimulé mais toujours actif. C'est par le biais de la performance que la réalité de

---

98. Walker Evans, « Photography », in *Quality. Its Image in the Arts*, éd. Louis Kronenberger, Marshall Lee, Atheneum, New York, 1969. Cité par Olivier Lugon, in *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.165.

99. *Idem.*, p.165.

la classe ouvrière, son improbable – quoi que souhaitée par Margaret Thatcher[100] – disparition, s'offre à nos regards. C'est en rejouant un épisode important de sa liquidation que paradoxalement sa force vive éclate.

Dans son ouvrage sur la représentation du Lumpenprolétariat dans le cinéma d'avant-garde, Nicole Brenez énonce avec clarté comment un cinéma non affilié à la pratique commerciale peut prendre en charge l'invisibilité sociale du pauvre. Ce cinéma

> « refuse l'aveuglement, l'angle mort, il cherche le frontal, la confrontation, le corps à corps. […] Il récuse les définitions et les découpages légués par l'ordre qu'il conteste. Il refuse une supposée 'bonne distance' avec son sujet, avec son problème. Il pulvérise les distinctions mutilantes entre rationalisation et émotion. »[101]

La performance imaginée puis filmée par Deller se place précisément dans cette filiation d'un cinéma qui ne se poserait plus la question d'un confort tant visuel que formel ou thématique. Au centre du projet se donne à voir la révolte sociale la plus profonde. Le sujet traité par l'artiste, sa manière de le rejouer en en confiant le récit et la remise en scène autant à des vétérans qu'à des professionnels mettent effectivement de côté la distinction entre rationalisation et émotion. Pour entreprendre l'archéologie de la liquidation politique de la classe ouvrière anglaise ces deux polarités sont également à tenir. « Ressusciter le corps social », selon l'expression de Morad Montazami[102], par l'entremise d'une performance simulationniste dans laquelle les rôles et les masques se confondent, cette confusion permettant la résurgence des souvenirs et des rancœurs enfouies. Jeremy Deller ne réfuterait peut-être pas le terme de « psycho-histoire », tant l'enjeu de sa *Bataille d'Orgreave* se situe dans une mise en scène qui vise, par l'insurrection, à retrouver une dignité perdue.

---

100. On se souvient que c'est à l'occasion de ces grèves de 1984 que M. Thatcher évoqua, parlant des mineurs, « the enemy within », l'ennemi intérieur, bien plus difficile à battre et plus dangereux pour la liberté que les ennemis du dehors. Pour le gouvernement de l'époque, il s'agissait bien de mener une guerre civile. À propos du « populisme autoritaire » de M.Thatcher, on peut lire : Stuart Hall, *Le Populisme autoritaire. Puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du thatchérisme et du blairisme*, Paris, Amsterdam, 2008.

101. Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Paris, Séguier, coll. Carré Ciné, 2006, p.24.

102. Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », in *Images re-vues*, n°5, 2008. http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=36 [consulté le 22 juillet 2010]

C'est en dernière instance cette « énergie de la confrontation »[103] pour reprendre les termes qu'utilise Didi-Huberman pour penser les *Pathosformeln* repérées par Aby Warburg tout au long de son existence qui retiendra l'attention. Considérer l'image sous l'angle des survivances, des configurations : l'objectif que poursuit Warburg revient à ne plus séparer la forme du contenu, à maintenir intriqués le symbole, la culture matérielle, les précipités anthropologiques, l'ornemental, l'expérience de vision, le psychique, les accessoires qui informent le donné des images. Nées du climat intellectuel qui a nourri Warburg, celui d'un XIXe siècle qui investissait la charge anthropologique dans des domaines aussi différents que l'esthétique, les sciences, ou l'histoire, les « formules pathétiques » sont aussi le produit d'une époque, d'une exigence. Au centre de la position philosophique dont hérite et que discute Warburg, cette idée de « paradigme pathétique », qui traverse les disciplines, permet de formuler les multiples ramifications d'une recherche concentrée sur des questions de figuration :

> « […] l'être *pathètikos*, l'être à qui il peut arriver quelque chose, ne serait-il pas capable de transformer sa faiblesse (ouvrir, prêter le flanc) en puissance (ouvrir le champ du possible) ? Sa capacité à être affecté ne lui donnerait-il pas aussi un pouvoir d'agir en retour ? »[104]

La résistance des mineurs d'Orgreave est de cet ordre-là : elle consiste à insister sur un devoir, non pas de mémoire, mais de figuration. C'est véritablement contre une invisibilité programmée politiquement que le projet de Deller se pose et c'est grâce aux armes réalistes de la reconstitution que le déclin devient progrès[105]. Il n'est sans doute pas anodin que, pour mettre en scène la « pathétique contemporaine » que l'on a tenté de pointer, il ait fallu passer par-dessus l'histoire du modernisme afin de renouer avec des dispositifs de figuration et de spectacle que ce dernier avait tenté de supprimer. Le fil que Jeremy Deller retrouve est celui d'une conscience toute

---

103. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.199.

104. *Idem.*, p.203.

105. C'est la conclusion de Morad Montazami dans son texte : « Jeremy Deller, en réactivant le réseau des savoirs et des subjectivités dont l'événement *Orgreave* serait censé catalyser le déclin, montre que le « double » de cet événement, loin d'en tirer un simulacre d'histoire, transfigure le déclin en progrès ; d'une perception statique qui stabilise les rapports de force historiques à la *force plastique* des corps dont les *résistances* franchissent, paradoxalement, les frontières de l'histoire et de la culture. », in « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *op.cit.*

particulière accordée à une représentation de l'histoire dans laquelle les images sont utilisées pour « instruire », au sens d'un accès au savoir qui passerait par l'expérience. La conversion contemporaine qu'il propose de principes ou de dispositifs effectivement hérités du XIXe siècle remet sur le devant de la scène la puissance cathartique du jeu. Entre invention, contrainte et remémoration, celui-ci modèle *La bataille d'Orgreave* selon des coordonnées (politiques, sociales, plastiques) qui s'affirment comme absolument contemporaines.

III. B. 2. Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003. La théâtralité désincarnée : « Pleasures and Terrors of Domestic Comfort »[106]

« On pourrait se demander s'il n'y a pas – pour toutes les créations de l'art humain – une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production. »[107]

Avec *Streamside Day*, Pierre Huyghe se positionne dans une proximité avec le geste opéré par Jeremy Deller dans *La bataille d'Orgreave*. Tous les deux constituent ex-nihilo un processus commémoratif : mettre en place l'archive d'un événement. Dans *La bataille d'Orgreave*, on l'a vu, l'artiste opère comme un metteur en scène orchestrant la reconstitution d'un épisode marquant mais minoré de l'histoire anglaise récente. L'événement d'Orgreave a bien eu lieu en 1984, le rôle de l'artiste consistait cependant à le réinsérer dans un continuum historique dont il estimait qu'il avait disparu. Dans le cas de *Streamside Day*, Pierre Huyghe trace une autre voie : il s'agit pour lui de monter de toute pièce l'événement rituel qui accompagne l'installation d'une nouvelle communauté. Inventer, de façon entièrement artificielle, la commémoration d'un événement réel : Streamside est un lotissement construit dans les environs de New York et qui se voit investi par ses premiers habitants au moment où Pierre Huyghe décide de tourner son film. Comment constituer la mémoire de cette installation ? Comment constituer tout court de la mémoire, pourrait-on dire, puisque le geste de Huyghe élabore le programme d'un événement qui fera date, et qu'il s'agira, chaque année, de rejouer. Le terme d'« event creator » que s'attribue Jeremy Deller pour évoquer son rôle si singulier dans le « re-montage » de *La bataille d'Orgreave*, est donc extrêmement proche de celui que s'octroie Pierre Huyghe. Il sera le metteur en scène, le tacticien, le décorateur, le costumier : l'artisan de *Streamside Day*. Par le détour fictionnel, celui de la célébration et de son caractère rituel, l'artiste fabrique ainsi du réel, écrit l'histoire au sens propre.

---

106. « Pleasures and Terrors of Domestic Confort » est le titre d'une exposition de photographies qui s'est tenue au Moma à New York en 1991, dont le commissaire était Peter Galassi.

107. André Chastel, « Le tableau dans le tableau », in *Fable, forme, figure*, Paris, Flammarion, 1978, p.75.

Cependant, d'importantes nuances détournent le projet de Huyghe de celui de Deller, qui ont trait à la théâtralité, instigatrice de cette seconde partie de chapitre. Là où Deller entreprend un travail de réhabilitation historiographique, qui réagit à un processus d'effacement politique, faisant d'un vide un plein, Huyghe produit le mouvement inverse. À partir d'un plein – l'existence d'une communauté, d'une ville en construction – il produit du vide et travaille à éroder les principes théâtraux les plus psychologiques : identification, narration, effets de présence, etc. Le recours à la théâtralité est pour lui le moyen de questionner l'idée même d'incarnation et d'énonciation, là où Deller fait de la réincarnation le moteur de son propre projet. Beaucoup plus inquiétant de ce point de vue, car élaborant un rituel – temps ordinairement dédié aux corps et à la voix –, le film de Huyghe place au contraire en son centre la désincarnation. Interrogeant les effets de l'événementialité, il en démontre le vide et les procédures d'effacement. Là où la communauté naissante de Streamside pourrait, à l'instar des anciens mineurs d'Orgreave, se réapproprier une parole, devenir sujet d'une énonciation commune, le projet de l'artiste expose une absence. Le rituel, la fiction, l'artifice qui guident le film ne produisent plus qu'une pure enveloppe formelle. La théâtralité fonctionne à vide. C'est ainsi un autre front qui s'ouvre, distinct de celui esquissé par Deller : au lieu du surplus de récits qu'elle pourrait délivrer, la théâtralité fait proprement écran, recouvre les repères historiques, temporels, individuels qu'elle a pu, en d'autres circonstances, dispenser. Comment fonctionne cet effet de « mise sous vide » ?

Scripting

Pierre Huyghe procède par suppression : entre autres celle des interlocuteurs potentiels de son projet. Si celui-ci a sans aucun doute nécessité différents intervenants, il ne reste rien de ces échanges dans le film. Relevant d'une pure décision de l'artiste, ce dernier est donc entièrement soumis aux procédures et au « scripting » que Huyghe a préalablement rédigé. Le langage de la programmation informatique apparaît sans surprise : *Streamside Day* est un film sans auteur et sans sujet d'énonciation. Tous les marqueurs habituels en ont été supprimés, et pourtant rien n'est laissé au hasard. C'est sans doute là que l'on retrouve la donnée la plus expérimentale du projet : ne conviant à l'image aucune altérité, et, partant, aucun conflit potentiel, Huyghe produit un espace de programmation scénique, dans lequel tout est sous contrôle.

Un contrôle exercé sur une communauté pourtant bien existante. Prenant les

oripeaux de l'anthropologue, l'artiste choisit effectivement un terrain précis. Dans le champ social de l'Amérique contemporaine, Huyghe isole une partie de la classe moyenne bien repérée aujourd'hui, celle des « gated communities », terme désignant ces quartiers résidentiels dont l'accès est contrôlé et dans lesquels l'espace public est privatisé. Les images filmées par Huyghe sont claires à cet égard : les pavillons blancs de typologie victorienne, ordonnés le long de tracés artificiels, répondent à tous les stéréotypes relatifs à la banlieue américaine cumulés depuis une trentaine d'années. En filmant le moment où cette communauté prend possession de ses murs, Huyghe ne se situe pas dans un après-coup – il ne prend pas en charge le diagnostic visuel, psychologique ou social de ces « gated communities » – mais sur un terrain encore vierge. Les plans tournés par l'artiste se concentrent sur la description d'un décor en friche : les chantiers ne sont pas terminés, les jardins ne sont pas plantés, les infrastructures pas installées.

Que faire de cette page blanche ? Le geste de la programmation la capture. La virginité de l'espace répond à celle de la communauté à venir, de la colonie à construire. En transformant ce « temps zéro » en scène qu'il va remanier, Huyghe substitue au récit et à l'histoire un événement sans voix ni sujet, qu'il cherchera à qualifier par la seule entremise des images. Ou plutôt : formulant par ce biais un diagnostic lucide sur notre époque, il entreprend de qualifier ce vide originel, non pas par l'image, mais par ce qui s'apparente à une *imagerie*. Ce que l'artiste crée en terme d'atmosphère plastique unifie en effet une éventuelle hétérogénéité – celle qui proviendrait du réel – pour lui préférer une surface homogène, stylisée, dont il contrôle le moindre détail. *Streamside Day* est une entreprise plus formelle qu'historique. Par ailleurs, la célébration, la fête, intègrent volontairement un héritage populaire. À la différence de l'anthropologue qui se servirait de ce rituel pour observer des comportements, l'artiste choisit de faire de ce rituel l'origine abstraite du film, que rien ne motive. Celui-ci se déroule donc principalement sous le règne d'une « accessoirisation recouvrante ». Sans qu'aucune explication ou cadrage ne leur soient associés, les éléments de décors, les costumes, les figurants participent à une élaboration scénique rendue dès lors plus mutique et inquiétante que signifiante. Tout y est « accessoire » : enfants, adultes, boîtes en cartons, masques, marshmallows. Face à une relation verticale (explicitative), l'artiste conçoit plutôt un espace horizontal dans lequel un ensemble de données, d'objets et d'événements symboliques vont être, pendant un temps, assemblés sans lien véritable. Dévitalisée, la visée anthropologique n'est donc

pas sérieusement considérée par Huyghe, qui préfère la mimer, façon pour lui d'en vider les attendus.

Le film pourrait être compris selon l'articulation entre nature et culture. En effet, Pierre Huyghe le divise en deux chapitres distincts : le premier fait le récit d'un état de nature, celui de la forêt qui entoure le site de Streamside, et de son progressif envahissement par les données proprement culturelles qui vont désormais le définir. Intitulé « A Score », ce premier chapitre établit donc les coordonnées de « programmation » qui ont été celles du projet : le décor choisi, les protagonistes privilégiés – les enfants, les animaux. Dans un second chapitre, « A Celebration », l'artiste filme le rituel lui-même et le passage vers un état de culture. L'un et l'autre chapitres sont saisis par un geste dévitalisant : aucune charge affective n'en affleure, aucune accroche. À la place : une forme de déhiscence théâtrale, réduite à la description lissée d'un univers sans débords.

A Score / Une partition

La première partie du film se déroule dans la forêt voisine du lotissement de Streamside. Intitulée « A Score » elle propose un ensemble de plans descriptifs qui donnent une tonalité décisive à l'ensemble du projet. Extrêmement construits, les plans travaillent sur une ambigüité, qui se trouve au centre même du « scripting » de Huyghe : censés décrire un « état de nature », sauvage et ingouvernable, l'artiste enregistre ce « déjà là » comme relevant d'une imagerie collectivement partagée, reconnaissable. De la forêt, l'artiste retient un improbable scénario tiré du *Bambi* de Walt Disney : la rencontre entre un faon, une chouette et un lapin blanc que sa caméra suit le temps de quelques plans. Réalisé en 1942, *Bambi* est consacré à une vision pour le moins édénique de la vie sauvage dans une forêt. Idéal, harmonieux, parfaitement conservé, ce décor est tenu par Disney hors de la portée des hommes (qui en sont les prédateurs, mais cantonnés au hors-champ). Le film promeut une vision idyllique et pastorale de la forêt, dédiée aux roulements des cycles naturels et à la reproduction des espèces. Sans conflit intérieur, la communauté animale représentée n'est jamais heurtée ou mise en danger que par le dehors, menaçant. À l'image de la boucle qui vient le clore – rien ne peut perturber la marche de la nature –, le film montre une communauté certes soudée par un ennemi extérieur mais surtout pure, inaltérable.

En rejouant la scène inaugurale de *Bambi* pour l'ouverture de son film, Huyghe choi-

sit de mettre en scène cet « état originel de la représentation »[108] que le film de Disney veut incarner à tout prix (jusqu'à supprimer de l'ordre de la représentation, puisqu'il est fondamentalement mauvais, le monde des hommes). Cependant, le faon filmé dans la forêt qui voisine Streamside déplace cet état originel vers une transparence qui serait à interroger. L'innocence de *Bambi,* le rapport euphorique à la nature que le film transmet, n'a jamais été et n'est plus de mise aujourd'hui. Par contre, l'*imagerie* Disney s'est rendue incontournable. Cette imagerie, semble dire Huyghe, est devenue le code médiateur entre nous et l'idée de nature : l'état de nature édénique ne peut échapper à l'imagerie fournie par Disney, parce qu'elle prend en charge l'enfance mais surtout parce que sa « plasticité » – les formes, les couleurs, le récit qu'elle inaugure – sont devenus une norme, possèdent une qualité générique. Le faon est un marqueur, un repère, il permet de qualifier immédiatement l'environnement plastique et visuel choisi par Huyghe. Il joue comme recouvrement d'une réalité, celle de la forêt et de son caractère sauvage. Le filtre que l'artiste décide d'apposer sur le décor tout à fait réel dont il s'empare détermine son projet. Sa valeur tient à la description d'une enveloppe formelle dont les ressorts scéniques font jouer les références à une culture mineure, collectivement partagée.

Dans la séquence qui suit celle de la forêt, le faon s'aventure maladroitement dans le site vide de Streamside. Il erre parmi les pavillons en travaux et finit par pénétrer dans l'un d'entre eux. L'image éminemment lisible, décryptable, ainsi produite propose une passerelle entre nature et culture. Pierre Huyghe l'explique : cette image, c'est la rencontre entre le *white cube* et le faon de *Bambi*, élevé au rang de concept : l'un et l'autre élément ayant vu leurs coordonnées revisitées. Le *white cube* (cette maison encore en travaux, dont seuls les murs blancs, les fenêtres et le sol sont visibles) s'expose désormais dans le giron même de la domesticité – la fausse maison victorienne d'un lotissement de banlieue. Quant à Bambi, personnage animal et fictionnel, il est absolument réel, vivant et s'introduit, fantomatiquement, dans les intérieurs de ceux qui en ont fait l'effigie mélancolique de leur enfance. L'altérité radicale ou ce qui a pu l'incarner – le *white cube* comme opposant nécessaire au

108. À la fin de son texte intitulé « Lucky Rabbit », consacré au lapin Oswalt imaginé par Walt Disney et Ub Iwerks entre 1927 et 1928, Philippe-Alain Michaud écrit : « Peut-être la figure animale a-t-elle envahi l'univers du dessin animé comme auparavant celui de la bande dessinée parce qu'elle était l'obscur agent d'une double anamnèse. Vers l'enfance, mais aussi vers un état originel de la représentation […]. », in *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo, 2006, p.222.

confort domestique bourgeois et la figure dessinée par Disney comme adjuvant fantasmatique de l'enfance – s'en trouve bouleversée : le *white cube* s'abaisse au quotidien le plus banal ; quant au faon du dessin animé, il se met à exister pour de bon.

À cette première migration du faon que l'on suit de la forêt à la ville répond une seconde situation qui met en scène le chemin inverse : deux petites filles blondes, jumelles, dont on ne saurait dire si elles doivent évoquer une Alice au pays des merveilles dédoublée ou tout au contraire les jumelles s'imposant dans les visions hallucinatoires du petit Danny dans *Shining*, quittent leur ancienne maison pour s'installer dans Streamside. Nous assistons à l'empaquetage de leurs affaires, puis au voyage en voiture. Une fois arrivées, elles s'enfoncent dans la forêt que l'on a quittée précédemment. Le dernier plan de cette séquence filme les deux enfants de dos regardant devant elles une sorte d'arbre à la fois gigantesque et monstrueux, aux formes inquiétantes, recouvert d'un lierre grimpant. Rendues minuscules par le cadrage, les deux enfants sont comme englouties par la forêt, intégrées au conte initial, devenues à leur tour les figurines d'un scénario à venir. Tenue visuellement, plastiquement et au son par une contamination que l'on pourrait qualifier d'« hollywoodienne » – chaque plan peut être regardé comme la citation d'une scène de film de genre – cette séquence des fillettes est traversée par un flashback. Au moment où la voiture arrive dans Streamside et où l'on découvre avec les enfants ces maisons à moitié construites, une coupe franche a lieu et les mêmes personnages apparaissent devant l'immense maquette du lotissement, choisissant la maison qu'ils vont habiter. Cette maquette est intéressante à plus d'un titre, elle redouble l'enjeu et l'intérêt de tout ce prologue que Huyghe a intitulé « A Score », « une partition ». Comme la maquette qui produit l'image de ce que sera ce lotissement, qui permet aux futurs habitants de se donner un point d'ancrage, le prologue du film établit des coordonnées plastiques, des références et des sources. À l'image des fillettes pointant du doigt sur la maquette l'emplacement de leur future maison, la partition de Huyghe isole les éléments qui doivent retenir l'attention, et qu'il entend réunir sous le terme des « migrations » : celui de la forêt vers la ville et de la ville vers la forêt. Le modèle réduit de la maquette résume le projet de Huyghe : produire un scénario qui rendra pensable le jeu fictionnel de la projection.

Les deux migrations proposées par Huyghe rejouent la contamination millénaire entre fabuleux et réalité. Le travail de l'image se pose clairement du côté d'une fictionnalisation savamment orchestrée et clairement référencée, dans un décor et avec

des personnages réels. Dans le scénario de Huyghe se rejouent les plaisirs de l'enfance, tels que Marcel Détienne les décrit :

« Mais si les histoires racontées dans la mythologie 'gréco-romaine' ne trouvent plus créance dans les civilisations relativement élevées, le fabuleux et l'incroyable qu'elles véhiculent restent encore tout proches des récits et de l'expérience des Primitifs. À mi-chemin entre la réalité mystique et la pure fiction. Et cette ambiguïté, nous la portons en nous, nous l'avons intériorisée jusque dans la capacité de faire revivre le souvenir d'une symbiose lointaine entre les animaux et les humains. Par delà et à travers notre langage naturel qui, pourtant, implique à lui seul, dans ses catégories, une ébauche de classification zoologique. Aristotéliciens et enfants de Linné, nous gardons en nous de quoi sympathiser avec d'anciennes histoires de loup-garou. »[109]

Comment interpréter ce prologue, dont l'absence de conflictualité, problématique, semble effectivement rejouer la symbiose fantasmatique originelle mentionnée par Détienne ? La théâtralisation de cet état de nature, qui s'appuie sur des représentations stéréotypées, a pour effet de gommer la possible historicisation du projet de Huyghe. Flottant dans un espace temps qui ne peut plus être référé à du réel, celui-ci choisit clairement une orientation anhistorique. La seule origine qui semble subsister, et pouvoir être mise en image, est celle d'un pur décor entièrement façonné par l'artiste. La théâtralité est venue se substituer aux ambitions narratives ou historicistes. Avec elle s'installe un climat étrangement inquiétant, dans lequel l'enfance tient le double rôle d'actrice (les fillettes) mais aussi de spectatrice (c'est à elle que s'adresse le discours de Disney). Si Huyghe s'attache à représenter la symbiose qu'évoque Détienne entre animaux et humains, c'est cependant pour la vider de toute élaboration symbolique : pas de récit ni de mythologie au sens propre. Un effet mortifère accompagne ce prologue qui offre la vision d'une théâtralité désincarnée et désaffectée.

A Celebration

La seconde partie du film est dévolue à la cérémonie elle-même, coordonnée par l'artiste, et à laquelle un ensemble d'adjuvants sont conviés : les habitants eux-mêmes, leurs enfants, un encadrement assuré par les pompiers et les policiers, les organisateurs de l'événement, le maire de Streamside. La cérémonie comprend une

109. Marcel Détienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p.205.

parade, un repas collectif, les discours de bienvenue, et un petit concert se produisant sur une estrade bricolée aux tentures argentées que domine une lune artificielle, suspendue dans le ciel. Enregistrés de façon non exhaustive, ces micro-événements sont rendus sans voix-off explicative. La célébration, au-delà de la précision et de la logistique qu'il a sans doute fallu maîtriser pour parvenir à une cohérence finale, est enregistrée selon une typologie standardisée. Ce qui intéresse l'artiste ne se loge pas dans le documentaire de l'événement qu'il crée – il aurait par exemple pu en filmer les négociations préalables, l'organisation elle-même – mais dans le résidu fictionnel qu'il parvient plastiquement à produire. Chaque image témoigne des conséquences d'un travail réalisé en amont : comment la mise en scène, rendue invisible à l'image, lorsqu'elle s'en retire, laisse à la fois les traces de sa présence et produit un espace fictionnel inédit ? Celui-ci, en effet, travaille à amplifier le réel : en partant de données existantes et de situations stéréotypées, Huyghe imagine la façon dont une tradition peut être créée. Les étapes de la célébration sont, comme dans les rites, extrêmement simples : il s'agit de parcourir un espace, de porter des masques, de partager un repas, de chanter et de danser. Un système de représentation qui se veut structurant la conduit, dont les ressorts visuels continuent d'appartenir à une imagerie générique, celle du dessin animé croisé aux éléments de la culture populaire américaine.

La bande-son du film offre une clé importante à l'hypothèse d'une théâtralité désincarnée. Très « étouffé », le son de la célébration est rarement connecté à l'image. Un fonds indistinct de voix et de sons parcourt les plans, recouverts par quelques notes de musique, quelques cris d'enfants : une atmosphère de conte ou de fable volontairement assourdie. Escamotant tout discours (à l'exception du discours de bienvenue qui sert la mise en scène plus qu'un contenu), toute prise de parole, la célébration orchestrée par Huyghe évacue la possibilité pour le sens de circuler. L'artiste favorise au contraire la saturation de l'image, poussée à son plus haut degré d'artifice : recouvrante, bien que volontairement appauvrie, celle-ci oblitère tout mode de saisie discursif. L'artiste a effectivement besoin de cet effet de saturation : en empêchant le discours d'advenir, il permet de conserver l'hésitation du film entre documentaire et fiction. S'il sert les intérêts de ce trouble visuel, le surinvestissement dans l'image et ses accessoires (décors, costumes, etc.) est coûteux : la théâtralité supprime paradoxalement l'ordre symbolique du récit ou de la parole.

Dans son texte intitulé « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », Louis Marin pointe la nécessité du défilé pour

l'instauration d'une communauté, qui, par ce biais, « prend corps », de façon à la fois symbolique et réelle. Son texte fait émerger un paradoxe : le procès collectif qui est celui du défilé, de la procession ou de la manifestation manipule un espace et une temporalité existante et engendre un espace et un temps qui lui sont spécifiques. Il s'agit donc à la fois de prolonger un état existant de manière à s'y inscrire collectivement et de produire performativement une brèche, une rupture de ce continuum qui marquera la singularité de l'événement en question. La narrativité produite par les différentes séquences qui scandent ce type d'événement est un moyen de fonder un système : « À ce titre, écrit Louis Marin, le défilé est bien une instance de légitimation sociale, politique ou religieuse […]. »[110]

Toute l'ambiguïté du projet de Huyghe se loge en creux dans ces réflexions de Louis Marin. En effet : quel continuum interrompre quand les coordonnées géographiques et temporelles de l'événement ne sont pas transmises aux spectateurs ? Produire une brèche, mais dans quelle situation donnée ? Donner corps à une communauté par la prise en compte collective de l'espace, mais comment se saisir de ce dernier puisqu'il n'est qu'un décor ? Louis Marin le souligne, ces dispositifs cérémoniels lient, dans une même structure, répétition, remémoration et instauration. En produisant un rituel, voué à être répété, Huyghe instruit à la fois la constitution ex-nihilo d'un groupe et la mémoire dont ce groupe aura besoin pour se rappeler de ce moment de sa constitution. Il tient donc dans un même geste la projection vers l'avenir et l'hypothèse d'une historicisation commune. Huyghe crée du « possible ». Mais ce possible demeure abstrait. De la même façon que l'espace et le temps dans lequel cette cérémonie est censée se produire demeurent incertains, la mémoire et le contenu que l'événement est censé fabriquer sont inassimilables. Le rituel fonctionne à vide. N'en subsiste que l'enveloppe.

Selon une logique que l'on pourrait qualifier de spéculaire, et comme le note Louis Marin, le défilé, qui offre le socle ou le dispositif mémoriel nécessaire à la constitution d'un groupe, s'ordonne selon l'articulation dynamique du spectacle et de l'action. À la différence du théâtre où la distinction entre acteurs (professionnels) et spectateurs est clairement posée, dans le cas du défilé commémoratif, les rôles sont souvent destinés à être inversés, le projet lui-même exigeant l'implication des uns et

---

110. Louis Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », in *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p.55.

des autres. Le film de Huyghe est parlant à cet égard : il est difficile d'y différencier les acteurs des spectateurs. Ainsi que l'écrit Louis Marin,

> « […] le défilé a ainsi un effet d'entraînement ou de contagion dynamique par lequel non seulement les spectateurs immobiles et distanciés sont transformés en acteurs en mouvement et participants, mais encore où l'attitude cognitive 'théorique', quoique partielle, d'une situation 'réelle', est transformée en une attitude expressive 'pratique' d'une situation 'symbolique'. »[111]

À l'inverse de ce que décrit Marin, si Huyghe procède bien à l'unification des participants (acteurs/spectateurs), il en gomme les enjeux (« attitude cognitive » / « attitude expressive »), vidant l'événement de toute substance. Sa cérémonie offre certes un espace commun à différents rôles ou statuts, mais cette logique de concrétion, entièrement commandée de l'extérieur (par la mise en scène puis par le montage des images) et artificialisée, ne tient à aucune nécessité interne. L'accessoirisation scénique l'emporte sur une éventuelle production signifiante, et c'est une fois encore le vide qui semble circuler entre les différentes séquences. Autre paradoxe : la mise en scène, réglée et contrôlée – la présence des « forces de l'ordre » est ponctuellement soulignée – empêche la dimension subversive du carnaval ou de la fête de prendre place dans le dispositif. On sait que de nombreux commentateurs, à commencer par Bakhtine, ont accordé au carnaval cette capacité de faire sortir la vie de l'ornière journalière. Dans un laps de temps donné, on permettait ainsi aux habitudes d'être renversées, aux codes en vigueur d'être questionnés. L'aspect éphémère de la fête confère effectivement à la collectivité une force nouvelle, gage de réinvention, d'émancipation ou de perte. Le projet de Huyghe contredit cependant la « forme libre » qu'incarne le carnaval. Il édicte une organisation, construit les rails de la cérémonie, en pense les attributs plastiques mais ne pose jamais l'hypothèse d'une quelconque élaboration symbolique – que celle-ci se loge dans un débord du sens (subversion) ou dans une pérennisation du sens existant. L'artiste ne produit pas un espace dans lequel il étudierait la façon dont les excès de la fête offrent le terrain et le prétexte à une désorganisation sociale, ou au contraire la façon dont des traditions en s'instaurant cimentent un groupe. Ce qui l'intéresse se loge dans ce que permet, de façon très abstraite, l'imposition d'un cadre : non pas au sens où ce dernier peut

---

111. Louis Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », *op.cit.*, p.60.

être déplacé, travesti ou violenté, mais comme permettant, une fois posé, de le vider. Il ne s'agit donc pas de faire du script initial l'occasion d'un dérèglement. Le script produit un vide, une enveloppe formelle qui ne retient et n'enregistre que les codes les plus standards.

Il se trouve que la pensée du cadre et du cadrage, voire de l'enceinte, est au cœur du projet des lotissements privatifs. Ce cadre qui leur permet de se couper du reste du monde, et surtout de s'en protéger, s'inscrit dans une histoire. L'idée d'enceinte résidentielle trouve avec l'avènement de la ville industrielle une relance importante, dépendante d'une partition entre classes sociales clairement réparties dans l'espace urbain. Les « gated communities » se réclament d'une filiation transparente de ce point de vue : celle des « cités-jardins » de la fin du XIXe siècle qu'Ebenezer Howard introduit en Angleterre. Journaliste, socialiste, Howard est marqué par les utopies urbaines imaginées par Ledoux et Fourier. Son ouvrage *Garden Cities of Tomorrow* (1902) est un mode d'emploi pour l'organisation planifiée d'une communauté. Dans les grandes lignes, une cité-jardin devait se situer en pleine campagne, loin de toute agglomération, pour pouvoir accueillir près de 30.000-50.000 habitants, dans une économie autosuffisante, une ceinture verte permettant de subvenir aux besoins alimentaires de la population. Au volet social venait répondre un volet économique et politique : on cherche ainsi à édifier une ville idéale – Howard prend en charge les questions technocratiques et de gestion –, et on formule du même coup un ensemble de critiques sur le fonctionnement de la ville moderne, son aspect chaotique. Les idées de Howard se sont rapidement diffusées en Europe et aux Etats-Unis[112] et ont globalement séduit ceux qui souhaitaient échapper au modèle de la mégalopole, préférant à l'anonymat des grandes villes, le développement communautaire et restreint, voire « choisi ».

---

112. Aux Etats-Unis, Lewis Mumford (1895-1990) a commenté les propositions d'Ebenezer Howard. Dans *La Cité à travers l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1964, il écrit : « Nous retrouvons, dans cette civilisation des grandes métropoles, une contradiction fondamentale, née de la double origine de la cité et de la perpétuelle ambivalence de ses objectifs. Dans l'ascendance du village se situe un milieu favorable au développement de la vie, rassurant et stable, fondé sur les relations des hommes avec d'autres organismes et d'autres groupements communautaires, ainsi que les idéaux et les procédures de la véritable démocratie, où chaque membre de la communauté remplit un rôle approprié à son âge et à ses capacités. En contrepartie, la constitution de la cité, et plus encore son agrandissement, procèdent de l'effort concerté de groupes sociaux, imposant leur hégémonie à d'autres groupements, et s'assurant, par l'emploi de la puissance collective, d'une domination effective de l'environnement.» Cité par Renaud Le Goix dans sa thèse de doctorat *Les «Gated Communities» aux Etats-Unis. Morceaux de villes ou territoires à part entière?,* dirigée par Thérèse Saint-Julien, Université Paris I, soutenue en 2003, p.72.

Nous retiendrons de cet héritage la façon dont Disney s'en ressaisit. Intitulé EPCOT, Experimental Prototype Community Of Tomorrow, le concept de ville modèle imaginé par Walt Disney à la fin de sa vie, vers 1965, est destiné à accueillir une population permanente de 20.000 personnes, une grande partie d´entre eux étant employée du Magic Kingdom de Walt Disney World. EPCOT était pensé comme une sorte de ville ouvrière futuriste. Le projet ne fut cependant jamais réalisé tel quel. Une survivance de ce que souhaitait Walt Disney subsiste dans un autre projet, construit celui-là, qui retiendra notre attention puisqu'il se nomme « Celebration », titre que Huyghe a donné à la seconde partie de son film. « Celebration » est inauguré en 1996 en Floride Centrale, près d'Orlando, sur un territoire appartenant à la compagnie Disney. Dans un article consacré à la figure de Disney urbaniste, Sophie Didier résume les principaux enjeux et modes d'organisation de l'espace spécifiques à « Celebration » : l'espace urbain est encerclée par une ceinture verte paysagée de 1900 hectares, le centre ville abrite commerces, restaurants et habitations. Le reste de la zone est occupée par un parc industriel, un hôpital et un centre de remise en forme destinés aux habitants. L'aménagement des espaces publics est une des priorités les plus sensibles (lac, marina). Par ailleurs, Disney a fait appel à des architectes renommés pour la conception de l'hôtel de ville (réalisation de Philip Johnson), du bureau de poste (Michael Graves) ou encore de la banque (Robert Venturi). Le néo-traditionalisme prôné par Disney dans le cadre de « Celebration » vante les mérites d'une communauté dont les références visuelles et culturelles proviennent du passé et dont la constitution repose sur un code urbanistique extrêmement strict. Selon Sophie Didier :

> « Plus qu'une référence à une période historique précise, c'est une référence globale à un passé révolu, et singulièrement associé à l'enfance, qui vient à l'esprit à la lecture de la brochure de promotion : 'vivre à Celebration serait vivre dans : [...] un quartier où l'on joue à la marelle et au chat-perché, un quartier que l'on peut apprécier depuis la balancelle suspendue sous le porche de sa maison.' »[113]

Espace-refuge, scène de recréation d'un passé révolu, « antidote au mal urbain moderne »[114], promoteur du fameux « Love your neighbour », « Celebration » se

113. Sophie Didier, « Disney urbaniste : la ville de Celebration en Floride », in *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Dossiers, Colloque « Les problèmes culturels des grandes villes », 8-11 décembre 1997, p.6. http://cybergeo.revues.org/index1147.html [consulté le 09 juillet 2010].
114. *Ibid.*

défend de partager tous les attendus des « gated communities », mais ne convainc pas ses détracteurs : le métissage social y est impossible et son caractère isolationniste paraît évident à la lecture du plan. C'est donc l'expression de « communauté panoptique » que retient Sophie Didier lorsqu'elle conclut son étude sur cette « ville modèle ». Dislocation de l'espace public, affirmation d'un lien organique entre la ville et le parc d'attraction : « Celebration » est l'image d'un projet politique dont les origines sont à chercher du côté d'une « mise en image globale » du monde, telle que Disney la promeut.

Le fait que Huyghe choisisse de citer expressément la ville de « Celebration » dans son projet va dans le sens de ce que son prologue anticipait : de la même façon que notre rapport à la nature est aujourd'hui médié par un ensemble de représentations qui en filtrent l'accès (l'imagerie Disney), nos rapports sociaux se modèlent selon des coordonnées largement conformes et planifiées qui, elles aussi, définissent une image, une plastique globale. Le geste de Huyghe ne renverse pas le cadre pour le critiquer – réaliser par exemple un documentaire en caméra cachée sur les dessous de l'empire Disney – ; il étudie le cadre lui-même en le poussant à son paroxysme, c'est-à-dire en insistant sur ce que ce cadre de Disney porte en lui de façon quasi génétique : l'emprise fictionnelle mise au service d'une idéologie néolibérale. Or celle-ci masque un vide, que les attractions de Disney ont toujours eu pour charge d'occulter. Le ferment fictif des communautés telles que Streamside - la fiction de l'isolation totale, de la forêt sauvage, de la rencontre avec la nature, de la grande maison blanche victorienne – est travaillé par son envers : la peur du dehors et de l'extérieur, éléments refoulés par l'univers domestique idéal. L'usage que fait Huyghe de la théâtralité ne vise cependant pas à exposer ce refoulé, peut-être trop aisé à saisir. Il ajoute artificiellement une attraction traitée par la désincarnation, révélant par la surenchère le vide qui travaille souterrainement cette imagerie domestique et communautaire. En ce sens, le recours à la fiction et à l'artifice ne dispense aucune image réconciliatrice. L'illusion pure produite par le film, abstraite et sans secret, déroule un versant sombre que l'enfance, éminemment présente dans le film, mais à l'inverse de toute représentation convenue, renforce. Celle-ci participe certes a priori au paradigme de la pureté originelle, mais, accessoirisée et manœuvrée, elle révèle une part plus retorse, inquiétante.

Conclusion : la récitation

À de nombreuses reprises à propos de ce travail, Huyghe a expliqué vouloir « amplifier le réel », cette amplification conduisant à la fiction. Une fiction qui s'instaure selon la logique itérative du rituel dont la répétition devrait assurer la transmission. Le cas de Huyghe et de son « scripting » installent l'artifice à la place de l'affect, qui conduit habituellement le rite. C'est ainsi toute une acception de l'espace social qui se trouve ressaisie. Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau consacre un passage à une critique de l'espace social, qu'il considère désormais saturé d'informations, de signes, de « réel raconté ». Il écrit :

> « La vie sociale multiplie les gestes et les comportements *imprimés* par des modèles narratifs ; elle les reproduit et empile sans cesse les « copies » de récits. Notre société est devenue une société *récitée*, en un triple sens : elle est définie à la fois par des *récits* (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs *citations* et par leur interminable *récitation*. »[115]

À la lecture de ces lignes, l'opération de Huyghe apparaît comme le produit, la mise en application du constat formulé par le théoricien. Si la publicité ou l'information elles-mêmes ne sont effectivement pas les sphères choisies par l'artiste pour développer son projet, on peut néanmoins estimer que ce dernier en propose un déplacement intéressant mêlant fiction, urbanisme, rituel et remplaçant la publicité ou l'information par les codes figuratifs les plus archaïques, ceux relatifs à l'enfance, les « modèles narratifs » les plus standards. Les trois modalités envisagées par de Certeau – récit, citation et récitation – sont celles que Huyghe s'approprie. Le récit correspond à une étape dissimulée, celle du travail de scénarisation élaboré par l'artiste. La citation correspond à l'univers plastique déployé par l'image du film et sa bande-son, reprenant Hollywood et Disney, et faisant à l'envi dérailler l'un et l'autre code de représentation. Enfin l'idée de récitation recouvre chez Huyghe le rituel et ses procédures. Pour de Certeau, le recouvrement fictionnel qu'il pointe dans la société actuelle brouille les cartes entre visibilité et croyance, et ce brouillage est dangereux. Huyghe contourne la difficulté : son film est mis en scène et travaille avec les données les plus artificielles. Il s'agit bien plus de « reconnaître » cet artifice, au sens aristotélicien[116], que de tromper un spectateur. Cette expérience de la

115. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.271.
116. Au chapitre 16 de *La Poétique*, Aristote isole quatre types de reconnaissance : par des signes extérieurs,

reconnaissance polarise l'inquiétante étrangeté qui parcourt le film : c'est parce qu'il y a reconnaissance, parce qu'il y a du familier, qu'il y a défamiliarisation, dépaysement, désorientation.

L'enjeu d'une théâtralité désincarnée se loge dans cette capacité de défamiliarisation. En favorisant la désaffection temporelle, spatiale ou historique, Pierre Huyghe déconstruit les attributs de l'événementialité pour en révéler le vide constitutif. En insistant sur les codes formels de l'enveloppe qu'il élabore, il dévitalise la charge affective normalement attachée à la ritualisation. Il permet ainsi d'inverser certains automatismes en vigueur : l'événementialité ne peut trouver dans la théâtralité un fondement ontologique. En retirant à sa cérémonie la possibilité de produire du sens, l'artiste travaille dans l'aporie. Ce qu'il expose et organise demeure procédural, n'accompagne aucune plus-value signifiante, offre une boucle qu'il s'agirait de réenclencher. Cette aporie est cependant signifiante en elle-même. Elle permet de travailler à partir d'une négativité comprise, entendue. L'inquiétante étrangeté du film n'est donc pas gratuite : elle est le produit de la dévitalisation visée par Huyghe et offre les clés de lecture d'une œuvre qui travaille moins la célébration que son envers.

---

par la volonté du poète (parole révélatrice voulue), par la mémoire du personnage ou du public, par la déduction du public. Pour Aristote, la reconnaissance est un type de changement qui mène de l'ignorance à la connaissance.

CONCLUSION

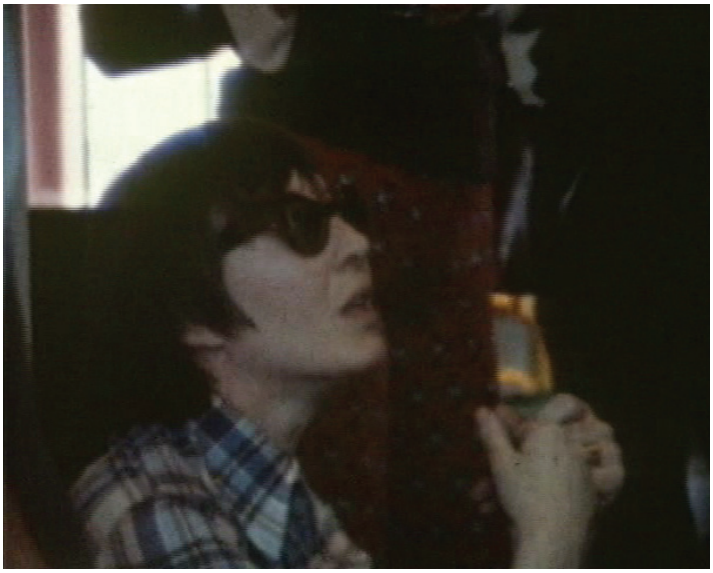
La citation d'André Chastel placée en exergue de cette dernière analyse d'œuvre pointe la possibilité d'un autre front, ouvert dans ses pages par la théâtralité. En insistant sur l'existence d'un « scénario de production » rattachable à tout geste artistique, l'historien de l'art fait de chaque œuvre le résultat d'une procédure, capable de refléter ses propres enjeux. Utilisée par Huyghe comme outil interrogeant ses propres présupposés, la théâtralité dans *Streamside Day* n'est plus celle de la relance narrative. Travaillée par une négativité bien réelle, c'est une théâtralité tenue de négocier avec son envers que l'artiste propose.

Le trajet que l'on a parcouru a rendu lisibles certaines nuances au sein des polarités qui étaient les nôtres : le jeu, la théâtralité. Tony Smith offrait un point de départ, s'opposant à une pensée moderniste qui, dans les écrits de Michael Fried, utilise la théâtralité pour combattre les « effets de présence » du minimalisme. Son œuvre *Die* démontre bien la part de récit, de souvenirs – la part scénique – contenue dans un cube noir soi-disant rétif au discours. Par l'entremise de Smith, on a ainsi fait une place au retour progressif du narratif et du théâtral dans l'art. Chez Deller, ces données sont mises au service d'un autre impensé, politique celui-là. Le théâtre permet alors de faire remonter à la surface du discours ce qu'un héritage politique maintenait dissimulé. Chez Huyghe, la théâtralité ne sert plus à déconstruire une situation réelle : c'est elle-même qui est soumise au geste de la déconstruction. Cette négativité permet de pointer une déhiscence, une perte de sens, un vide. De Tony Smith à Deller puis à Huyghe, différentes facettes de la théâtralité apparaissent. Appelant effectivement à elle les autres arts ou disciplines (l'anthropologie, la sociologie, etc.), se posant comme héritière de la période pré-moderne (le XIXe siècle), elle doit cependant, comme l'indique *Streamside Day*, continuer d'être discutée, non seulement à cause de la surenchère événementielle que connaît l'époque actuelle, mais

d'un point de vue plus théorique, parce qu'elle permet de penser une certaine aporie. Économique ou surabondante, démonstrative ou appauvrie, la théâtralité offre aux moyens comme aux significations d'être traités par réduction, augmentation, altération ou perte : en cela son usage perfore, plus ou moins consciemment, toutes les partitions artistiques qu'ont connues les trente dernières années. Revisitée par les arts plastiques, la théâtralité sert à menacer systématiquement les effets de clôture (avec ou sans plateau, avec ou sans public). Ces opérations sont cependant mises au travail par le négatif. En insérant dans les pratiques artistiques le dehors qu'incarnent le narratif, le scénique ou la mise en scène, elles perturbent le cours prétendument linéaire de la production comme de la réception. Dans le cas de *L'Ambassade* de Marker, la réduction du monde à un appartement fabrique du sens, par tous les moyens, là tout concourrait plutôt à raréfier les possibilités de pensée. La théâtralité s'affronte à un scénario minimum mais transforme chaque plan en solution visuelle. Travaillée dans le bricolage et l'économie, elle triomphe pourtant : l'appartement devient une scène sur laquelle tout élément est signifiant. L'enjeu du travail de Byrne revient quant à lui à dépasser l'aporie d'une question – impossible à résoudre –, pour en faire le prétexte à une mise en circulation de la parole, au-delà de la vérité historique. Là encore, la théâtralité est victorieuse : bien qu'amorcée dans et par l'absurde, c'est son dispositif qui contient et définit tous les autres (architectural, science-fictionnel, littéraire, vernaculaire), démontrant une capacité à fonctionner, même à vide, dans le plus grand plaisir spéculatif. Chez Deller, toute la procédure de réappropriation passe par la théâtralisation et ses adjuvants les plus classiques : costumes, accessoires, scénario. À la différence de Byrne cependant, ceux-ci ne peuvent qu'esquisser les grandes lignes d'un événement traumatique qui échappe de fait à toute saisie globale. Tout en servant le projet de réhabilitation, la théâtralité ne peut intégralement prendre en charge la pathétique nécessairement singulière relative à l'événement d'Orgreave. Quant à Huyghe, il choisit de travailler à partir d'une situation existante, réelle, qu'il détache « théâtralement » de son arrimage anthropologique pour la rendre finalement abstraite, désincarnée, dénudant le fil communautaire pour en révéler le degré d'artificialité. Les enjeux diffèrent, mais le détour par le filtre scénique permet à chaque fois de relancer la machine signifiante, même lorsque tout conspire à la faire vaciller. Les masques et les costumes, les décors et les répliques contribuent à la production de significations neuves, de nouveaux agencements dont la force tient par ailleurs à ne pas masquer ce qui, aussi, travaille la

théâtralité : sa dimension plus sombre, mortifère, que le double, le travestissement, ou la répétition incarnent, et que les films traversent périodiquement. Les intensités différentielles qu'offre la théâtralité aux pratiques artistiques ouvrent un vaste chantier de réflexion, qui permet, on l'a vu, de contourner les lectures héritées du modernisme. Une autre scène se découvre.

Chris Marker,
L'Ambassade,
1975
Super-8 mm / couleur / sonore / 22 min / Film



Chris Marker,
L'Ambassade,
1975
Super-8 mm / couleur / sonore / 22 min / Film

Chris Marker,
L'Ambassade,
1975
Super-8 mm / couleur / sonore / 22 min / Film

Gerard Byrne,
1984 and Beyond,
2005
3 films sur DVD projetés sur 3 écrans LCD / 20 photographies noir & blanc /
Installation vidéo
Ici : détail des vidéo / couleur / sonore

Gerard Byrne,
1984 and Beyond,
2005
3 films sur DVD projetés sur 3 écrans LCD / 20 photographies noir & blanc /
Installation vidéo
Ici : détail des vidéo / couleur / sonore

Tony Smith,
Die,
1962
Acier / 6 x 6 x 6’ (182.9 x 182.9 x 182.9 cm).
Exposition *L’art du réel. USA 1948-1968* organisée par le MOMA au Grand Palais à Paris du 14 novembre au 23 décembre 1968.

Jeremy Deller & Mike Figgis,
La bataille d'Orgreave,
2001
vidéo / couleur / sonore / 60 min / Film installation

Jeremy Deller & Mike Figgis,
La bataille d'Orgreave,
2001
vidéo / couleur / sonore / 60 min / Film installation

Pierre Huyghe,
Streamside Day,
2003
Film super 16 mm et vidéo transférée sur Digibeta / couleur/ sonore / 26 min /
Film installation

Pierre Huyghe,
Streamside Day,
2003
Film super 16 mm et vidéo transférée sur Digibeta / couleur/ sonore / 26 min /
Film installation

Pierre Huyghe,
Streamside Day,
2003
Film super 16 mm et vidéo transférée sur Digibeta / couleur/ sonore / 26 min /
Film installation

Pierre Huyghe,
Streamside Day,
2003
Film super 16 mm et vidéo transférée sur Digibeta / couleur/ sonore / 26 min /
Film installation

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues. » [1]

Faire résonner le silence : ruptures et héritages

En isolant le moment de l'éviction moderniste, un point de décentrement « idéal » s'est offert à nous. Cette disjonction historique, toutes les œuvres assemblées pour cette recherche, d'une manière ou d'une autre, la commentent. Comment, à partir d'une ligne continue qui semblait bien acquise et partout encouragée au milieu des années 1960, se déploie, d'abord souterrainement puis à ciel ouvert, un discours alternatif ? Cet ancrage offrait un changement de cap temporellement localisable, et permettait d'observer des mutations formelles. La sphère artistique est particulièrement soumise aux jeux de la dette et de l'héritage : les années 1970 continuent d'incarner un point de référence fondamental pour la seconde moitié du XXe siècle. Avancées formelles, prise en compte du politique, migrations opérées vers d'autres cultures : de nombreuses pistes signalées à l'époque alimentent la production artistique contemporaine. Si nous trouvions là un nœud critique et théorique singulier au regard des questions visées, il semblait en être de même pour les artistes actuels. Comme si cette période faisait, plus que toute autre, image, nous étions nombreux à y chercher les outils nécessaires pour penser ou produire aujourd'hui.

L'organisation des chapitres de ce travail est venue qualifier ce fragile instant où la plénitude moderniste se fissure, et où le dehors, l'extérieur, surgissent à la surface de l'œuvre. Des tentatives, dès les années 1920 ou 1930, démontrent déjà l'envers de la grande utopie – on songe au surréalisme, à Kurt Schwitters, à Joseph Cornell, etc. Les années 1970 incarnent cependant la systématisation d'une mise en demeure. La

1. Extrait de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert dans une édition qui ne serait pas définitive et dont Claude Simon fait cependant usage à de multiples reprises, et notamment dans : *Le Discours de Stockolm*, Paris, Les Editions des Minuit, 1986, p.27.

force dialectique du geste entrepris tient dans la relance qu'il suggère. Refusant de s'en tenir à la seule critique, les productions de l'époque élaborent, par une recherche formelle composite, des réponses à la rupture qu'elles décrivent. Ainsi que l'exprime Susan Sontag à la fin des années 1960 : « L'artiste qui crée du silence ou de la vacuité doit produire quelque chose de dialectique : un vide plein, une vacuité fertile, un silence résonnant ou éloquent. »[2]

Ce « silence résonnant » traverse les années 1970, et l'intérêt des objets contemporains réunis en contrepoint revient à entendre et faire travailler cet héritage. Les artistes d'aujourd'hui actent de l'éviction moderniste, mais cultivent la nuance : l'idée de perpétuer la discussion dialectique entamée il y a quarante ans leur paraît plus opérante que d'abandonner la totalité des forces et des arguments alors en présence. C'est cette puissance d'inversion, de renversement, de subversion qui continue de trouver un écho. Le travail de Matthew Buckingham, celui de Mike Kelley, celui de Clemens von Wedemeyer s'offrent comme des espaces de discussion, de travail pour la pensée. Provenant de différents champs de la culture, leurs œuvres exposent un savoir « étoilé », ramifié, dont la ligne commune demeure néanmoins cette volonté d'échapper aux contraintes des principes logiques. Le décentrement historique qui se joue dans les années 1970 porte encore ses fruits.

White cube *: pérennisation d'un dispositif*

Les œuvres des années 1970 ont entrevu ce qui allait succéder à l'essentialisme. Mais ensuite, comment penser l'intervalle entre ce point et la période contemporaine ? Comment repérer les changements, les ruptures, les transitions ? La difficulté tient à une question de dispositif. Contre toute attente, face aux transformations des trente dernières années, le monde de l'art a fait le choix de pérenniser un dispositif face auquel les attaques des années 1970 se sont en partie révélées inopérantes. Cet espace, c'est bien entendu le *white cube*.

Nos trois chapitres – l'archive, le document et le jeu – ont incarné trois espaces de mise en tension que les controverses, à leur façon, prolongent. L'obsolescence, la *site-specificity* et la théâtralité – dont nous avons montré qu'en tant que polarités fortes de

2. Susan Sontag, « Aesthetic of Silence » (1967), in *Aspen*, n°5-6, Automne-Hiver 1967. Cité par Brian O'Doherty, « La galerie comme geste », in *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p.131.

la critique artistique elles émanaient directement des années 1970 – plus qu'elles ne dialoguent avec une époque spécifique, ripostent en réalité directement à l'institutionnalisation du *white cube*. Cette institutionnalisation n'a, depuis les années 1970, jamais failli, et c'est à cette même norme que se confrontent les artistes aujourd'hui.
L'archive, le document et le jeu offrent trois façons de contourner le dispositif du *white cube*. L'archive parce qu'elle y insère le temps. Le document parce qu'il y insère le réel. Le jeu parce qu'il y insère le corps. Trois façons de répliquer à une procédure normative, d'en démonter le fonctionnement en la confrontant à ses propres impensés.
Qu'il s'agisse de processus mémoriel, d'anamnèse, de documentaire, d'espace réflexif où vient se projeter et se discuter l'histoire de l'art, les objets réunis dans ce travail ignorent les partitions, la disciplinarisation, le découpage temporel. Ils semblent, au contraire du *white cube*, assumer les fantômes, les convier, préférer l'impureté de la référence à sa suppression, convoquer les réminiscences, les citations. Là où le cube muséal pratique la clôture, les œuvres travaillent selon un principe extensif rendu extrêmement transparent. La voix-off de Matthew Buckingham ressuscite le conteur de Walter Benjamin, les mineurs d'Orgreave convoquent les luttes sociales au musée, James Benning fait traverser l'un de ses plans à une toile de Mondrian : leurs stratégies ramifiées et référentielles ne constituent par l'envers d'un travail, elles ont une place dans la mise en scène elle-même. La remise en cause est incisive. Elle contraint à pratiquer une autre forme d'histoire de l'art, désormais fondée sur ces associations-là, proposées et mises à profit par les œuvres qui menacent ainsi le discours sur l'art pratiqué par l'institution elle-même. Une histoire de l'art parallèle se déroule, dans l'enceinte même du musée, conviant les fantômes de la convention, les contre-champs du *white cube*. Si le monde a changé, ce dernier est donc étrangement resté le même. Ce que les artistes affirment, c'est la possibilité de continuer à lui opposer une résistance : l'existence même d'un monde que l'on décrit aujourd'hui comme fracturé, complexe, global, dispersé. Pour que les films reflètent et rejouent ce monde dans toute sa complexité, il faut que les œuvres produites soient capables de raconter non pas *une* mais *toutes* les histoires. Que l'on puisse rejouer l'histoire de l'abstraction avec les moyens de la figuration et l'histoire de la figuration avec ceux de l'abstraction, que le documentaire comme la fiction rejoignent le cinéma expérimental dans les salles des musées. Il faut pouvoir convier une histoire de l'art élargie, capable de dépasser les enjeux de périodisation. Là où le *white cube* prétend unir, en

les désactivant, les différences, envisager plutôt la délinéarisation des récits, telle que les œuvres assemblées dans ce travail tentent de le faire.

Plan tabulaire commun

Le titre de ce travail dit s'intéresser aux « motifs » du décentrement. C'est qu'il semblait en effet impossible de dissocier la forme des raisons. Le décentrement se rapportait autant aux scénarios, même minimaux, des films choisis, qu'à leur mise en œuvre formelle. Mais ces motifs sont avant tout personnels. Le décentrement s'est d'abord rapporté à nos propres déplacements. La plus grande partie de cette recherche a consisté à garder l'œil rivé sur les objets tout en s'en émancipant pour plonger dans des lectures parfois éloignées des pistes que nous pensions poursuivre. Ce va-et-vient est progressivement venu qualifier le type d'enquête entrepris. Les images se sont constamment offertes à nous sur un plan tabulaire qui exigeait les grands écarts. Comme dans la phrase de Flaubert qui lie entre elles les images les plus hétérogènes, celles de ce projet – films, tableaux, photographies – se sont mêlées aux livres lus et consultés, aux expositions, aux périodes historiques, aux paysages traversés. Le ressort méthodologique est ainsi venu déterminer les objets, tout autant que ces derniers désignaient des orientations méthodologiques.

Le plan tabulaire qui vient d'être évoqué à propos de nos méthodes de recherche, n'est-ce pas aussi lui qui préside au travail des artistes eux-mêmes ? Lorsque Mike Kelley travaille à *Profondeurs vertes*, n'est-ce pas l'image d'un plan de travail commun sur lequel les images se chevauchent qui surgit à l'esprit ? Lorsque Matthew Buckingham découvre ces pellicules 16 mm au fond d'une poubelle new-yorkaise, n'est-ce pas sur le même plan qu'il les place face aux ouvrages qui traitent du cinéma amateur, de l'histoire de Kodak ou de la restauration de films ?

Ce que l'on a qualifié de « migration des images » – le fait que les images en mouvement intègrent les collections des musées – nécessite d'entreprendre un travail qui se place en amont du processus de migration lui-même. Comprise comme le résultat d'une économie singulière, cette migration appelle un élargissement vers un ensemble de phénomènes, de croisements, d'associations qui lui préexistent. C'est à cette plateforme, à ce plan commun, que nous avons tenté de donner, à son tour, une

image. Cette orientation confère son aspect « archéologique » à ce projet[3]. En dénudant les fils qui président aux œuvres, esthétiques ou historiques, il ne s'agissait pas d'en retrouver les origines perdues, mais plutôt d'indiquer combien les objets artistiques de la seconde moitié du XXe siècle engagent des logiques de décryptage, qui nécessitent, autant qu'un retable de la fin du XVe siècle, une attention méticuleuse. Les fils mis au jour exigeaient de revenir sur les repères laissés par les artistes au long de leurs propres recherches, dont, bien souvent, l'œuvre est la mise en image finale. L'outillage critique et théorique dans lequel ce travail a puisé se veut aussi « éclaté » que les détours empruntés par les artistes eux-mêmes. Ce que nous avons été amenés à consulter provient le plus souvent de pistes qu'ils nous ont suggérées, dans des textes ou des entretiens. Une certaine « pragmatique » a guidé cette recherche : les références utilisées ne proviennent pas d'un ailleurs qui, depuis le dehors, qualifierait les objets. Nous sommes plutôt partis du principe que les œuvres désignaient elles-mêmes leurs contextes critiques et théoriques. Il fallait donc là aussi accepter d'être discrètement dessaisis d'un savoir pour en accueillir un autre. Le meilleur exemple de détour critique est sans doute incarné par le recours à la culture visuelle, dont il faut bien dire que ce sont les œuvres qui nous en ont indiqué le chemin.

Une affinité entre notre position et celle des artistes s'est esquissée. À chaque étape du travail une figure de l'artiste connectée à son temps, à l'histoire critique, aux sciences sociales ou à la culture visuelle s'est imposée. Nos méthodes ne sont pas si éloignées. L'idée d'un artiste chercheur n'est pas neuve. Néanmoins, le fait que les œuvres commentent et exposent cette recherche semble spécifique à l'art de la seconde moitié du XXe siècle. Les collages cubistes attestent sans doute du processus de production de l'œuvre. Mais la façon dont Thomas Hirschhorn expose, sous forme d'autels, son rapport à des auteurs tels que Georges Bataille ou Spinoza établit un geste nouveau : au premier plan sont rendues visibles les références qui alimentent et nourrissent le travail artistique, même s'il s'agit aussi, par ce biais, de détourner le principe de l'hommage et du monument. La mise en vue de ce qui irrigue la production artistique est partout présente dans les œuvres traitées. Matthew Buckingham publie les bibliographies qui président à son travail. Mike Kelley parodie le geste de l'historien

3. « Archéologique » au sens où Georges Didi-Huberman rend compte du montage d'images auquel Warburg procède pour *Mnemosyne* : « […] son travail ne consiste pas à tenter le déchiffrement, mais la *production du rébus* lui-même. », in *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.494.

de l'art. Gerard Byrne se penche sur les magazines et les traite comme de véritables sources d'information qui figurent d'une manière ou d'une autre dans l'œuvre finale. Le travail de recherche est incorporé à ce qui sera donné à voir au spectateur, conviant pour un même objet le regard et sa capacité, en agençant des données singulières, à produire du sens. Notre projet a consisté à laisser parler ce geste artistique, à le rendre lisible. Or, mettre au jour une recherche ne peut aller que dans le sens du décentrement : les artistes comme les chercheurs connaissent les vertus des lignes fracturées et des chemins de traverse, bien plus que des lignes droites.

Black box *: faire le noir*

Notre méthode d'analyse, celle des artistes – tabulaires – et cette critique du modernisme qui constituait la toile de fond des décentrements discutés sont par ailleurs liées. Contré par les œuvres, leurs méthodes associatives et leur insistance à produire du sens, le *white cube* l'est aussi du point de vue du dispositif, filmique, qu'elles incarnent. Réaliser des films aujourd'hui, destinés à être montrés dans des musées, étant donnée l'histoire que l'on a rapidement esquissée, revient à désigner la *black box* comme espace d'exposition privilégié. C'est choisir le noir, la boîte, les ombres, les coins sombres, le risque de la perte de repères, là où le *white cube* consacre bien au contraire la clarté rationnelle. En termes de dispositif, donc, exposer des films engage la construction d'un espace qui viendra contredire le *white cube* en son sein, dans ses murs, pourrait-on dire. Peu pratiquée dans l'espace muséal des années 1970, la *black box* n'est pas encore produite artificiellement : ce sont les espaces industriels, les caves et les sous-sols qui accueillent encore les films d'artistes. Le noir ne fait que progressivement son entrée dans les salles, greffant ainsi les dispositifs *underground* à l'enceinte moderniste. Ceux-ci renouent avec celui, bien plus ancien, de la *camera obscura*, et avec la longue histoire mêlant dispositifs optiques et dispositifs spectaculaires. Espace de projection dédié aux images et à leurs puissants effets de comparution, la *black box* convoque au musée ce qui constitue la préhistoire de ce dernier, celle des tableaux vivants et des musées de cire, des attractions de la fin du XIXe siècle. Elle incarne donc ce qui bouscule les attendus modernistes, entretenant une présence négative, rétive à la succession de murs blancs du musée – ultime décentrement au regard de notre recherche.

C'est peut-être avec cette spécificité du dispositif de la *black box* que les cheminements du chercheur et de l'artiste-cinéaste finissent par se séparer. Si les parcours

peuvent partager certaines modalités de travail et de recherche, le lieu de mise en vue sera bien différent : de la page blanche à l'espace noir. Une fois encore, la figure de Warburg s'impose à nous. Avant même *Mnemosyne*, il saisit en effet la fonction épistémologique de l'obscurité, « *milieu d'apparition* fondamental »[4] des images. Dans les conférences qu'il donne, c'est dans le séjour du noir que les photographies et diapositives se succèdent, créant des effets de connaissance inédits. Les panneaux de *Mnemosyne* bâtissent les mêmes effets de conflagration à partir du noir, les plans tabulaires offrant aux images et à leurs intervalles, que le noir vient souligner, un espace d'association enfin libéré des contraintes. La *black box*, un siècle plus tard, continue de parier sur cette idée d'une connaissance produite par et dans l'obscurité. Que se passe-t-il dans la *black box* qu'un travail de chercheur peut à peine esquisser malgré la complexité des modes de lecture, même tabulaires, qu'il pourrait mettre en place ? Peut-être la perpétuelle recréation de ce « royaume des ombres » fantasmatique dont Gorki se faisait, en 1896, le rapporteur. Cette idée que la connaissance naît dans et par le spectacle, la surprise, et que les images en mouvement, grâce à l'obscurité, offrent la meilleure plateforme pour cette transmission d'un autre genre. La « tabularité » de nos recherches a beau faire communiquer les images, et croire à leur association, ce plan commun trouve dans le noir des salles l'espace d'affranchissement rêvé. Le cadre, les séparations, les dichotomies, les vectorisations auxquelles nous sommes contraints peuvent être différés. À la place s'ouvre un espace de discussion avec les fantômes.

Dans *Spectres de Marx*, Derrida consacre de nombreuses pages à l'apparition du spectre d'*Hamlet*. L'un des personnages présents, Marcellus, se demande comment s'adresser à cette étrange hallucination. Ou plutôt : *qui* peut lui parler? « *Thou art a Scholar ; speake to it Horatio*», dit-il à son compagnon, imaginant que, lui, y parviendra. Or, explique Derrida,

> « […] la chose semble encore plus difficile pour un lecteur, un savant, un expert, un professeur, un interprète, bref pour ce que Marcellus appelle un *scholar*. […] Théoriciens ou témoins, spectateurs, observateurs, savants et intellectuels, les *scholars* croient qu'il suffit de regarder. Dès lors, ils ne sont pas toujours dans la position la plus compétente pour faire ce qu'il faut, parler au spectre : voilà peut-être, entre tant d'autres, une leçon ineffaçable du marxisme. Il n'y a plus, il n'y a jamais eu de *scholar* capable de parler de tout en s'adressant à n'importe qui, et surtout aux fantômes. Il n'y a jamais eu

4. *Idem.*, p.495.

de *scholar* qui ait vraiment, en tant que tel, affaire au fantôme. Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes – ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité. Il n'y a jamais eu de *scholar* qui, en tant que tel, ne croie à la distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non-effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être (*to be or not to be*, selon la lecture conventionnelle), à l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, par exemple sous la forme de l'objectivité. Au-delà de cette opposition, il n'y a pour le *scholar* qu'hypothèse d'école, fiction théâtrale, littérature et spéculation. Si on se référait uniquement à cette figure traditionnelle du *scholar*, il faudrait donc se méfier ici de ce qu'on pourrait définir comme l'illusion, la mystification ou *le complexe de Marcellus*. Celui-ci n'était peut-être pas en situation de comprendre qu'un *scholar* classique ne saurait parler au fantôme. Il ne savait pas ce qu'est la singularité d'une position, ne disons pas d'une position de classe comme on faisait jadis, mais la singularité d'un lieu de parole, d'un lieu d'expérience et d'un lien de filiation, lieux et liens depuis lesquels seuls on peut s'adresser au fantôme. '*Thou art a Scholar ; speake to it Horatio*', dit-il naïvement, comme s'il participait à un colloque. Il en appelle au *scholar*, au savant ou à l'intellectuel instruit, à l'homme de culture comme à un spectateur qui saurait mettre la distance nécessaire ou trouver les mots appropriés pour observer, mieux, pour apostropher un fantôme, c'est-à-dire aussi pour parler la langue des rois ou des morts. »[5]

Les *black box* incarnent peut-être le lieu où la distance qu'évoque Derrida, celle pratiquée par les *scholars*, est abolie, et où un autre rapport aux objets ou au simple phénomène de projection, avec fluidité, se découvre. La suppression de la distance, les effets d'immersion que procurent les salles noires assurent un nouvel accès à ces lieux de paroles, d'expérience et à ces liens de filiation qui mènent aux fantômes, ouvrant les voies à d'autres échanges que ceux guidés et tenus par une certaine forme d'académisme. Contrairement aux *scholars*, les artistes conçoivent des espaces d'énonciation inédits : des espaces capables d'entendre « la langue des rois ou des morts. »

5. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.32-34.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE RESTREINTE

Nous avons classé cette bibliographie en deux grands ensembles : un ensemble monographique et un ensemble thématique.

L'ensemble monographique comprend les ouvrages relatifs au travail de (dans l'ordre alphabétique) : James Benning, Matthew Buckingham, Gerard Byrne, Tacita Dean, Jeremy Deller, Pierre Huyghe, Mike Kelley, Chris Marker, Gordon Matta-Clark, Piet Mondrian, Martha Rosler, Robert Smithson, Clemens von Wedemeyer.

L'ensemble thématique recouvre les sujets suivants (dans l'ordre alphabétique) :
1. Anthropologie et vernaculaire,
2. Archéologie, archive et mémoire,
3. Architecture,
4. Couleur,
5. Essai,
6. Esthétique et histoire de l'art élargie,
7. Images en mouvement,
8. Impressionnisme,
9. Minimalisme et art conceptuel,
10. Musée et *site-specificity*,
11. Obsolescence,
12. Paysage,
13. Photographie,
14. Postcolonialisme,
15. Tableau vivant et peinture d'histoire,
16. Théâtre et performance.

BIBLIOGRAPHIE MONOGRAPHIQUE

BENNING, JAMES

Ouvrage

PILCHER, Barbara et SLANAR, Claudia, *James Benning*, Filmmuseum Synema-Publikationen, Vienne, 2007.

Entretiens

MCDONALD, Scott, « Exploring the New West: An Interview with James Benning », in *Film Quarterly*, Vol. 58, n° 3, Printemps, 2005.

ZUVELA, Danni, « Talking about Seeing, a Conversation with James Benning », http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/33/james_benning.html

NEYRAT, Cyril et THIRION, Antoine. « Entretien James Benning », www.independencia.fr, février 2009.

Articles

WARD, Melinda, « James Benning », in *Design Quarterly*, n° 111/112, *Eight Artists : The Elusive Image,* 1979.

BUCHSBAUM, Jonathan, « Canvassing the Midwest », in *Millenium Film Journal*, n° 7/8/9, Automne/Hiver 1980/81.

MACDONALD, Scott, « James Benning : American Dreams », in *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge University Press, 1993.

REYNAUD, Bérénice, « James Benning. The Filmmaker as Haunted Landscape », in *Film Comment*, Vol.32, n°6, Novembre/Décembre 1996.

HEBDIGE, Dick, « Reeling in Utah : the Travel Log Trilogy », in *Afterall*, n°8, Automne/Hiver 2003.

MOORE, Rachel, « James Benning's California Trilogy : A Lesson in Natural History », in *Afterall*, n°8, Automne/Hiver 2003.

BUCKINGHAM, MATTHEW

Articles

« Round Table : Projected Image in Contemporary Art », in *October*, Vol.104, Printemps 2003.

DEAN, Tacita, « Historical Fiction : the art of Matthew Buckingham », in *Artforum*, n°7, Mars 2004.

ALLEN, Jennifer, « Clues, Shadows and Faces – Interview with Matthew Buckingham », in *Metropolis M*, n°5, 2004.

GODFREY, Mark, « The Artist as Historian », in *October*, Vol.120, Printemps 2007.

GODFREY, Mark, « Time and Motion », in *Sight & Sound*, Mai 2007.

GRONLUND, Melissa, « Story Telling », in Frieze, n°106, Avril 2007.

ELLEGOOD, Anne, « Matthew Buckingham », in *The Cinema Effect : Illusion, Reality, and the Moving Image*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, D Giles Ltd, Londres, 2008.

Catalogues d'exposition

Matthew Buckingham and Joachim Koester, *Sandra of the tuliphouse or how to live in a free state*, Statens Museum for Kunst, Copenhague, 2001.

Documentary creations, éd. Susanne Neubauer, Lucerne, Kunstmuseum, Frankfort, Revolver, 2005.

Matthew Buckingham : Narratives, Westfälischer Kunstverein, Münster, Francfort, Revolver, 2005.

Matthew Buckingham - Play the Story, Catalogue monographique, Coédition Frac Bourgogne, Camden Arts Centre 2007.

Matthew Buckingham : Time Proxies, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain, 2009.

BYRNE, GERARD

Articles

BAKER, George, « Reanimations (1) », in *October*, n°104, Printemps 2003.

CONNOLLY, Maeve, « Abstraction and Dislocation in Recent Works by Gerard Byrne », in *Circa*, n°113, 2005.

FUNCKE, Bettina, « You see? Gerard Byrne's Reconstructions », in *Afterall*, n°17, 2008.

MUHLE, Maria, « Why It's Time for Realism, Again », in *Afterall*, n°17, 2008.

GRANT, Simon « Simon Grant talks to Gerard Byrne », in *TATE etc.*, n°19, 2010.

Ouvrages et catalogues d'exposition

BAKER, George, *Gerard Byrne : books, magazines, and newspapers*, New York, Lukas and Sternberg, 2003.

A country road. A tree. Evening, Utrecht, Bak, The Netherlands, 2004.

The present tense through the ages: on the recent work of Gerard Byrne, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

Related Works, Statens Museum for Kunst, Danemark, 2008.

DEAN, TACITA

Ouvrage

ROYAUX, Jean-Christophe, WARNER, Marina, GREER, Germaine, *Tacita Dean*, New York, Phaidon, 2006.

Articles

LORCH, Catrin, « Tacita Dean », in *Frieze*, n°72, Janvier-Février 2003.

FOSTER, Hal, « An Archival Impulse », in *October*, Vol.110, Automne 2004.

SCHWABSKY, Barry, « Tacita Dean », in *Art Forum*, Décember 2004.

DILLON, Brian, « The History of Future Technology », in *Tate Etc...*, n°5, Automne 2005.

GODFREY, Mark, « Time Has Told Me », in *Frieze*, n°88, Janvier-Février 2005.

DILLON, Brian, « Back to the Future : Tacita Dean and the new Nostalgia », in *Modern Painters*, Juin 2006.

Catalogues d'exposition

Tacita Dean, Exposition, Bourges, Galerie La Box , Orléans, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Frac Centre, 1995.

Tacita Dean : Missing Narratives, Londres, Frith Street Gallery, 1997.

Tacita Dean : selected works from 1994-2000. An aside, Bâle, Museum für Gegenwartskunst, 2000.

Tacita Dean, Londres, Tate Gallery, 2001.

Tacita Dean : écrits choisis, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris Paris-Musées et Göttingen, Steidl, 2003.

Tacita Dean : Berlin Works, Saint-Ives,Tate St Ives, 2006.

Tacita Dean : film works, Miami Art Central, Milan, Charta, 2007.

DELLER, JEREMY

Articles

SLYCE, John, « Jeremy Deller, fables of the reconstruction », in *Flash Art*, n°228, Janvier-Février 2003.

KIHM, Christophe, « Jeremy Deller penser avec le populaire », in *Art Press*, n°310, mars 2005.

BISHOP, Claire, « The Social Turn », in *ArtForum*, Février 2006.

KIHM, Christophe, « Une politique de la reprise : Jeremy Deller », in *Multitudes*, Hors Série, n°1, 2007.

DE BRUGEROLLE, Marie, « It's all true », in *Tate etc.*, n°11, 2007.

MONTAZAMI, Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Oregreave* », in *Images re-vues*, n°5, 2008.

Ouvrages et catalogues d'exposition

Jeremy Deller, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Arc, 1996.

The uses of Literarcy, Londres, Bookworks, 1999.

Social Hackers, Helsinki, Galerie MUU, Frame, Nifca, 2001.

The English Civil War Part II, Personal accounts of the 1984-85 miners' strike, Londres, Artangel Publishing, 2001.

Contemporary Art from Studio to Situation, Londres, Black Dog Publishing, 2004.

The populism, Amsterdam, Stedelijk Museum, New York, Lukas & Sternberg, 2005.

DELLER, Jeremy et KANE, Alan, *Folk Archive – Contemporary Popular Art from the UK,* Londres, Book Works, 2005.

The World as a Stage, Londres, Tate Publishing, 2007.

HUYGHE, PIERRE

Articles

MOISDON, Stéphanie, « Dossier art/cinéma : la tentation du scénario », in *Art Press*, n° 227, Septembre 1997.

ROYOUX, Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », in *Art Press*, n°262, Novembre 2000.

OBRIST, Hans Ulrich, *Interviews : vol. I,* Milan, Charta, 2003.

LEYDIER, Richard, « Pierre Huyghe : a sentimental Journey » in *Art Press*, n° 322, Avril 2006.

MURACCIOLE, Marie, « Qui parle ? Pierre Huyghe, *This is not a time for dreaming*, 2004 », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°98, Hiver 2006-2007.

FRASER, Marie, « Les jeux narratifs des remakes de Pierre Huyghe », in *Intermédialités*, n°9, printemps 2007.

MURACCIOLE, Marie, « Pierre Huyghe : The Host and the Cloud », in *Art Press*, n°367, Mai 2010.

RAVINI, Sinziana, « Pierre Huyghe, Musée des Arts et Traditions populaires », in *Frog*, n°9, Printemps/été 2010.

Catalogue d'exposition

Coïncidences, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1997.

Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, ARC, Musée d'art moderne de la ville, Paris, 1998-1999.

Pierre Huyghe : l'ellipse, Porto, Fundaçao de Serralves, 1999.

Pierre Huyghe : the Third Memory, Paris, Centre Pompidou 2000.

Pierre Huyghe : le Château de Turing, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.

Streamside Day Follies, Dia Center for the Arts, New York, 2003.

Remakes, Olivier Bardin, Brice Dellsperger, Christoph Draeger, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Ute Friederike Jürss, Jan Kopp, Mark Lewis, Fédéric Moser & Philippe Schwinger, Bordeaux CAPC Musée d'art contemporain, 2003-2004.

Pierre Huyghe, Castello di Rivoli, Milan, Skira, 2004.

Pierre Huyghe : Celebration Park, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2006.

KELLEY, MIKE

Articles et ouvrages de l'artiste

KELLEY, Mike, « Cross-Gender / Cross-Genre » (1999), in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 22, n°1, Janvier 2000.

KELLEY, Mike, *Foul Perfection : Essay and Criticism*, éd. John C. Welchman, Cambridge, Londres, MIT Press, 2003.

KELLEY, Mike, *Minor Histories : Statements, Conversations, Proposals*, éd. John C. Welchman, Cambridge, Londres, MIT Press, 2004.

KELLEY, Mike, *Interviews, conversations, and chit-chat (1986-2004)*, Dijon, Les presses du réel, JRP|Ringier,

2005.

KELLEY, Mike , « Jouer avec des choses mortes. Notes sur *The Uncanny* », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°93, Automne 2005.

Articles critiques

MARTIN, Timothy, « Trois hommes et un bébé : avec Burden, Kelley et McCarthy, balancer le canot de sauvetage », in cat. expo. *Hors Limites L'art et la vie, 1952-1994*, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1995.

ANTOINE, Jean-Philippe, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°73, Automne 2000.

PRINZHORN, Martin, « Fighting on Two Different Fronts: Sod and Sodie Sock Camp OSO », in *Kelley & McCarthy Collaborative Works,* Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 2000.

SINGERMAN, Howard, « The Educational Complex : Mike Kelley's Cultural Studies », in *October*, Vol.126, Automne 2008.

LEINGRE, Guillaume, « Détruire tous les monstres : Mike Kelley et la photographie », in *20/27* : *Revue de textes critiques sur l'art*, n°3, 2009.

Catalogues d'exposition

Mike Kelley, Londres, Phaidon, 1999.

The Uncanny - by Mike Kelley, artist, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

Mike Kelley : 1985-1996, Barcelone, Musée d'art contemporain, 1997.

Mike Kelley : Memory Ware, Wood Grain, Carpet, Milan, Galleria Emi Fontana, 2004.

Mike Kelley : Day is Done, New Haven, Yale University Art Gallery, 2007.

Mike Kelley : Educational Complex onwards 1995-2008, Wiels, Bruxelles, Zürich, JRP-Ringier, 2008.

Mike Kelley : Catholic Tastes, New York, Whitney Museum of American Art, Abrams, 1993.

MARKER, CHRIS

Articles, ouvrages et catalogues d'exposition

Chris Marker, cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tàpies, 1998.

MURRAY, Timothy, « Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts », in *Cultural Critique*, n°46 « Trauma and Its Cultural Aftereffects », Automne 2000.

BELLOUR, Raymond, « La querelle des dispositifs », in *Art Press*, n°262, Novembre 2000.

DUBOIS, Philippe (dir.), *Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

LUPTON, Catherine, *Chris Marker: memories of the future*, Londres, Reaktion Books, 2005.

ALTER, Nora M., *Chris Marker*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2006.

HABIB, André et PACI, Viva, *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, 2008.

LAMBERT, Arnaud, *Also known as Chris Marker*, Cherbourg, Le Point du jour, Le champ photographique, 2008.

HARBORD, Janet, *Chris Marker : La Jetée*, Londres, Afterall Books, 2009.

MATTA-CLARK, GORDON

Ouvrages

LEE, Pamela M., *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge et Londres, MIT, 1999.

DISERENS, Corinne (éd.), *Gordon Matta-Clark*, Londres, Phaidon, 2003.

ATTLEE, James et LE FEUVRE, Lisa, *Gordon Matta-Clark : the Space Between*, Tucson, Nazraeli Press, 2003.

WALKER, Stephen, *Gordon Matta-Clark : Art, Architecture and the Attack on Modernism*, Londres, I.B. Tauris, 2009.

Articles

GRAHAM, Dan, « Gordon Matta-Clark », in *Rock my Religion* (1979-1983), Dijon, Les Presses du Réel, 1993.

LEE, Pamela M., « Objets impropres de la modernité. Les premiers fragments architecturaux de Gordon Matta-Clark », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°60, Été 1997.

LEE, Pamela M., « On the Holes of History : Gordon Matta-Clark's Work in Paris », in *October*, Vol.85, Été 1998.

WALKER, Stephen, « Baffling Archaeology : the Strange Gravity of Gordon Matta-Clark's Experience-optics », in *Journal of Visual Culture*, Vol. 2, Août 2003.

WALKER, Stephen, « Gordon Matta-Clark : Drawing on Architecture », in *Grey Room*, n°18, Hiver 2005.

Catalogues d'exposition

Gordon Matta-Clark, Valence, Centre Julio González, IVAM, 1999.

Anarchitecture : works by Gordon Matta-Clark, éd. Peter Noever, Los Angeles, MAK Center for Art and Architecture, 1997.

City Slivers and Fresh Kills : the Films of Gordon Matta-Clark, éd. Bruce Jenkins, San Francisco, San Francisco Cinematheque, 2004.

Gordon Matta-Clark : You are the Measure, éd. Elisabeth Sussman, Whitney Museum of American Art New Haven, Yale University Art Gallery, 2007.

Gordon Matta-Clark : Works and Collected Writings, éd. Gloria Moure, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Barcelone, Polígrafa, 2006.

MONDRIAN, PIET

Articles, ouvrages et catalogues d'exposition

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *ZigZag*, Paris, Flammarion, 1981.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « Mondrian : la fin de l'art », in *Critique*, n°438, novembre1983.

BOIS Yve-Alain, « Piet Mondrian, *New York City* », in *Critical Inquiry*, Vol. 14, n°2, Hiver 1988.

KRAUSS, Rosalind, « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

SHAPIRO, Meyer, « Mondrian. L'ordre et le hasard dans la peinture abstraite », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°50, Hiver 1994.

BLOTKAMP, Carel, *Mondrian, The Art of Destruction*, Londres, Reaktion Books, 1994.

COOPER, Harry, « Mondrian, Hegel, Boogie », in *October*, Vol.84, Printemps 1998.

COOPER, Harry, « Looking into the Transatlantic Paintings », in cat. expo. *Mondrian. The Transatlantic Paintings,* Harvard University Art Museums et Londres, Yale University Press Cambridge, 2001.

ROSLER, MARTHA

Articles et ouvrages

SEKULA, Allan, « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », in *The Massachusetts Review*, Vol. 19, n°4 « Photography », Hiver 1978.

BUCHLOH, Benjamin H.D, « Conversation avec Martha Rosler », in *Martha Rosler*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999.

ROSLER, Martha, *Decoys and Disruption. Selected Writings, 1975-2001*, New York, MIT Press, 2004.

Catalogues d'exposition

Issue: Social Strategies by Women Artists, Londres, Institute of contemporary art, 1980.

Public Information : Desire, Disaster, Document, San Francisco, Museum of Modern Art, 1995.

*Martha Rosler : In the Place of the Public Observations of a Frequent Flye*r, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1998.

Martha Rosler : Positions in the Life World, Ikon Gallery, Birmingham, Cambridge, Londres, MIT Press Birmingham, 1998.

Martha Rosler : Passionate Signals, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005.

Martha Rosler : sur/sous le pavé, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Martha Rosler Library, e-flux, INHA, Paris, 2007.

SMITHSON, ROBERT

Ouvrages

FLAM, Jack (éd.), *Robert Smithson : the Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California, 1996.

REYNOLDS, Ann, *Robert Smithson : Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2003.

LEE, Pamela M., *Chronophobia : on Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2004.

ROBERTS, Jennifer L., *Mirror-Travels : Robert Smithson and History*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2004.

GRAZIANI, Ron, *Robert Smithson and the American Landscape,* Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Articles

OWENS, Craig, « Earthwords », in *October,* Vol. 10, Automne, 1979.

LINDER, Mark, « Sitely Windows : Robert Smithson's Architectural Criticism », in *Assemblage*, n° 39, Août 1999.

ROBERTS, Jennifer L., « Landscapes of Indifference : Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán », in *The Art Bulletin*, Vol. 82, n°3, Septembre, 2000.

BAKER, George, « The Cinema Model », in *Robert Smithson : The Spiral Jetty*, New York /Los Angeles, London, Dia Art Foundation, University of California Press, 2005.

GAUTHIER, Michel, « Un trou dans la vue. Robert Smithson, *Mirror Vortex*, 1964 », in Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°98, Hiver 2006-2007.

LAPPALAINEN, Lars-Erik Hjertström, « Robert Smithson and the Importance of a Sovereign Criticism », in *Site Magazine,* n°26/27, 2009.

Catalogues d'exposition

Robert Smithson : A Retrospective View, Ithaca, The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1982.

Robert Smithson : une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973, MAC Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1994.

Robert Smithson : Mapping Dislocations, James Cohan Gallery, New York, 2001.

Robert Smithson, Los Angeles, University of California press, 2004.

VON WEDEMEYER, CLEMENS

Articles

CATSAROS, Christophe, « Le Lieu de la fiction: sur le travail de Clemens von Wedemeyer », in *Archistorm*, Mai-Juin 2005.

BAL-BLANC, Pierre, « Clemens von Wedemeyer », in *Frog*, n°3, Printemps-été 2006.

LORCH, Catrin, « Clemens von Wedemeyer », in *Frieze,* n° 100, Août 2006.

LAUNAY, Aude, « Le Nuage Magellan, Jeu de reconstruction », in *02*, n°41, Printemps 2007.

STAPLE, Polly, « Tales from the City », in *Frieze,* n°114*,* Avril 2008.

Catalogues d'exposition

Clemens von Wedemeyer : Filmmaterial 1, Francfort, Revolver, 2005.

Clemens von Wedemeyer : Filmmaterial 2 : Silberhöhe, Die Siedlung (The New Estate), Berlin, Kunstfabrik am Flutgraben, 2005.

Clemens von Wedemeyer, Zwickau, Kunstsammlungen der Städtischen Museen Zwickau, 2007.

Sculpture projects Muenster 07, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007.

Le Nuage Magellan, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 2007.

1. ANTHROPOLOGIE ET VERNACULAIRE

BELL, David et HOLLOWS, Joanne, *Historcizing Lifestyle : Mediating Taste, Consumption and identity from the 1900s to the 1970s*, Londres, Ashgate Publishing, 2006.

BUCHLOH, Benjamin H.D., « Raymond Pettibon : return to Disorder and Disfiguration », in *October*, Vol.92, Printemps 2000.

COMAROFF, Jean et John, *Zombies et frontières à l'ère néo-libérale*, Paris, Prairies ordinaires, 2010.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DIDIER, Sophie, « L'ambiguïté de l'expérience Disneyland en matière de gestion des flux de visiteurs », in *Métropolis | Flux*, n°50, 2002/4.

FABIAN, Johannes, « Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing », in *Critical Inquiry*, Vol. 16, n° 4, Été 1990.

FABIAN, Johannes, « Theater and Anthropology, Theatricality and Culture », in *Research in African Literatures*, Vol. 30, n°4, Drama and Performance, Hiver 1999.

GLASER, Bruce, « Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: a Discussion », in *Artforum*, n°43, Février 1966.

GRIFFITHS, Alison, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002.

GRIFFITHS, Alison, « 'To the World the World We Show': Early Travelogues as Filmed Ethnography », in Film History, Vol. 11, n°3, Early Cinema (1999).

HARAWAY, Donna, *Primate Visions : Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York, Routledge, 1989.

JOHNSTON, Patricia, *Seeing High and Low : Representing Social Conflict in American Visual Culture,* Berkeley, University of California Press, 2006.

LE GOIX, Renaud, *Les 'Gated Communities' aux Etats-Unis. Morceaux de villes ou territoires à part entière?,* thèse de doctorat en géographie (dir. Thérèse Saint-Julien), Paris I, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, 1962, Paris, Plon.

RUSSELL,Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999.

SCOTT, James C., *Dominations and the Arts of Resistance : Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990.

SEVERI, Carlo, « Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°28, Été 1989.

SEVERI, Carlo, « Vers une anthropologie des images » in *Image et Anthropologie*, Numéro spécial de *L'Homme*, n°165, janvier-mars 2003.

2. ARCHÉOLOGIE, ARCHIVE ET MÉMOIRE

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

ANTOINE, Jean-Philippe, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (1927-1939), Paris, Cerf, 2006.

BURNS, Sarah, *Painting the Dark Side. Art and the Gothic Imagination in Nineteenth-Century America*, Berkeley et Los Angeles, University Of California Press, 2006.

DE CERTEAU, Michel, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archives : sur une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008.

CHEETHAM, Mark A. et HARVEY Elizabeth D., « Obscure imaginings: visual culture and the anatomy of caves », in *Journal of Visual Culture,* Vol.1, n°1, Printemps 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

DOANE, Mary Ann, « Temporality, Storage, Legibility : Freud, Marey, and the Cinema », in *Critical Inquiry*, Vol. 22, N°2, Hiver 1996.

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

FOUCAULT, Michel, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie » (1968), in *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), in *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Paris, Gallimard, 1985.

FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la culture* (1929), Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

GUNNING, Tom, « To Scan a Ghost : The Ontology of Mediated Vision », in *Grey Room,* n°26, Hiver 2007.

KOSELLECK, Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997.

KRAUSS, Rosalind, « Rauschenberg et l'image matérialisée », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

MEYER, James, « Nostalgia and Memory : Legacies of the 1960s in Recent Art », in cat. expo. *Painting, object, film, concept. Works from the Herbig collection*, New York et Londres, Christie's, 1998.

OLIVIER, Laurent, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

ROELSTRAETE, Dieter, « The Way of the Shovel : On the Archeological Imaginary in Art », in *e-flux journal*, n°4, Mars 2009.

VERWOERT, Jan, « Research and Display: of Transformations of Documentary Practice in Recent Art », in *Untitled (Experience of Place),* Londres, Koenig Books, 2003.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.

Catalogues d'exposition

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

Documentary Creations, Lucerne, Kunstmuseum, 2005.

Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art, International Center of Photography, New York, Steidl Publishers, Göttingen 2008.

Ghosting : The Role of the Archive within Contemporary Artist's Film and Video, Picture This Moving Image, Bristol, 2006.

3. ARCHITECTURE

ALLEN, Stanley, « Piranesi's 'Campo Marzio': An Experimental Design'», in *Assemblage*, n°10, Décembre 1989.

BRUNO, Giuliana, *Atlas of Emotions : Journeys in Art, Architecture and Film*, Londres, Verso Book, 2002.

CARAGONNE, Alexander, *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground*, Cambridge, MIT Press, 1995.

COLOMINA, Beatriz, « Beyond Pavilions : Architecture as a Machine to See », in cat. d'expo. *Dan Graham: Beyond*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2010

GANDY, Matthew, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*, Cambridge, MIT Press, 2002.

GANDY, Matthew, « Paris Sewers and the Rationalization of Urban Space », in *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°24, 1999.

KOOLHAAS, Rem, *New York Délire* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002.

KÜPPER, Marijke et VAN ZIJL Ida, *Gerrit Th. Rietveld. 1888-1964 : L'oeuvre complet,* Utrecht, Centraal Museum, 1992.

OCKMAN, Joan, « Form without Utopia : Contextualizing Colin Rowe », in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, n°4, Décembre 1998.

OTTO, Christian F., « Orientation and Invention : Teaching the History of Architecture at Cornell », in *The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975*, New York, Princeton Architectural Press, 1990.

ROWE, Colin et KOETTER, Fred, *Collage City* (1978), Paris, Infolio, 2002.

SMALL, Irene, « Piranesi's Shape of Time », in *Image [&] Narrative*, n°18, 2007.

TAFURI, Manfredo, *The sphere and the labyrinth : Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1987.

VIDLER, Anthony, « The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary », in *Assemblage*, n°21, Août 1993.

VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MIT Press, 1992.

4. COULEUR

ALBERS, Josef, *L'Interaction des couleurs*, Paris, Hachette, 1974.

BEAUVAIS, Yann, *Paul Sharits*, Dijon, Presses du réel, 2008.

BRENEZ, Nicole, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain », in *De la couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 1995.

BUCHLOH, Benjamin H. D., « The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde », in *October*, Vol. 37, Été 1986.

CLARK, T.J., « Le chapeau de madame Matisse », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°106, Hiver 2008-2009.

CORBETT, David Peters, *The World in Paint : Modern Art and Visuality in England, 1848-1914*, Manchester, Pennsylvania State University Press, 2004.

HACKNEY, Stephen, « Colour and Tone in Whistler's 'Nocturnes' and 'Harmonies' 1871-72 », in *The Burlington Magazine*, Vol. 136, n°1099, Octobre 1994.

JUDD, Donald, « De la couleur en général et du rouge et noir en particulier », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°50, Hiver1994.

LE GRICE, Malcolm, « L'abstraction chromatique. Peinture – Film- Vidéo – Image numérique », in *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre, Institut de l'image, 1995.

Catalogues d'exposition

Ellsworth Kelly, Peintures et Sculptures 1968-1979, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

Donald Judd Colorist, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.

Laszlo Moholy-Nagy. Color in Transparency. Photographic Experiments in Color. 1936-1946, Bauhaus Archiv Berlin, 2006.

Dan Flavin, une rétrospective, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2006.

5. ESSAI

ADORNO, Theodor W., « Portrait de Walter Benjamin » (1955), in *Prismes. Critique de la culture et société,* Paris, Payot, 2003.

ADORNO, Theodor W., « L'essai comme forme » (1958), in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

ALTER, Nora M., « Translating the Essay into Film and Installation », in *Journal of Visual Culture*, Vol. 6, n°1, Avril 2007.

GAGNEBIN, Murielle et LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

HOHENDAHL, Peter Uwe, « The Scholar, the Intellectual, and the Essay: Weber, Lukács, Adorno, and Postwar Germany », in *The German Quarterly*, Vol. 70, n°3, Été, 1997.

MACÉ, Marielle, « Figures de savoir et tempo de l'essai », in *Études littéraires*, Vol.37, n°1, Automne 2005.

MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XXe siècle*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2006.

6. ESTHETIQUE ET HISTOIRE DE L'ART ÉLARGIE

AGAMBEN, Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996.

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, 1996.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » (1940), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

BESSON, Christian, *Abductions, L'oeuvre et son interprétant*, Genève, Mamco, 2006.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures,* Paris, Flammarion, 1978.

CRARY, Jonathan, *L'Art de l'observateur*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994.

CRIMP, Douglas, « Pictures », in *October*, Vol.8, Printemps 1979.

DIDI- HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DAMISCH, Hubert, *Le Jugement de Pâris,* Paris, Flammarion, 1999.

DASTON, Lorraine, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, Zone Book, 1998.

DASTON, Lorraine (éd.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York, Zone Books, 2004.

DASTON, Lorraine et GALISON, Peter, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire,* Paris, Folio, 1990.

DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

DÉTIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

FALGUIÈRES, Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

GEERTZ, Clifford, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture » (1973), in *Enquête*, La description I, 1998, http://enquete.revues.org/document1443.html

GODFREY, Mark, «The Artist as Historian», in *October,* Vol.120, Printemps 2007.

GREENBERG, Clement, *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

JAMESON, Frederic, *The Cultural Turn*, Londres et New York, Verso, 1998.

JAMESON, Fredric, *Archéologie du futur. Le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007.

JAMESON Fredric, *Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo, 2008.

JEANPIERRE, Laurent, « La place de l'exterritorialité », in *Fresh theory I*, Paris, Leo Scheer, 2005.

KRAUSS, Rosalind, *L'Inconscient optique* (1993), Paris, Au même titre, 2002.

LATOUR, Bruno, *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001.

LONGIN, *Du sublime*, Trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1991.

MARIN, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

MARIN, Louis, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 1994.

MICHAUD, Philippe-Alain, cat. expo. *Comme le rêve, le dessin : dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre*, *dessins contemporains du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2005.

MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008.

PERRET, Catherine, *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

ROGOFF, Irit, « What is a Theorist ?», in *On Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary Art*, Frankfurt/Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst and Revolver, 2008.

SAID Edward W., *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*, New York, Pantheon Book, 1994.

SAID, Edward W., « Introduction à la Mimésis d'Erich Auerbach », in *Humanisme et Démocratie*, Paris, Fayard, 2004.

SAID, Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008.

SERRES, Michel, *Hermès II. L'Interférence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

SOBCHAK, Vivian, « The Instent Fringe : Moving Images and Historical Consciousness », in *History and Theory*, vol 36, n°4., Décembre 1997.

SOMAINI, Antonio, « The Concept of Visual Cultural and the Historicity of the Eye », NECS (European Network for Cinema and Media Studies), www.necs-initiative.org.

VANCHERI, Luc, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

7. IMAGES EN MOUVEMENT

ARTHUR, Paul, *A Line of Sight. American Avant-garde films since 1965*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

AUERBACH, Jonathan, « Chasing Film Narrative : Repetition, Recursion and the Body in Early Cinema », in *Critical Inquiry*, n° 26, Été 2000.

AUMONT, Jacques, *L'Oeil interminable. Cinéma et Peinture*, Paris, Séguier, 1986.

AUMONT, Jacques, « Clair et confus du mélange d'images au cinéma (et un peu en peinture) », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°72, Été 2000.

AUMONT, Jacques, *Matière d'images,* Paris, Images Modernes, 2005.

BANDA, Daniel et MOURE, José, *Le Cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits. 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo,* Paris, La Différence , 1990.

BELLOUR, Raymond, « Les morts vivants (Living and Presumed Dead) », in cat.expo *James Coleman*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, POL, 1999.

BOUHOURS, Jean-Michel, POSNER, Bruce et RIBADEAU-DUMAS, Isabelle, *En marge d'Hollywood. La première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Paris, Musée d'Art Américain Giverny / Centre Pompidou, 2003.

BRENEZ, Nicole, « Fut-il rayé », in *Admiranda. Cahiers d'analyse du film et de l'image*, n° 10, « Le Génie documentaire », Université de Provence, 1995, p. 9.

BRENEZ, Nicole, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Vol. 15, n° 2-3, 2005.

BRENEZ, Nicole, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde,* Paris, Séguier, coll. Carré Ciné, 2006.

BRAKHAGE, Stan, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998.

BRUNO, Giuliana, « Streetwalking around Plato's Cave », in *October*, Vol. 60, Printemps 1992.

BRUNO, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

BULLOT, Erik, « Sortir du cinema », in *Fresh Theorie II,* Paris, Leo Scheer, 2006.

BURGIN, Victor, *In/different Spaces. Place and Memory in Visual Culture,* Berkeley, University of California Press, 1996.

BURGIN, Victor, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Book, 2004.

CASTRO, Teresa, « Le cinéma et la vocation cartographique des images. Questions de culture visuelle », thèse de doctorat en études cinématographiques (dir. Philippe Dubois), Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2008.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R., *Cinema and the invention of modern life*, Berkeley, University of California Press, 1995.

CRARY, Jonathan, *Suspensions of perception. Attention, spectacle and Modern culture,* Cambridge, MIT Press, 2001.

DURING, Elie, « Topologie de la hantise : un remake de Vertigo », in *Fresh Theorie 2*, Paris, Leo Scheer, 2006.

FRAMPTON, Hollis, *Circles of Confusion: Film, Photography, Video : Texts 1968-1980,* Rochester, New York, Visual Studies Workshop Press, 1983.

FRIEDBERG, Anne, *Window Shopping : cinema and the postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

GUNNING, Tom, « 'The Whole World Within Reach': Travel Images Without Border », in *Cinéma sans frontières / Images Across Borders*, Lausanne, Payot, 1995.

GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, le spectateur et l'avant-garde » (1986), in *1895.Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, nº 50, décembre 2006.

GUNNING, Tom, « Before documentary : early nonfiction films and the 'view aesthetic' », in *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Films*, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1997.

GUNNING, Tom, « An aesthetic of Astonishment : Early Film and the Incredulous Spectator », in *Art and Text,* n°34, Printemps 1989.

ILES, Chrissie, « Liquid Dreams », in *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era,* cat.expo. Liverpool, Tate Liverpool, 2005.

JAMESON, Frederic, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler* (1947), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

KRACAUER, Siegfried, *L'Ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne* (1963), Paris, La Découverte, 2008.

KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film* (1960), Paris, Flammarion, 2010.

LASTENS, Emeric de, « Destin des images survivantes. Notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma », in *Cinergon*, n°16 « Prismes : le cinéma par lui-même », 2003.

LEWIS, Mark, « Is Modernity our Antiquity ? », contribution à *documenta 12 magazines*, disponible sur le site www.afterall.org, n°14, Automne/Hiver 2006.

MARCHIORI, Dario, *Le modernisme tardif en cinéma: hypercadrage, enfermement, dialectique négative*, thèse de doctorat en études cinématographiques (dir.Jacques Aumont), Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2009.

MEKAS, Jonas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain 1959-1971,* Paris, Paris Expérimental, 1992.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

MICHAUD, Philippe-Alain, « Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, nº 70, Hiver 1999-2000.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Le Peuple des images : essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006.

MULVEY, Laura, *Death 24x a Second*, Londres, Reaktion Books, 2006.

NESTHUS, Marie, « The 'Document' Correspondance of Stan Brakhage », in *Chicago Review*, Vol.47/48, Hiver 2001- Printemps 2002.

NOGUEZ, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental* (1978), Paris, Paris Experimental, 201.

PAÏNI, Dominique, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.

PONECH, Trevor, « Non-fictional Cinematic Artworks and Knowledge », in *The Philosophy of Film. Introductory Texts and Readings*, éd. Thomas E.Wartenberg et Angela Curran, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

ROSEN, Philip, *Change Mummified : Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

ROSEN, Philip, « Now and then : Conceptual Problems in Historicizing Documentary Imaging », in *Canadian Journal of Film Studies,* Vol. 16, n°1, Printemps 2007.

ROYOUX, Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », in *Art Press,* n°262, Novembre 2000.

ROYOUX, Jean-Christophe, « Remaking cinéma : les nouvelles stratégies du remake et l'invention du cinéma d'exposition », in *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, (dir. Véronique Goudinoux et Michel Weemans), Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

RUSSELL, Catherine, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », in *Cinémas*, Vol. 10, nº2-3, 2000.

SCHIEVELBUSCH, Wolfgang, *Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley, University of California Press, 1986.

SITNEY, P.Adams, *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000* (1974), Paris, Paris expérimental, 2002.

SKOLLER, Jeffrey, *Shadow, Specters, Shards. Making History in Avant-garde Films,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

STAFFORD, Barbara et TERPAK, Frances, *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2001.

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture : passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, 2007.

VANDERBEEK, Stan, « The Cinema Delimina : Films from the Underground », in *Film Quarterly,* Vol. 14, n°4, Été 1961.

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*, New York, Dutton & Co, 1970.

WALLEY, Jonathan, « The Material of Film and the Idea of Cinema : Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », in *October*, n°103, Hiver 2003.

Catalogues d'exposition

Passages de l'image, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 1990.

White Cube, Black Box : Skulpturensammlung; Video, Installation, Film, Vienne, EA-Generali Foundation, 1996.

Scream and scream again: Film in Art, Oxford, Museum of Modern Art, 1996.

Hall of Mirrors. Art and film since 1945, Los Angeles et New York, The Museum of contemporary art, The Monacelli Press, 1996.

Spellbound : art and film, Londres, Hayward gallery, British Film Institute, 1996.

Notorious : Alfred Hitchcock and contemporary art, Oxford, Museum of modern art, 1999.

Hitchcock et l'art : coïncidences fatales, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou-Milano, Mazzotta, 2000.

Monter, Sampler. L'échantillonnage généralisé, sous la direction de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Paris, Centre Pompidou, 2000.

Into the light : the Projected Image in American art 1964-1977, New York, Whitney Museum of American Art, 2001.

X-screen : Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne, Cologne, W. König, 2003.

Remakes, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 2003.

Future cinema: the Cinematic Imaginary after Film, Londres, MIT Press, 2003.

Le Mouvement des images, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2006.

8. IMPRESSIONNISME

CABANNE, Pierre, *Les Peintres de plein air du romantisme à l'impressionnisme*, Paris, l'Amateur, 1998.

GALASSI, Peter, *Corot en Italie la peinture de plein air et la tradition classique*, Paris, Gallimard, 1991.

ISAACSON, Joel, « Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting », in *The Art Bulletin*, Vol. 76, n°3, Septembre 1994.

LEVINE, Steven Z., « Monet, Lumière, and Cinematic Time », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, n°4, Été 1978.

LEVINE, Steven Z., « Monet's Series : Repetition, Obsession », in *October*, Vol. 37, Été 1986.

REWALD, John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1986.

Catalogues d'exposition

Impressionnisme. Les origines 1859-1869, Paris, Grand Palais, 1994.

Impressionnisme et naissance du cinématographe, Musée des Beaux-arts de Lyon, Fage éditions, 2005.

Impressionism. Art in the making, Londres, The National Gallery, 1990.

9. MINIMALISME ET ART CONCEPTUEL

ALBERRO, Alexander et STIMPSON, Blake (éd.), *Conceptual Art : a critical anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999.

BARRO, Alexander et NORVELL, Patricia (éd.), *Recording conceptual art : early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner*, Los Angeles et Londres, University of California, 2001.

BATTCOCK, Gregory, *Minimal Art*, New York, Dutton, 1968.

BOIS, Yve-Alain, « L'inflexion », in *Donald Judd*, cat.expo.Galerie Lelong, Paris, 1991.

BUCHLOH, Benjamin H.D., « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1989.

CRIQUI, Jean-Pierre, *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

FALGUIÈRES, Patricia, « Le théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°48, juillet 1994.

FALGUIÈRES, Patricia, « Les raisons du catalogue », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, nº 56/57, Été-Automne, 1996.

FOSTER, Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

HERRMANN, Gauthier, REYMOND, Fabrice et VALLOS, Fabien, *Art conceptuel : une entologie*, Paris, MIX, 2008.

LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londres, Studio Vista, 1973.

MARINO, Melanie, « Disposable Matter : Photoconceptual Magazine Work of the 1960s », in cat. expo. *The Last Picture Show: artists using photography 1960-1982*, Minneapolis, Walker Art Center, 2004.

MEHRING, Christine, « Minimalism : Art History as Detective Novel », in *Art Journal*, Vol. 62, n°1, Printemps 2003.

MEYER, James, *Minimalisme*, Paris, Phaidon, 2005.

JUDD, Donald, *Écrits, 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991.

ROBERTS, John, *The Impossible Document : Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, Londres, Camerawork, 1997.

RUGOFF, Ralph, « More than Meets the Eye », in cat.expo. *Scene of the crime*, UCLA, Los Angeles, MIT Press, 1997.

10. MUSÉE ET *SITE-SPECIFICITY*

CRIMP, Douglas, « On the Museum's Ruins », in *October*, Vol.13, Été 1980.

DEUTSCHE, Rosalyn, « Uneven Development : Public Art in New York City », in *October*, Vol. 47, Hiver 1988.

DEMOS, T. J., « Duchamp's Boîte-en-valise : Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement ? », in *Grey Room*, n°8, Été 2002.

EHRLICH, Ken et LABELLE, Brandon, *Surface Tension – Problematics of Site*, Los Angeles / Copenhague, Errant Bodies Press, 2003.

HEIN, Hilde S., *Public art. Thinking museums differently*, Lanham, AltaMira Press, 2006.

JAMESON, Frederic, « Transformation of the Image in Postmodernity », in *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*, Londres, Verso, 1998.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, *Destination Culture : Tourism, Museums and Heritage,* Berkeley, University of California Press, 1998.

KWON, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, MIT Press, 2002.

KWON, Miwon, « The Wrong Place », in *Art Journal*, Vol. 59, n°1, Printemps 2000.

MESSAGE, Kylie, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford, Berg, 2006.

MEYER, James, « The Expanded Site », in *What happened to the Institutional Critique?*, cat. expo. New York, American Fine Arts, 1993.

MEYER, James, « The Functional Site ; or, the Transformation of Site Specificity », in *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, éd. Erika Suderburg, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

O'DOHERTY, Brian, *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2009.

PEARCE, Susan M., *Museums, Objects and Collection : a cultural study*, Leicester, Leicester University Press, 1992.

PEARCE, Susan M., *Museums and their Development The European Tradition 1700-1900*, Londres, Routledge , 1999

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés,* Genève, Musée d'art moderne et d'art contemporain; Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999.

LELEU, Nathalie, « Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et restitutions au XXe siècle : les tentations de l'historien de l'art », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°93, Automne 2005.

LUGON, Olivier, « Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques », in *Art Press* n° spécial « Oublier l'exposition », 2000.

ROGOFF, Irit, « Hit and Run-Museums and Cultural Difference », in *Art Journal*, Vol. 61, n°3, Automne 2002.

STEINER, Rochelle, « Spaces for wonder », in *Wonderland,* cat.expo St Louis Art Museum, 2000.

VERGO, Peter, *The New Museology*, Londres, Reaktion Book, 1989.

11. OBSOLESCENCE

« Obsolescence. A Special Issue », in *October*, Vol.100, Printemps 2002.

ADORNO, Theodor W., « Form of the phonograph Record » (1934), in *October*, Vol. 55, Hiver 1990.

ADORNO, Theodor W., « Réflexions sur Kafka » (1953), in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p.227.

BENJAMIN, Walter, « Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Oeuvres II,* Paris, Gallimard, 2000.

FOSTER, Hal, « Erreur sur le cadavre », in *Design & Crime*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008.

GOUGH, Maria, *The Artist as Producer. Russian Constructivisme in Revolution*, University of California Press, 2005.

KRAUSS, Rosalind, « 'Angelus Novus': Perspectives on Walter Benjamin », in *Critical Inquiry,* Vol. 25, n°2, Hiver, 1999.

KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, Rosalind, « Reinventing the medium », in *Critical Inquiry*, Vol.25, n°2, Hiver 1999.

12. PAYSAGE

BANN, Stephen, « The Map as Index of the Real : Land Art and the Authentication of Travel », in *Imago Mundi*, Vol. 46, 1994.

BEARDSLEY, John, *Earthwoks and Beyond : Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville Press, 1984.

BOETTGER, Suzaane, *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002.

BUELL, Laurence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

COLE, Thomas, « Essay on American Scenery », in *The American Monthly Magazine*, 1er Janvier 1836.

DUBBINI, Renzo, *Geography of the gaze : urban and rural vision in early modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

FOSHAY, Ella M., « Charles Darwin and the Development of American Flower Imagery », in *Winterthur Portfolio*, Vol. 15, n°4, Hiver, 1980.

GANDY, Matthew, « Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni's ' Red Desert ' », in *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 28, n°2, Juin 2003.

GRAZIANI, Ron, « Robert Smithson's Picturable Situation : Blasted Landscapes from the 1960s », in *Critical Inquiry*, Vol. 20, n° 3, Printemps, 1994.

HARRIS, Dianne, « The Postmodernization of Landscape : A Critical Historiography », in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, n°3, « Architectural History » 1999/2000, Septembre, 1999.

HOWAT, John K., « The Hudson River School », in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 30, n°6, Juin-Juillet 1972.

HOWAT, John K., *American Paradise : The World of the Hudson River School*, cat.expo., 1987, Metropolitan Museum of Art, New York.

KEMAL, Salim et GASKELL, Ivan, *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge Studies in Philosophy and the Arts, 1993.

LOWENTHAL, David, « The American Scene », in *Geographical Review*, Vol. 58, n°1, Janvier 1968.

MILLER, Angela, « Everywhere and Nowhere : The Making of the National Landscape », in *American Literary History*, Vol. 4, n°2, Été, 1992.

MONFORT, Bruno, « Le sublime américain : rhétorique et inscription du sujet dans The Icebergs de F. E. Church », in *Revue Française d'Études Américaines*, n°99, Février 2004.

NOVAK, Barbara, « American Landscape : Changing Concepts of the Sublime », in *American Art Journal*, Vol. 4, n°1, Printemps 1972.

NOVAK, Barbara, « A Double-Edged Axe », in *Art in America*, n°64, Janvier-Février 1976.

NOVAK, Barbara, *American Painting of the 19th Century : Realism, Idealism, and the American Experience*, Harper & Row, New York 1979.

PICON, Antoine, « Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust », in *Grey Room*, n°1, Automne 2000.

STRAZDES, Diana, « 'Wilderness and Its Waters'. A Professional Identity for the Hudson River School », in *Early American Studies*, Automne 2009.

TIBERGHIEN, Gilles A., *Land art*, Paris, Carré, 1993.

TIBERGHIEN, Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud Ecole nationale supérieure du paysage, Centre du paysage, 2001.

TIBERGHIEN, Gilles A., *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.

WILTON, Andrew et BARRINGER, Timothy, *American Sublime : Landscape Painting in the United States*, Londres,Tate Publications, 2002.

WOLF, Bryan J., « A Grammar of the Sublime, or Intertextuality Triumphant in Church, Turner, and Cole », in *New Literary History*, Vol. 16, n°2, Hiver 1985.

WOLF, Bryan, « All the World's a Code: Art and Ideology in Nineteenth-Century American Painting », in *Art Journal*, Vol. 44, n°4, « American Art », Hiver, 1984.

13. PHOTOGRAPHIE

BAJAC, Quentin, *L'Image révélée. Les débuts de la photographie*, Paris, Découvertes Gallimard, 2001.

BAKER, George, « Photography between Narrativity and Stasis : August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait », in *October*, Vol.76, Printemps 1996.

BAKER, George, « Photography's Expanded Field », in *October*, Vol.114, Automne 2005.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

BUCHLOH, Benjamin H.D, « Gerhard Richter's Atlas : The Anomic Archive », in *Gerhard Richter Atlas. The Reader*, London, Whitechapel, 2003.

CHASSEY, Eric de, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

DICKERMAN, Leah, « Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography », in *October* Vol. 93, Été 2000.

DICKERMAN, Leah, « The Fact and the Photograph », in *October*: « Soviet Factography: A Special Issue », Vol. 118, Automne 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique,* Paris, Nathan, 1990.

FRIZOT, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1994.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

KRAUSS, Rosalind, « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », in *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978.

LAVIN, Maud, *Cut with the kitchen knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven, Yale University Press, 1993.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MIGAYROU, Frédéric, *Jeff Wall. Simple indication*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.

MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Peinture, Photographie Film* (1927), Paris, Gallimard, 1993.

NADAR, Félix, *Quand j'étais photographe* (1900), Arles, Actes Sud, 1998.

SEKULA, Alan, *Photography against the grain. Essays and photo works, 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College, 1984.

SEKULA, Allan, « The Body and the Archive », in *October*, Vol.39, Hiver 1986.

SEKULA, Allan, « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », in *The Massachusetts Review*, Vol. 19, n°4, Hiver 1978.

SINGERMAN, Howard, « Sherrie Levine's Art History », in *October*, Vol.101, Été 2002.

ROBERTS, John, *The Art of Interruption : Realism, Photography, and the Everyday*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001.

14. POSTCOLONIALISME

BERTRAND, Romain, « Politiques du moment colonial. Historicités indigènes et rapports vernaculaires au politique en 'situation coloniale' », in *Questions de Recherche*, n°26, Octobre 2008.

BHABHA, Homi et RUTHERFORD, Jonathan, « Le tiers-espace », in *Multitudes*, n°26, Automne 2006.

BHABHA, Homi, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale,* Paris, Payot, 2007.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, *A Critique of Postcolonial Reason : Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale? » (Entretien), in *Revue Esprit*, n°330, Décembre 2006.

MEZZADRA, Sandro et RAHOLA, Federico, «The Postcolonial Condition : A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present», in *Postcolonial Text*, Vol. 2, n°1, 2006.

MEZZADRA, Sandro, « Temps historique et sémantique politique dans la critique postcoloniale », in *Multitudes,* n° 26, Automne 2006.

MIGNOLO, Walter D., *Local Histories/Global Designs : Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

MIGNOLO, Walter D., *The Darker Side of the Renaissance : Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

SAID, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident,* Paris, Seuil, 1997.

STEYERL, Hito, « Can the Subaltern speak German? Critique post-coloniale », in www.republicart.net, Mai 2002.

15. TABLEAU VIVANT ET PEINTURE D'HISTOIRE

BUCHLOH, Benjamin HD, « Leçons de mémoire et tableaux d'histoire : l'archéologie du spectacle de James Coleman », in cat.expo. *James Coleman*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

BREWSTER, Ben and JACOBS, Lea, *Theatre to Cinema : Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York, Oxford University Press, 1997.

COMMENT, Bernard, *Le XIXe siècle des panoramas,* Paris, Adam Biro, 1993.

CRARY, Jonathan, « Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », in *Grey Room*, n° 9, Automne 2002.

FOCILLON, Henri, *La peinture aux XIXe et XXe siècles – Du réalisme à nos jours* (1928), Paris, Flammarion, 1991.

GRIFFITHS, Alison, « Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique », in *Cinémas*, « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », Vol.14, n°1, Automne 2003.

HOLMSTRÖM, K.G., *Monodramas, Attitudes, Tableaux vivants : Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967.

SANDBERG, Mark, *Living Pictures, missing persons: mannequins, museums and modernity,* Princeton, Princeton University Press, 2003.

SCHWARTZ, Vanessa, *Spectacular Realities : early Mass culture in fin de siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

WONDERS, Karen, « The Illusonary Art of Background painting Habitat Dioramas », in *Curator : The Museum Journal,* Vol. 33, n°2, Juin 1990.

WRIGHT, Beth S., *Painting and history during the French Restoration : abandoned by the past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Catalogues d'exposition

Triomphe et mort du héros : la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, Lyon, Musée des Beaux-arts, 1988.

La Commune photographiée, Musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

De la scène au tableau. Marseille, Musée Cantini, Paris, Skira Flammarion, 2009.

Jeanne d'Arc. Les Tableaux de l'Histoire, 1820-1920, Rouen, Musée des beaux-arts, 2003.

16. THÉÂTRE ET PERFORMANCE

BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, XXe siècle, 1975.

BANES, Sally, *Subversive Expectations : Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998.

BATTCOCK, Gregory et NICKAS, Robert, *The art of Performance : a Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1984.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1928), Paris, Flammarion, 1985.

BUCHLOH, Benjamin H.D., *Experiments in the everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, objects, documents*, New York, Miriam et Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 1999.

DELPEUX, Sophie, *Le Corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

FALGUIÈRES, Patricia, « Aire de Jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°101, Automne 2007.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art since the 60s*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

HENIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme française*, Paris, Droz, 2003.

JOSEPH, Branden W., « 'My Mind Split Open': Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable », in *Grey Room*, n°8, 2002.

KAYE, Nick, *Art into Theatre : Performance Interviews and Documents*, Amsterdam, OPA, 1996.

LISTA, Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, Institut national d'histoire de l'art, 2006.

MARIN, Louis, « Manifestation, cortège, défilé, procession », in *De la représentation,* Paris, Seuil/ Gallimard, 1994.

MARRANCA, Bonnie et DASGUPTA, Gautam, *Conversations on Art and Performance*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1999.

MONTANO, Linda M., *Performance Artists talking in the eighties : Sex, Food, Money, Fame, Ritual, Death*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2000.

PHELAN, Peggy, *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.

PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie,* Lausanne, L'Age d'homme, 1992.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RATCLIFF, Carter, *Out of the box : the reinvention of art, 1965-1975*, New York, Allworth Press, School of Visual Arts, 2000.

RODENBECK, Judith, « Madness and Method: Before Theatricality », in *Grey Room*, n°13, Automne 2003.

SANDFORD, Mariellen R., *Happenings and other acts*, Londres / New York, Routledge, 2005.

Catalogues d'exposition

Hors limites : l'art et la vie 1952-1994, Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 1994.

Out of actions : between performance and the object 1949-1979, Tokyo, Museum of contemporary art, 1999.

9 evenings reconsidered: art, theatre, and engineering, 1966, Cambridge, MIT List Visual Arts Center, 2006.

A theater without theater, Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona et Lisbonne, Fundação de arte moderna e contemporânea - Colecção Berardo, 2007.

INDEX

Index des noms cités dans le texte (notes de bas de page exclues)

A

Adorno, Theodor W. 27, 70, 118

Ajax 130-131

Albers, Josef 92

Allende, Salvador 205

Alter, Nora M. 119

Anderson, Poul 219

Antoine, Jean-Philippe 155

Antonioni, Michelangelo 183-186

Arasse, Daniel 89-90

Aristote 237, 270, 277

Artaud, Antonin 175

Asimov, Isaac 219

Auerbach, Berthold 215

Ault, Julie 54

B

Baker, George 228, 233, 235

Bakhtine, Mikhaïl 273

Barthes, Roland 213, 257

Bataille, Georges 287

Baudelaire, Charles 27, 198

Beckett, Samuel 190

Beghin, Cyril 214

Belden, E.Porter 114

Belgrand, Eugène 48

Bell, Larry 93

Benjamin, Walter 21, 41, 74, 98, 118, 285

Benning, James 13-14, 17, 30, 33-34, 50-57, 64, 66, 68-69, 98, 285

Bernadac, Marie-Laure 131

Bhabha, Homi K. 24, 116

Blish, James 219

Bloch, Ernst 204, 215-216

Bochner, Mel 120

Bois, Yve-Alain 12

Bradbury, Ray 219

Brakhage, Stan 101-106, 120

Brecht, Bertolt 216, 251

Brenez, Nicole 261

Broodthaers, Marcel 73

Buchloh, Benjamin H.D. 92, 173-175

Buckingham, Matthew 13-14, 18, 30-31, 77-85, 97, 99, 105, 107-120, 124-129, 157-159, 194, 284-287

Budrys, Algis 219

Burden, Chris 246

Buren, Daniel 161-162

Burgin, Victor 25

Burns, Sarah 156

Burroughs, William S. 155

Byrne, Gerard 18, 200, 203-204, 219-221, 223-224, 226-238, 280, 287

C

Certeau, Michel de 128, 139-140, 193, 277

Chklovski, Victor 216

Church, Frederic 135-136, 138, 142-143, 147-149

Cicéron 256

Clarke, Arthur C. 219

Coleman, James 25, 73, 120

Colomina, Beatriz 231

Copley, John Singleton 133-135, 138, 142-143, 145, 147-150

Cornell, Joseph 283

Courbet, Gustave 253

Crary, Jonathan 24

Crawford, Jane 37

Criqui, Jean-Pierre 240-241, 244, 247

Crimp, Douglas 20-21

D Dean, Tacita 13-14, 18, 30-31, 77-78, 86-97, 99

Deller, Jeremy 18, 200-201, 247-251, 255, 258-262, 264-265, 279-280

Deren, Maya 120

Derrida, Jacques 14, 289-290

Détienne, Marcel 270

Dewing, Thomas Wilmer 134-135, 137-138, 143-144, 149-150

Didier, Sophie 275-276

Didi-Huberman, Georges 14, 16, 241, 243, 251, 262

Disney, Walt 267-270, 275-277

Doherty, Willie 25

Duras, Marguerite 120

During, Elie 220-221, 238

E Eggleston, William 227

Eisenstein, Sergueï 151, 243

Ernst, Max 39

Evans, Walker 179-181, 194, 260

F Falguières, Patricia 242-243

Fassbinder, Rainer Werner 120, 218

Fawcett, Edgar 150

Figgis, Mike 250-251

Flaubert, Gustave 283

Flavin, Dan 92-93

Foster, Hal 98, 164, 167-170

Foucault, Michel 11-12, 15, 18, 41

Fourier, Charles 274

Frampton, Hollis 52

Franck, Robert 227

Fried, Michael 22, 200, 233, 236, 242-244, 246, 279

G Galassi, Peter 61

Gandy, Matthew 46

Gauthier, Michel 128

Gehr, Ernie 52

Géricault, Théodore 133

Godard, Jean-Luc 120, 188-189, 218

Graham, Dan 37, 120

Graves, Michael 275

Greenberg, Clement 10, 22, 72, 76, 91

Greuze, Jean-Baptiste 256

Griffes, Charles Tomlinson 149

Griffiths, Alison 126, 255

Grunenberg, Christoph 153

Gunning, Tom 24, 151

H Haussmann, Georges Eugène 42, 48

Heade, Martin Johnson 137-138, 144, 150

Heinlein, Robert 219

Hepworth, Barbara 230

Herrmann, Bernard 149

Herzog, Werner 120

Hirschhorn, Thomas 287

Hitchcock, Alfred 149, 220

Holmes, Burton 126

Holt, Nancy 121

Howard, Ebenezer 274

Howe, Lyman H. 126

Hudson, Henry 110-111, 114-115, 126

Hugo, Victor 47-48

Humboldt, Alexander von 135

Hunt Jackson, Helen 150

Huyghe, Pierre 18, 200-201, 247-248, 264-273, 275-280

I Irvin, Robert 93

Ivens, Joris 120

J Jameson, Fredric 24, 205, 210, 212, 215-216, 225, 234, 236-237

Johnson, Philip 275

Jones, Thomas 60

Judd, Donald 92-93

K Kafka, Franz 13

Kelley, Mike 13, 18, 105, 107-108, 130-136, 138-159, 194, 284, 286-287

Kentridge, William 73

Kluge, Alexander 120

Koolhaas, Rem 114-115

Krauss, Rosalind 10, 21, 72-76, 81, 112, 169

Kwon, Miwon 162-167

L La Fontaine, Jean de 202

Lastens, Emeric de 84

Lautréamont, comte de 150

Lebensztejn, Jean-Claude 65

Ledoux, Claude Nicolas 274

Lee, Pamela M. 38

Lewis, Mark 25, 27-31

Linné, Carl von 270

Longin 130

Louis XIV 202

Luckàcs, George 118

Lugon, Olivier 56-57, 260

Lumière, Frères 28, 58-59, 153

M Maaskant, Hugh 220, 229, 231-232

McCall, Anthony 25

Macé, Marielle 119

Marchiori, Dario 218

Marin, Louis 90, 190-191, 194, 202-204, 207, 271-273

Marker, Chris 17, 200, 203-219, 221, 238, 280

Matta-Clark, Gordon 12, 14, 17, 30, 33-49, 68-69, 98

Méliès, Georges 243

Michaud, Philippe-Alain 14-15, 59, 147

Moholy-Nagy, László 92

Mondrian, Piet 50, 61-67, 285

Montazami, Morad 261

More, Thomas 204

Moser, Frédéric 25

N Nadar, Félix 48

Newman, Barnett 93, 240

Nietzsche, Friedrich 11

O O'Doherty, Brian 10-11, 66

Olson, Charles 103

Orwell, George 220, 223

P Pasolini, Pier Paolo 218

Piranesi, Giovanni Battista 44

Poe, Edgar Allan 149

Pohl, Frederik 219

Poinsot, Jean-Marc 161-162

Pollock, Jackson 93, 112, 246

Provoost, Michelle 232

Q Quéloz, Catherine 177

Quintilien 256-257

R Rauschenberg, Robert 168-170

Richter, Hans 120

Rietveld, Gerrit 220, 229-232
Roberts, Jennifer L. 123
Robichon, François 254
Rodtchenko, Alexandre 92
Rogoff, Irit 23
Rohe, Mies van der 230
Rohmer, Eric 220
Rosenberg, Harold 245
Rosler, Martha 13, 16-17, 105, 160, 172, 174-181, 192, 194
Rothko, Mark 93, 134, 240
Rowe, Colin 39
Rugoff, Ralph 245-246
Ruskin, John 137
Ruttman, Walter 120

S

Said, Edward W. 115
Sargent, John Singer 137-138, 143, 150
Scargill, Arthur 249
Schwinger, Philippe 25
Schwitters, Kurt 243, 283
Scott, James C. 206
Shapiro, Meyer 64
Sharits, Paul 52, 92
Sitney, P. Adams 51
Smith, Eugene 260
Smith, Tony 22, 239-247, 279
Smithson, Robert 17, 120-124, 128
Snow, Michael 52, 120
Sontag, Susan 284
Spies, Werner 39
Spinoza, Baruch 287
Sprague, Achsa W. 150
Steinberg, Leo 168-170
Sterling, Rod 219
Still, Clifford 93
Sturgeon, Theodore 219

T

Tafuri, Manfredo 44
Tenn, William 219
Thatcher, Margaret 249-250, 261

V

Venturi, Robert 275
Vertov, Dziga 119, 190
Vogt, A.E.van 220
Vouilloux, Bernard 255-256

W

Walker, Stephen 42
Wall, Jeff 191, 196-198, 201
Warburg, Aby 14-16, 262, 289
Ward Howe, Julia 150
Warhol, Andy 120, 224
Watkins, Peter 25
Wedemeyer, Clemens von 13, 105-106, 183-194, 284
Whistler, James McNeill 135-138, 144

Z

Zabat, Olivier 25

Produire depuis la marge.
Les motifs du décentrement dans les films d'artistes, 1975-2007.

On a qualifié de « migration des images » le déplacement des images en mouvement depuis les salles de projection jusque dans les salles des musées. Cette « migration » a d'abord constitué le socle initial de ce travail, en fixant les pourtours de son contexte : les images en mouvement, le musée et ses collections, leur dialogue depuis le milieu des années 1990. Délaissant ce sens premier de l'expression, cette étude met au travail son sens figuré : l'idée de migration convie une économie, un système d'échanges, de circulation, un type d'activité propre aux images en mouvement qui élargit ce contexte de départ.
La force de ces images se loge dans un geste de décentrement. Leur mobilité les empêche d'accéder à un statut ou à une position dominante. Une résistance à la saisie globale accompagne ces images qui préfèrent les interstices, l'entre-deux, les failles, voire une certaine forme de clandestinité : elles échappent aux normes. Le décentrement qualifiera ici une méthode d'analyse, le choix d'un corpus qui va des années 1970 à nos jours, et la construction générale de cette recherche. Il permet de mesurer des distances, de saisir les sinuosités, les accidents, qui ponctuent l'histoire des images en mouvement. Point de départ : ce travail s'arrime au décentrement historique constitué par la rupture d'avec le discours moderniste dans les années 1970. Les œuvres contemporaines réunies héritent de cette éviction et la discutent. Les trois chapitres, thématiques, commentent ce décentrement qui bouscule les principes muséaux incarnés par l'institution du *white cube*. L'archive, le document et le jeu : trois façons de contourner les réflexes de l'essentialisme. Fondé sur des études d'œuvres, qui sont autant d'études de cas, accueillant sur un plan qui se veut tabulaire les images, les textes et les films, ce travail rend compte du savoir, étoilé et ramifié, que dispensent, de façon si singulière, les images en mouvement.

Mots-clé : archive, décentrement, document, images en mouvement, mémoire, théâtralité.

From the Margins.
Reasons of decentering in artists' films, 1975-2007.

The dislocation of images in motion from screening rooms to museum rooms has been addressed in terms of a « migration of images ». This « migration » was the initial foundation of the present work, determining its perimeter: images in motion, the museum and its collections, the dialogue between them from the mid-1990s onwards. Leaving behind the literal meaning of the expression, this study explores its figurative senses: the notion of « migration » calls for an economy, a system of exchange and circulation, an activity specific to images in motion that broadens its initial context.
The power of images in motion relies upon a gesture of decentering. Their mobility prevents them from reaching a dominant position or attaining an important status. These images resist to global analysis, preferring the interstices, the in-between, the faults, and what resembles to a form of underground activity instead. In other words, they resist the standards. The notion of « decentering » describes here three different dimensions: an analytical method, the constitution of a corpus ranging from the 1970s to the present-day, and the general conception of this research. The concept allows for the measuring of distances, the grasping of certain inflexions, or accidents, which rhythm the history of images in motion. Our starting point is the historical « decentering » illustrated by the break with modernist discourse in the 1970s. The contemporary works that we discuss inherit this eviction and comment on it. Our three thematic chapters comment this shift that challenges the museological principles embodied by the white cube. The archive, the document and staging : three ways of circumventing the reflexes of essentialism. Based upon the close study of works, conceived as case-studies, accommodating for images, texts and films within a tabular plan, this work accounts for the singular knowledge provided by images in motion.

Key-words : archive, decentring, document, moving images, memory, theatricality.