



HAL
open science

Mise en forme(s), mise en récit(s), narration et description à l'œuvre

Elsa Maury

► **To cite this version:**

Elsa Maury. Mise en forme(s), mise en récit(s), narration et description à l'œuvre. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942266

HAL Id: dumas-00942266

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942266>

Submitted on 5 Feb 2014

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.

2012 - 2013

• UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE • UFR 4 •

ELSA MAURY

*Mise en forme(s),
mise en récit(s)*
narration et description à l'œuvre.

MÉMOIRE DE MASTER 2 (ESPACES, LIEUX, EXPOSITIONS, RÉSEAUX)

• SOUS LA DIRECTION DE BERNARD GUELTON •

***Mise en forme(s),
mise en récit(s)***

narration et description à l'œuvre.

« Quand nous construisons des narrations, nous n'inventons pas seulement des histoires. Nous exprimons un besoin irrépressible, celui de rendre manifeste la compréhension du monde, ou celle des actions humaines dans le monde. »¹

Si je ne suis pas d'accord avec la dimension anthropocentrée de la citation ci-dessus, il me semble cependant qu'elle marque un point essentiel. Raconter des histoires est une nécessité. Pour faire face aux événements, parfois tragiques, parfois absurdes, parfois heureux ou même comiques, il nous faut *passer par* le tissage qu'est le récit. Ainsi, on *passera* de multiples manières, mais surtout on passera à travers le réel grâce au récit tout comme on le transmettra à d'autres ainsi mis en forme. Cet héritage reçu et à proposer, tout comme cette manière de s'emparer des événements me semble fondamentaux. Gargani parle bien de « construction » et c'est aussi un point que j'ai tenté de faire sentir tout au long de ce mémoire. Dans une perspective constructiviste et pragmatique il m'a semblé essentiel de toujours revenir à des procédés de fabrication, qui sont, pour tout dire, une réponse politique à tous les processus de destruction de formes et de pensées mis en œuvre par la Critique et le Modernisme. J'entends par là que le récit et la narration spéculative ainsi incarnés cherchent à répondre aux « alternatives infernales »² qui sont ces pratiques de résignation, de désenchantement et de disqualification.

1 GARGANI Aldo G., « Narrativité et existence », *Revue d'Esthétique* (42), 2002, pp. 49-56.

2 STENGERS Isabelle et PIGNARRE Philippe, *La sorcellerie capitaliste*, Paris, La Découverte, 2007 (Les empêcheurs de penser en rond).

9	INTRODUCTION
13	FORME(S) & RÉCIT(S) : DESCRIPTION
13	1. SÉQUENTIALISATION : MISE EN TENSION ENTRE SOCIÉTÉES ET GIF, DESCRIPTION DU MARCHÉ BIFFIN
14	Description de <i>Sociétés</i> et de <i>Gif description du marché biffin à Ménilmontant</i>
17	Description narrative
19	Séquentialité des images
41	2. DÉCALAGES DESCRIPTIFS
41	Le re-enactment : histoire relue et performée
48	Interprétation
61	3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : DESCRIPTION
63	FORME(S) & RÉCIT(S) : NARRATION
64	1. LE RÉCIT COMME MISE EN COMMUN, PARTAGE D'UNE EXPÉRIENCE : DU DOCUMENTAIRE D'ŒUVRE AU DOCUMENT D'ART, COMMENT RACONTER UNE ŒUVRE ?
67	Les Nouveaux Commanditaires, l'exemple de Blessey
70	Documents d'art
74	2. RÉCIT POÏÉTIQUE : FABRICATION D'UNE HISTOIRE AVEC LE PROCESSUS DE MISE EN ŒUVRE
74	Chapelets d'objets : narrateur-artiste-enquêteur
87	Récit d'une enquête
95	Sophie Calle : fabrication du récit lors d'une filature
101	3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : NARRATION

102	FORME(S) & RÉCIT(S) : INDÉTERMINATION
103	1. MISE EN RELATION PAR COHABITATION TEXTE-IMAGE
103	5 Livres blancs
106	Texte/image dans <i>5 livres blancs</i>
108	Mise en intrigue dans <i>5 livres blancs</i>
119	Julien Prévieux <i>Lettres de non-motivation</i>
129	2. ATLAS GROUP : DES ARCHIVES AUGMENTÉES PAR LA FICTION
130	Le docteur Fakhouri personnage fictif acteur de l'archive
132	Le docteur Fakhouri auteur d'images artistiques
139	3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : INDÉTERMINATION
140	FORME(S) & RÉCIT(S) : FABULATION ET SPÉCULATION
140	1. FABULER POUR RACONTER LE MONDE
141	<i>The Obscure White Messenger</i> (2010, 14'42)
144	Les histoires d'Adrian Paci
150	2. NARRATION SPÉCULATIVE : PROJET DE RECHERCHE DE DOCTORAT
150	Art & ethnographie
152	Récits & relations
154	Méthodologie & collaborations
157	3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : FABULATION ET SPÉCULATION
159	CONCLUSION
162	BIBLIOGRAPHIE

Introduction

Nous allons dans ce mémoire nous intéresser aux relations qu'entretiennent les procédés de mise en forme et de mise en récit. J'ai souhaité dès le titre, mettre en exergue l'importance de la *fabrication* via les termes de « mise en » : si nous pouvons chercher du commun et de la relation entre ces deux pratiques, il me semble que ce sera dans le procès que nous les trouverons.

La forme (mais sous-entendue comme toujours plurielle dans ses actualisations) est alors comprise ici comme incarnation, procédé de modelage auquel ont à faire les plasticiens. Les œuvres dont il sera question dans ce mémoire seront autant des images que des suites d'images ou même des événements (performances, protocoles, vidéos, dessins, ...). La dynamique de la « mise en » mouvement qui anime les formes et les récits est une première piste qui permet de présupposer l'intérêt de cette question relationnelle. L'agencement de l'une ou/et l'autre des parties ensemble ou séparément sera notre manière d'aborder les œuvres ici. Qu'est-ce qui fait récit dans/sur/avec un objet artistique ? Dans quelle mesure cet agencement formel et sensible met-il en jeu des mécanismes narratifs ? Peut-on *suivre* une dynamique de mise en forme artistique avec les outils du récit ?

Si porter notre attention sur cette relation est intéressante, c'est tout d'abord à cause de la supposée incompatibilité entre récits et images. Une acception moderniste³ des arts plastiques détache complètement cette pratique de toute possibilité de narration (l'art *montre* et ne raconte pas⁴ dans sa visée objectivante d'autonomisation). La narratologie « habituelle »⁵ (Genette⁶) refuse de traiter des images. Par ailleurs Lessing lui-même distingue la peinture (il entend les *arts plastiques*⁷) de la poésie (« les autres arts dans lesquels la reproduction du réel s'effectue également selon le principe de succession

3 GREENBERG Clement, « Modernist painting », *Art and Literature* 4, 1990, p. 199.

4 SPEIDEL Klaus in *Journée d'étude « Sortir de la grille du modernisme : la narration »*, Ensa Bourges, 2012.

5 ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

6 GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications* 8 (1), 1966, pp. 152-163.

7 LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 7.

chronologique »⁸). La première est donc figée par la mimésis dans un instant critique tandis que la seconde est temporelle. Nous ne pouvons évidemment plus nous aider de la classification des arts proposée par Lessing, vu les pratiques artistiques contemporaines, cependant, elle fait écho à des manières d'analyser le récit. En effet, la narratologie fait une claire distinction entre des récits narratifs (temporels) et descriptifs (spatiaux). Ainsi, selon Lessing la peinture serait descriptive – agencement spatial - tandis que la poésie serait narrative.

Nous nous servons donc de ces notions et catégories de description et de narration afin de mettre en tension différentes relations entretenues entre récits et images en art contemporain. L'hypothèse est que la question de l'art n'est pas de produire du Vrai ou du Faux (narratif, descriptif ou fabulé) mais de fabriquer des subjectivités situées : pour cela nous analyserons l'utilisation de la description, de la narration, de l'abstraction et les jeux que les artistes se permettent avec ces catégories. Pour mettre en place ces jeux, nous verrons que les artistes utilisent à plein escient ces différentes catégories (ou « forces illocutoires »⁹, « prépositions »¹⁰, « régimes d'énonciation ou diégétique », « modes d'existence »¹¹,...) qui sont supposées aider le destinataire à savoir comment accueillir l'énoncé qui lui est proposé.

En reprenant la question de la relation entre œuvres visuelles et récits sous l'angle de la *fabrication* nous nous permettons la possibilité d'envisager des objets communs. Ainsi, Raphaël Baroni nous dit la chose suivante, qui permet d'intégrer l'image fixe aux considérations sur le récit :

« Serait narratif *n'importe quel support capable de raconter une histoire*, ce qui revient à définir le récit comme la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou ne s'impliquent pas l'un l'autre » (G.Prince, *Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability*, 2007). »¹²

8 *Ibid.*

9 AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 (Points Essais).

10 JAMES William, *Essais d'empirisme radical*, Paris, Flammarion, 2007.

11 SOURIAU Étienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2009.

12 BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », in GUELTON Bernard (sous la dir.) *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité.*, Paris, L'Harmattan, 2013 (à paraître).

Désormais, nous intéresseront les *modalités* par lesquelles passent les relations entre mise en forme et mise en récit. Les propriétés de cette relation formes-récits seront vues comme équivalence, comme présupposition, comme exclusion, c'est encore à définir. Ce sont donc corrélativement et simultanément des procès d'incarnation et de narration qui vont nous intéresser ici.

Enfin, à travers l'articulation de différentes formes de récits et de leur agencement avec / entre des œuvres, nous demanderons à la fabrication de récits : *qu'est-ce que ça engage politiquement ?* Ainsi nous essaierons d'interroger les différences produites (par leur effectivité et leur pertinence) entre des récits *sur* les œuvres, des récits *dans* les œuvres ou encore *avec* les œuvres.

Souriau nous offre une définition en trois temps du récit, elle me semble particulièrement éclairante :

« Sens général : En littérature, narration, exposition d'une suite de faits, d'événements. C'est une des branches de l'art littéraire.

Sens particulier, au théâtre : Passage narratif d'une certaine ampleur, dans la bouche d'un personnage qui raconte des événements et en instruit ainsi le spectateur aussi bien que les personnages de l'action. Le récit a souvent suppléé le spectacle direct quand pour une raison quelconque on ne pouvait montrer sur la scène certains événements diégétiques ; mais il n'est pas l'équivalent des faits eux-mêmes : il donne les faits vus par un des personnages, qui les connaît, les ressent, les expose, à travers son caractère et sa place dans l'action.

Sens particulier, dans la littérature narrative : Aujourd'hui on appelle souvent récit ce qui ne veut se dire franchement ni roman ni narration de faits réels. C'est un genre qui joue, en somme, sur l'ambiguïté de son statut, à la frontière du témoignage et de la fiction. »¹³

13 SOURIAU Étienne et SOURIAU Anne, « Récit », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2009 (1990), p. 1207.

Nous interrogerons donc si les caractéristiques du récit définies ici pour la littérature et le théâtre peuvent s'incarner (et sous quelles modalités) dans des formes plastiques. Nous retiendrons la *mise en mouvement* déjà énoncée, mais aussi l'importance de la position du narrateur ainsi que le troisième sens d'ambiguïté du statut énonciatif de ce même récit (par des formes).

Pour cela, nous avons articulé notre propos en quatre grands points. Dans le premier, nous aborderons la relation de *description* entre la mise en forme et la mise en récit, nous nous attacherons à des pièces qui se veulent descriptives (d'un état de fait ou d'action dans le monde). Celles-ci nous aideront à aborder des catégorisations en narratologie par lesquelles nous devons passer pour étoffer notre propos. La question de la mise en séquence sera le procédé qui nous occupera dans la première partie consacrée à la question de la description. Nous nous attacherons ensuite à déployer des possibilités de *décalage descriptif* comme procédé intéressant de relation entre mise en forme et mise en récit. Ainsi, un exemple de re-enactement comme forme artistique nous amènera à poursuivre dans le second grand point, sur la *narration*, la question des formes de mises en récits sur les œuvres d'art. En effet, nous verrons alors combien la médiation des œuvres réclame la fabrication d'histoires à leur propos et quelles différentes modalités peuvent être mises en place pour cela. Documentaires d'art et documents d'art parviendront finalement à mettre en lumière la possible relation indicielle de l'articulation récits-formes. Nous nuancerons notre propos grâce à la conception d'un récit poïétique dans le second temps consacré à la narration comme relation entre mise en récits et mise en formes. Pour poursuivre, le troisième grand point du mémoire s'attachera à problématiser des relations qui travaillent l'*indétermination* des registres narratifs et formels. Nous verrons alors des procédés qui travaillent activement la confusion des genres : texte-image, narration-description, archives-fiction, etc. Enfin, le dernier et quatrième point quant à lui s'arrêtera sur les notions de *fabulation* et de *spéculation* comme modalités de mise en récit dans des œuvres, qui de ce fait engagent le spectateur dans une relation au réel *propositionnelle*. Nous verrons alors comment des objets plastiques peuvent maintenir ensemble une attention accrue aux formes et aux histoires afin de créer des espaces au caractère politique subtil sensible et poétique.

Forme(s) & récit(s) : description

La description, utilisée en contraste de la narration (chez Genette ou Hamon) est définie chez ces auteurs par son caractère spatial (la narration étant temporelle) et hiérarchisant. Sa fonction est de représenter des choses (personnages, lieux, objets) tandis que la narration représente des événements et des actions. Cette distinction entre des catégories de *faire* et d'*être* (ou action VS état, narration VS description) dans le récit apparaît cependant bien plus complexe à faire que ces définitions ne le voudraient. En effet, une narration (suite d'action/événements) comportera inévitablement des éléments d'état, de composition et donc de description. De même une description d'action posera des problèmes de classification. Cependant, il semble utile d'employer ces catégories pour questionner les relations du récit à l'image, afin de penser la possibilité de récits dans/sur/avec les œuvres d'art qui travaillent une forme plus ou moins spatiale ou temporelle.

1. SÉQUENTIALISATION : MISE EN TENSION ENTRE SOCIÉTÉS ET GIF, DESCRIPTION DU MARCHÉ BIFFIN

Le format du livre, avec ses pages se succédant les unes après les autres (même dans sa forme la plus minimale chez Eric Watier « un pli, un livre »¹⁴ nous conservons une feuille pliée en deux et ainsi quatre pages) permet particulièrement – mais peut être pas nécessairement – la mise en place d'un récit, ou du moins d'une séquence. Raphaël Baroni¹⁵ définit trois critères pour que l'on puisse parler de « récit » : le tout premier est sa mise en séquence. Le découpage d'un événement, sa représentation séquentielle (dans n'importe quel média) est une « *logique de l'action se référant à la transformation d'un état en un autre état* ». Cette mise en mouvement est intrinsèque au découpage du livre, dont on tourne les pages pour voir des éléments se succéder. Il porte dans sa forme même le contenu qui lui a été conféré historiquement (histoire, fables, contes, textes religieux, etc.). Dans le cas propre des images, le support du livre permet donc la

14 WATIER ÉRIC, « Monotone Press », [s. d.], <<http://monotonepress.net/monotone/index.php4>>, consulté le 1 mai 2013.

15 BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », *op. cit.*

narrativité d'éléments supposés statiques *a priori*. Nous considérerons dans un premier temps comment ces récits peuvent prendre forme dans ma pratique artistique en nous attachant sur leur propriété séquentielle. Le livre sera le premier support questionné, que nous mettrons en tension avec le médium de l'animation. Si l'enchaînement des pages fait récit et produit du *sens* (et il faut entendre par là *signification* et *direction*), l'animation de même procède par succession d'images ou/et textes dans un même espace. Bien que la temporalité du récit y soit différente (et plus déterminée au préalable) que dans un livre, il s'agit souvent dans mon travail de produire de la narration par ce simple procédé. Dans un souci de description, de rapporter des événements, nous pourrions faire l'hypothèse de deux mises en séquences dont l'accent est différent : l'une spatiale et l'autre temporelle, afin d'interroger le livre *Sociétés* et l'animation *Gif, description du marché biffin*. De même, dans ces deux cas, nous verrons que la mise en tension entre des images et du texte semble participer à la question de la mise en séquence du récit. Je vais donc dans un premier temps décrire ces deux pièces afin de les discuter ensemble.

• • **Description de *Sociétés* et de *Gif description du marché biffin* à Ménilmontant**

Sociétés, 2011, impression sérigraphie sur celluloïde, 16 pages, 12,5*12,5cm / 50*50cm

Ce livre est en celluloïde, et se présente tout d'abord sous la forme d'un carré de 12,5cm de large. L'ouverture de l'objet entraîne vite des interrogations quant à son dépliage. En effet, les plis se succèdent sans se ressembler, le livre change de sens. Le matériau résiste à l'ouverture, les plis entre les pages restent marqués, le lecteur doit faire appel à ses deux mains, à ses coudes, à ses ongles. C'est un leporello, de pages carrées qui se succèdent selon un trajet subissant des virages à 90°, qui finalement formera complètement déplié un grand carré de 50 cm sur 50 cm.

Cette forme de dépliant, je la soupçonne évoquée par le travail de l'artiste japonais Katsumi Komagata. Avec *Aventures sous la mer*¹⁶, ce créateur de livres d'artistes pour enfants m'a beaucoup touchée notamment par son utilisation de formes qui transforment les situations. Rythmes, mouvements, seuils et passages sont des éléments clés de la production de Komagata, il propose au lecteur – enfant ou adulte – de déployer un univers fait de surprises et métamorphoses.

¹⁶ KOMAGATA Katsumi, *Aventures sous la mer*, Tokyo, One Stroke, 1994.

16 pages se succèdent dans ce livre, le celluloïde permet un jeu de transparence et de superposition qui impose l'ouverture pour permettre la lecture complète des images. L'origine de ce projet est le résultat d'une rencontre entre cette transparence et une vidéo Youtube. Été 2010, je vois ce petit film amateur au hasard de détours sur internet. D'une grande violence, la vidéo fait état d'une expulsion de sans-papiers par des CRS. Probablement capturées à l'aide d'un téléphone portable ou d'un appareil photo, ces images sont à l'intérieur de l'action, le point de vue est ainsi celui d'un sujet pris dans la scène, la violence ressentie est d'autant plus grande que sont particulièrement filmées les actions des forces de l'ordre à l'encontre d'enfants et de femmes enceintes. Les expulsions (de campements de Roms essentiellement) furent nombreuses cet été-là, mais les médias ne semblaient cependant que peu intéressés par la manière dont ces événements se déroulaient. Ces images-types de l'information par internet, filmées par un « amateur » et transmises par YouTube ont donc été vues, reçues comme un choc.

« Nous en sommes là avec la presse et la télévision. Dans leur mode encore extrêmement dominant, ces appareils d'information diffusent de manière linéaire à des " destinataires " — ce mot d'allure scientifique devrait susciter un minimum de méfiance — des représentations indiscutables. Ces représentations tiennent lieu d'expérience sans que cela se remarque autant qu'il conviendrait. »

Pierre-Damien Huygue¹⁷ me permet ici d'exprimer ce lien pressenti entre la question des médias et leur traitement par un médium transparent. Le dessin m'a permis de séquentialiser d'autant plus l'événement par l'extraction d'images et leur entrecouplement (au rythme de une sur deux) avec des images provenant d'une autre vidéo d'expulsion. Cet enchaînement rapide, la confusion des actions, propre à ce type d'événements se voulait alors signifié par le « bloc » que forme le livre fermé, les images repliées les unes sur les autres ; tout en permettant, par la transcription de l'événement en suite d'images, un travail de relecture et d'attention particulière dans son ouverture. Marquer une pause sur des expulsions et les esthétiser peut déranger moralement certaines personnes, mais il me semblait essentiel de proposer ici cette relecture. Celle-ci se fait par une appréhension différente, dans un temps plus lent (que la vidéo sur internet) et invite le lecteur à une implication corporelle par le dépliage difficile du celluloïde. Aucun texte n'accompagne la séquence excepté à la fin : une légende signifie la provenance des images, apportant suffisamment d'éléments

¹⁷ HUYGUE Pierre-Damien, « La politique disparue de l'audio-visuel », in *La transparence comme paradigme*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 113.

me semble-t-il pour indiquer au lecteur le champ de questionnements à soulever selon son bon-vouloir par la suite.

GIF Description de marché biffin à Ménilmontant, 2012, Animation 2'39

Pour exemplifier les relations que j'ai commencé à mettre en place entre les méthodes et questions de l'ethnographie – comme méthode d'observation et de description – et la production d'objets sensibles, je voudrais présenter un gif¹⁸ réalisé à partir d'une observation de la formation d'un marché biffin (marché provenant de la récupération en revente informelle) autour du Métro Ménilmontant en mars 2012. Voici en quelques phrases résumée la problématique sur laquelle nous avons travaillé :

Depuis quelques années, un marché " de biffins " s'est installé dans le quartier de Belleville, à Paris, rassemblant désormais plusieurs centaines de vendeurs. Cette présence est vivement contestée par certains élus et riverains, qui ont assisté à la dégradation rapide de la vie de quartier, des conditions d'hygiène, de déplacement, de sécurité et de tranquillité. Les tensions se sont cristallisées et la situation semble aujourd'hui dans une impasse politique et collective dans laquelle les échanges et l'écoute entre élus, riverains et défenseurs des biffins, ne semblent plus possibles. Pour renouer le dialogue, il apparaît nécessaire d'inventer une nouvelle forme de représentation de la controverse qui puisse être acceptée par les différents acteurs.

Emilia Chamone (anthropologue) et moi même avons décidé de prendre en note de manière rigoureuse et chronométrée les actions se déroulant sur ce territoire au cours de quelques heures. Cette formation d'un marché dans l'espace public, nous l'avions remarqué, changeait de rythme et d'ambiance au fur et à mesure de la matinée, dépendant de la fréquence des interventions policières.

J'ai ensuite réalisé une animation à partir du texte descriptif en suivant le principe du .gif (défilement des images entre 3 secondes et 10 secondes) : donnant tout juste le temps de lire ce qui y est inscrit et retranscrivant ainsi le ressenti du phénomène des marchés informels, très denses et rapides, difficilement saisissables.

18 Le *Graphics Interchange Format* (littéralement « format d'échange d'images »), nommé généralement GIF, est un format d'image numérique couramment utilisé sur la Toile.

Il s'agissait pour moi de faire ressentir par l'artifice de l'animation l'intensité rythmique du phénomène au lecteur-spectateur n'en ayant pas d'expérience propre. L'exercice de description ethnographique est repris et trouve grâce à l'animation un rythme qui ressemble à son sujet. Je me suis attachée à représenter aussi ce que ces groupes de vendeurs, d'acheteurs, de policiers et de passants provoquaient formellement dans l'espace.

Le format gif peut quant à lui être considéré comme une forme assimilable à celle des marchés biffins : animation internet informelle, elle se répand à la manière de « mèmes » (très vite, par répercussion) et est une pratique populaire. Très léger et envoyable par mail le gif présente cependant le désavantage de ne pas s'adapter au format d'écran sur lequel il sera lu. Il sera donc souvent déformé, tronqué ou trop petit, ce pourquoi je propose aussi un format vidéo (qui conserve le titre gif).

• • Description narrative

Nous avons deux objets ici : un livre qui se déplie et distribue dans l'espace des dessins qui n'étaient jusque là pas lisibles, et une animation qui déplie dans le temps une description d'actions. L'animation de *Gif, description du marché biffin* propose une succession temporelle des images : c'est un récit d'enquête qui se réalise par le défilement du texte, celui-ci suivant le rythme effréné de l'objet observé des marchés à la sauvette. *Sociétés* propose un découpage qui met en avant une succession spatiale des images : c'est un livre d'artiste dont l'unique texte est une légende située en dernière page du livre. On y apprend la provenance des images observées depuis le début du dépliage. Tout livre (manipulable) déploie son contenu dans l'espace, en relation avec le temps qui est donné à chaque page par le spectateur, celui-ci, dont la manipulation est différente d'un livre à reliure dans le dos, s'ouvre au fur et à mesure jusqu'à être complètement à plat. Les images formées par les dessins vectoriels au trait noir restent cependant en « vignettes » dans la grande image formée par l'ensemble. En cela, suite à la manipulation qui active le mouvement des images, ce livre reste fortement proche d'une image fixe, qui propose un séquençage par la contiguïté spatiale. Un « truchement technique » de même que dans le format du livre est à l'œuvre dans celui de l'animation. Ce sont des images fixes qui se succèdent les unes après les autres mais qui sont tout de même réalisées séparément (le texte ne se transforme pas par la mise en animation mais les phrases se succèdent). À la manière d'un flip book (ou *folioscope*) les textes défilent sous les yeux du spectateur-lecteur. Cependant, dans l'animation, le temps de lecture est prédéfini au préalable par

l'auteur : c'est ce qui permet par ailleurs dans *Gif* de perdre la possibilité de lecture et donc de proposer un statut iconique du texte.

Dans le trouble entre les catégories description/narration ces images – qui ici ne sont pas à proprement parler fixes mais en série – nous pouvons déterminer dans les deux pièces un déploiement temporel :

« pour devenir un récit, un événement doit être raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire – dans le domaine figuratif, un tableau peut produire un effet narratif en spatialisant la chronologie : l'événement temporellement lointain peut être placé en arrière plan et par un jeu sur la profondeur de champ l'opposition loin/proche figure l'opposition avant/après – Les théoriciens aboutissent tous à des définitions de base du genre de celle-ci : "Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t , puis $t+n$ et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant $t+n$ des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t " (Bremond, *Logique du récit*, p.99-100). »¹⁹

Ce sont deux situations différentes pour l'exercice descriptif (entendu ici comme un double mouvement d'observation et de témoignage). Dans *Sociétés*, l'événement a tout d'abord été vécu par l'intermédiaire d'un média (youtube) qui a défini une première distance, une première séquentialisation. Il y a de même deux événements (deux vidéos, deux expulsions) dans le livre (même trois en comptant le match de football), ainsi, tel que le souligne Christian Metz : « le récit est une séquence deux fois temporelle... Il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité [...] nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps. »²⁰. Tandis que dans *Gif* c'est la succession de petits événements regroupés en un ensemble qui fait séquence. Il semble donc que les deux pièces proposées à discussion ici comportent l'élément minimal du récit : la séquence narrative. Le livre *Sociétés* cependant présente aussi la caractéristique de la description et tient donc « les deux dimensions conflictuelles et complémentaires de tout récit : la séquence qui ordonne les éléments les uns après les autres et la figure qui les ordonne les

uns à côté des autres. »²¹. Le séquençage temporel de *Gif* quant à lui, vient contraster le contenu des morceaux descriptifs qui composent son texte. Nous remarquerons de même que le récit amené par la succession des images dans *Sociétés*, bien que se déployant dans l'espace, ne reprend pas dans son organisation spatiale devant/derrière une chronologie avant/après ainsi que le suggérait J-M. Adam. La chronologie est confuse, les dessins proviennent de différents événements et ne se suivent pas forcément selon le schéma narratif classique t puis $t+n$. Le mouvement de déploiement suggère au lecteur-regardeur qu'il y a récit mais ce n'est qu'à la toute fin, une fois arrivé sur les légendes des images que celui-ci en comprend le contenu. Avant cela, il se sera imprégné d'une succession de dessins dont la violence des actions représentées est palpable.

• • Séquentialité des images

Raphaël Baroni défend²² l'idée que pour faire récit il est nécessaire, a minima, d'avoir une double séquence : celle de l'événement et celle de sa représentation dans un médium (« événement racontant et événement raconté »). Cette idée de la représentation, de la transformation d'un événement premier me semble essentielle dans ces deux travaux discutés. Ainsi, lorsque Baroni propose des procédures différentiables de narrativité des images, nous les retrouvons, dispersées, assemblées et reconfigurées dans *Sociétés* et *Gif*, description du marché biffin. Comme nous nous sommes attachés aux modalités de mises en séquences de ces deux pièces, ce sont les premières procédures définies par R. Baroni qui vont nous intéresser ici. Nous retrouvons sans difficulté, autant dans *Sociétés* que dans *Gif*, le premier procédé qu'il établit : « insérer une image dans une série (narrativité iconique sérielle) [...] permet de construire, comme dans un roman dont on parcourt les lignes, une double séquence temporelle, racontante et racontée. »²³. Le second procédé s'attache à « représenter simultanément dans une image différentes étapes d'un procès (narrativité iconique co-extensive) [dont] le découpage des différents moments est moins strictement réglé que dans le cas de la série. On peut noter au passage que le cheminement visuel dépend souvent d'une connaissance intertextuelle qui "scénarise" l'image ». Ce procédé, se démarquant de la série, semble manquant à *Gif* tandis que les dessins de *Sociétés*, nous l'avons vu, ne proposent pas une lecture d'une suite d'actions logiques. Deux événements-vidéos sont intercalés, les scènes dessinées se suivent sans reprendre

21 ADAM Jean-Michel, *Le récit*, op. cit., p. 19.

22 BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », op. cit.

23 Ibid.

19 ADAM Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 12 (Que sais-je ? 2149).

20 METZ Christian, « Essais sur la signification au cinéma », Vol. I. Paris : Klincksieck, 1968, p. 27.

forcément les éléments formels des scènes précédentes. De plus, nous avons vu que c'est la présence d'une légende à la fin du livre qui semble permettre une lecture autrement signifiante de cette suite de dessins. Enfin, la troisième modalité proposée par Raphaël Baroni consiste à « évoquer sur un mode allusif un récit par une image (narrativité iconique intertextuelle) [c'est] une scène que le spectateur est capable d'identifier comme se rattachant à un récit connu ». Il me semble que sans être dans un rapport illustratif d'une image à propos d'un texte, les deux travaux dont nous discutons proposent, à leur manière, une relation intertextuelle et inter-événementielle. En effet, premièrement, le récit sous sa forme textuelle est une composante essentielle (bien que minimale dans la légende de *Sociétés* et finalement quasi iconique dans *Gif*) de la narrativité de ces pièces. Mais aussi, il me semble que chacun à sa manière, ces deux objets racontent des événements qui font appel aux « compétences encyclopédiques »²⁴ du regardeur. Effectivement, l'appréhension de l'originalité de l'événement raconté par *Gif* suppose que le lecteur-spectateur ait connaissance du déroulement habituel d'un marché en plein air. Il en est de même pour *Sociétés* : l'interprétation des scènes d'expulsions suppose que le regardeur ait quelques connaissances sur la situation des Roms en France cet été là (et dans un contexte plus global). Ces deux pièces racontent des événements dont l'intérêt est mis en perspective par le spectateur lui-même, qui mobilise d'autres événements à mettre en parallèle.

*

La visée de ces deux projets est clairement descriptive, chacune à sa manière. Du moins, ils essaient tous les deux d'aborder via un agencement visuel des événements factuels. Cette volonté de raconter un marché biffin et des expulsions policières passe par un travail sur la séquentialité des images. Un rapport au temps est déployé dans l'animation tandis que le livre propose une mise en relation par contiguïté. Ces deux manières de décrire utilisent pleinement des outils de narrativité, dont nous avons vu qu'il est difficile de démêler de l'acte purement descriptif. La liste d'observation effectuées sur le terre-plein du boulevard de Ménilmontant relève bien de la description, mais elle est mise en mouvement (en séquence) pour être finalement complètement prédéterminée par lui. La lecture devient difficile, le stress des acteurs est ressenti et remis en forme : la description est mise en récit.

²⁴ Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

« Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale) » (Bremond, 1966, p.62)²⁵

Le propos de Claude Bremond, cité par J.-M. Adams, me semble très catégorique vu les objets dont nous nous occupons. Mon hypothèse serait que la liste, ou l'énumération, propres à la description (dans une catégorisation formaliste) puissent être considérées (dans certaines œuvres) comme récits. Ainsi, des exemples tels que l'inventaire de Prévert ou le questionnaire de Proust obtiennent ce double statut : ils sont tous deux des listes descriptives, qui associent par contiguïté spatiale, mais la modernité nous a appris à faire sens à partir de récits dont la succession immédiate semble manquante. Le spectateur comble alors les trous, les manques du discours pour fabriquer un récit. Dans les deux fameux exemples cités ici c'est la dimension historique des auteurs et ainsi la relation de ces listes à d'autres textes qui les transforme en narrations.

Par ailleurs, J.-M. Adams, dans sa définition du récit, annonce lui-même un entremêlement inévitable entre narration et description de part leur intrication formelle et leur nécessité réciproque :

« les récits ne peuvent se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l'action. Les données descriptives, qu'il s'agisse de simples indices ou de fragments descriptifs plus longs, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité. Paradoxalement, le récit ne peut se passer de la description qui ralentit toujours le cours des actions (même si, au cours de ces pauses, le récit est souvent en train de s'organiser). »²⁶

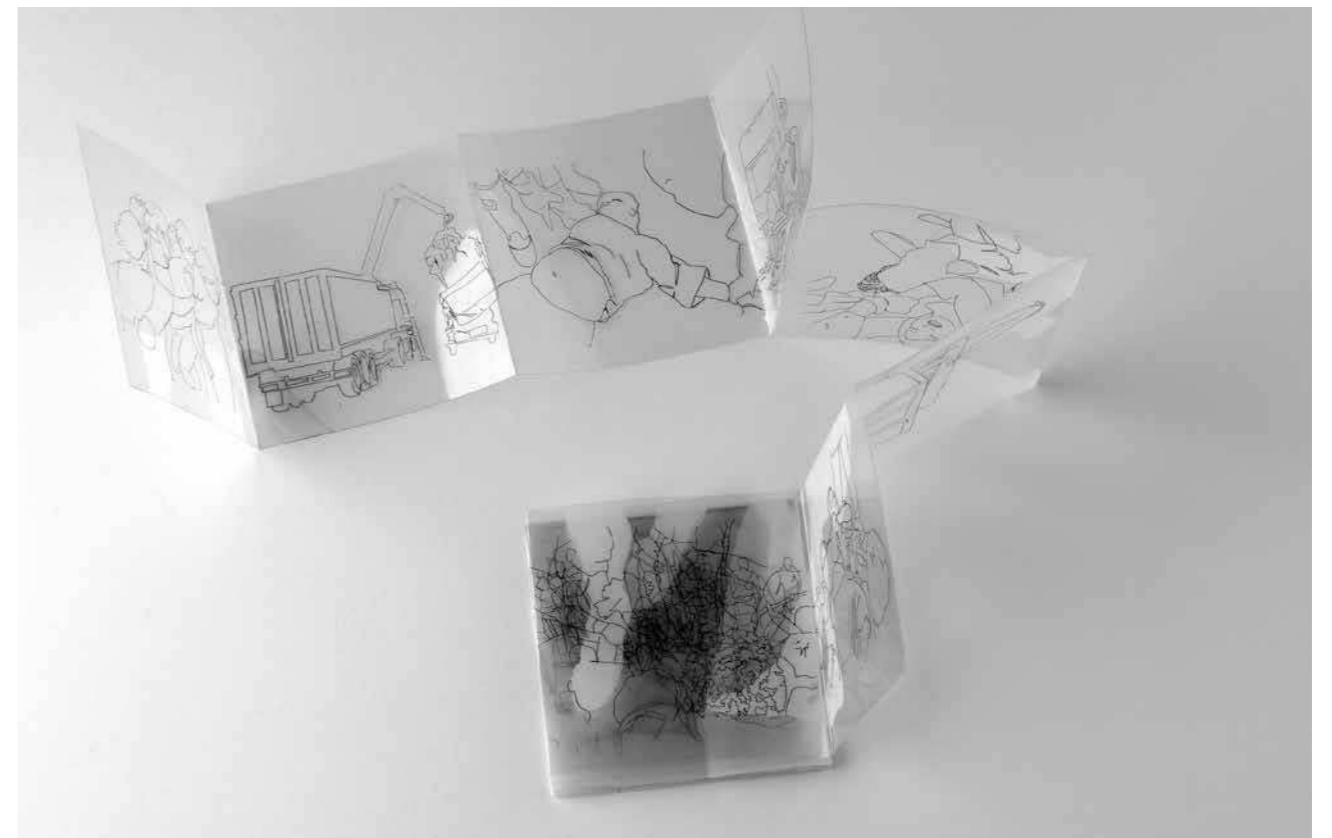
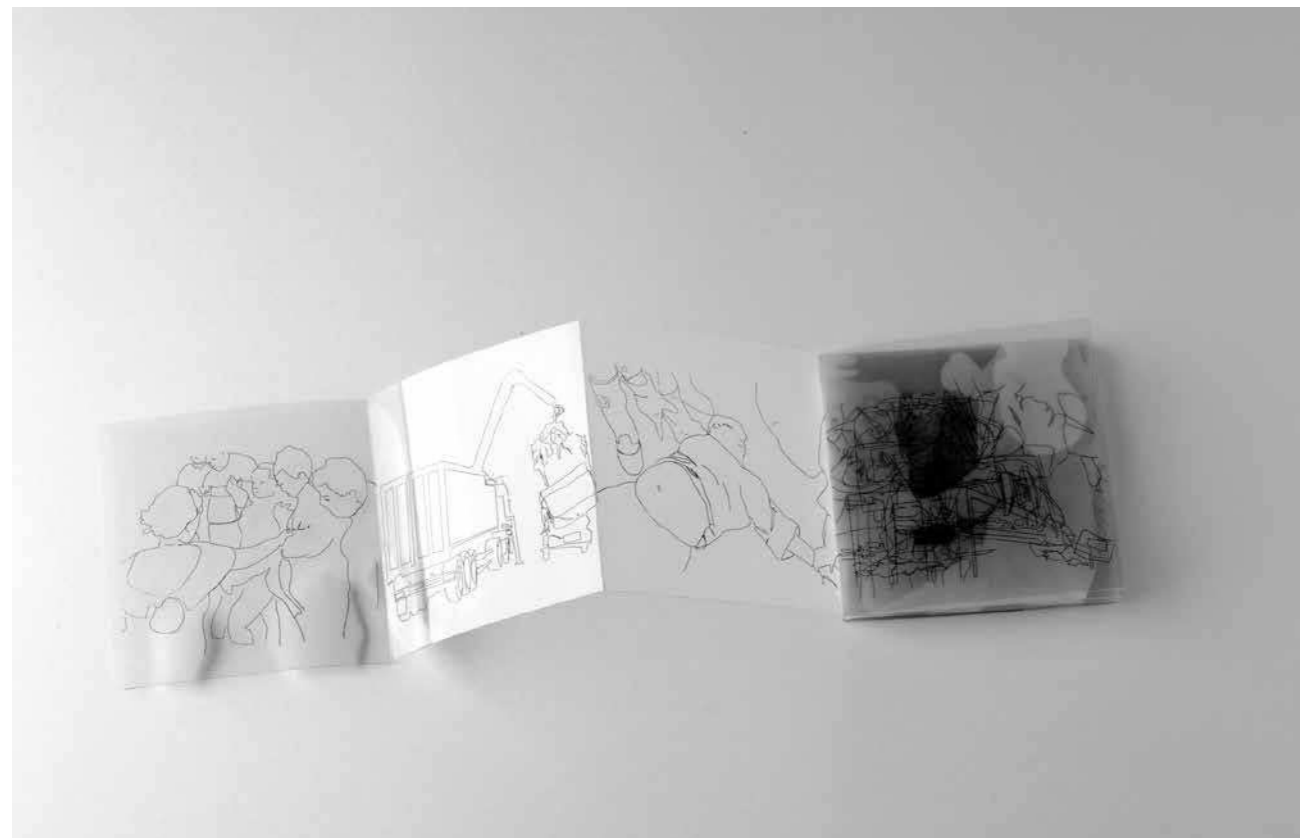
²⁵ cité par ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994, p. 92 (Fac).

²⁶ ADAM Jean-Michel, *Le récit, op. cit.*, pp. 46-47.

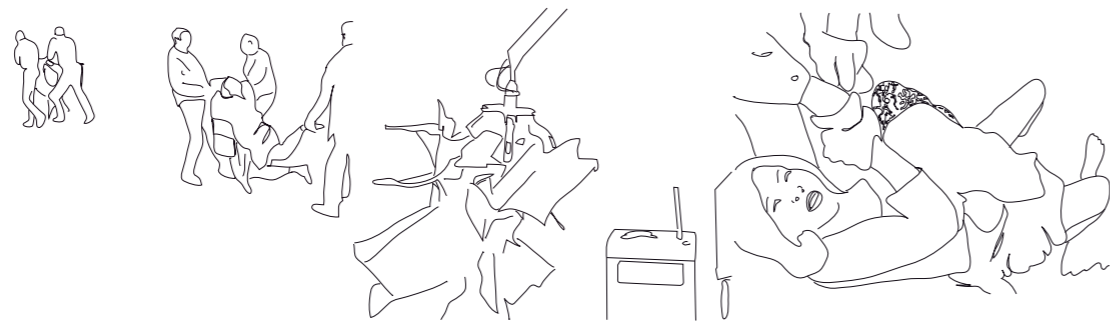
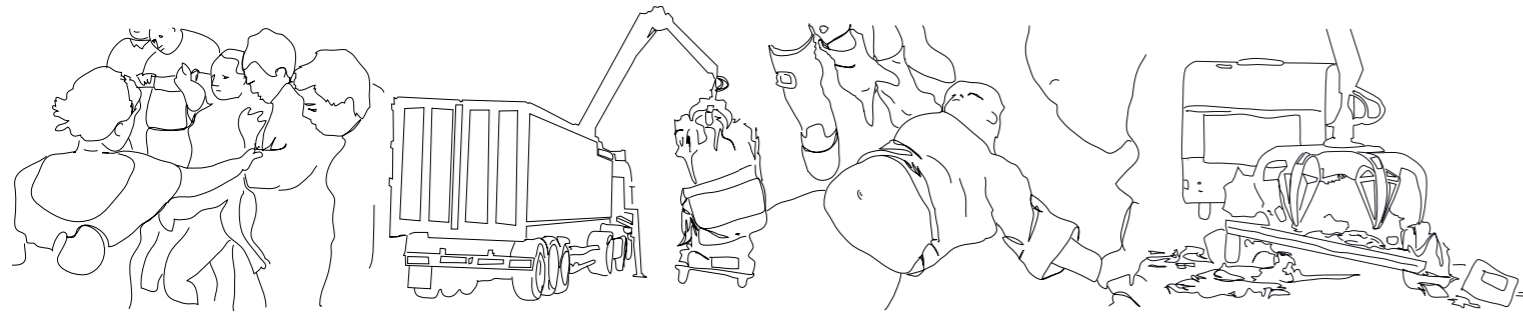
L'opposition entre description et narration en tant que telle ne nous intéressera donc pas ici mais nous essaierons de mesurer comment ces deux notions sont à convoquer pour comprendre la fabrication de récits avec et sur certaines œuvres. Mon travail plastique se souhaite dans une mise en tension avec le réel : il utilise des outils de la description pour raconter des observations. Par ailleurs, il s'agit pour moi de chercher à mesurer la distance entre l'événement raconté et racontant, en expérimentant de nouveaux dispositifs de description, de narration et d'observation. Nous pouvons déjà noter que la distance entre les deux séquences temporelles a fait l'objet d'un rapprochement dans le travail (chronologiquement postérieur) de *Gif*. D'un travail à partir de vidéos trouvées sur internet à un autre qui comprend une observation directe de l'événement, la présence de la description dans le récit ne peut se faire de la même manière.

Nous allons donc continuer à analyser comment les arts plastiques produisent des mises en récits dans, avec et sur les mises en formes, et nous pouvons désormais aborder plus précisément comment des décalages produits avec l'activité de description peuvent permettre de riches changements de perspectives dans la production et dans la réception artistique.









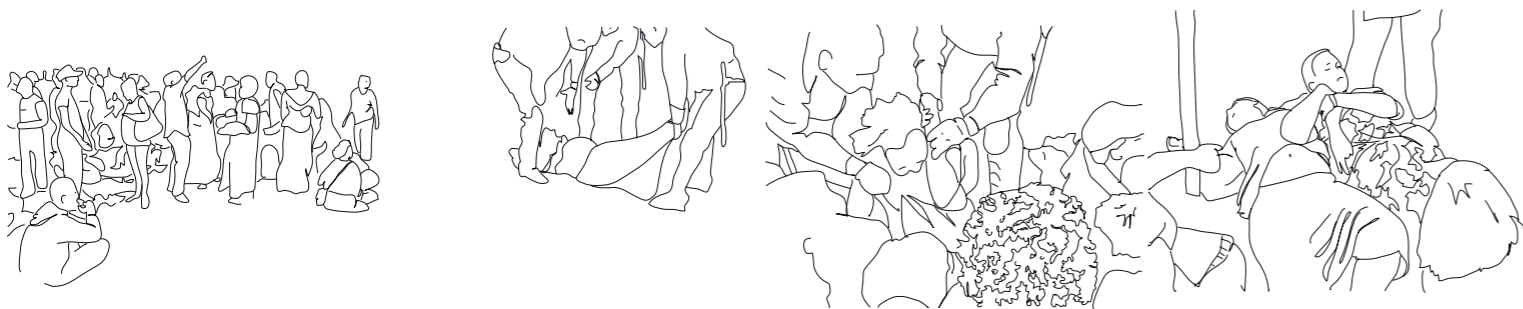
À partir des images de:

Vidéo Youtube publiée le 28 juillet 2010 "Evacuation de familles sans logement à la Courneuve".
Source Mediapart.

Vidéo Dailymotion publiée le 9 août 2010 "Combien de poules vous a-t-on volé cette année?".
Source Caravane Films

Match de football France-Roumanie 9 octobre 2010 diffusion 01.fr

9:51 - UN AUTRE ÉTAL (TENU PAR UNE FEMME ROM) S'INSTALLE À CÔTÉ DU MOUSTACHU



9:52 - UN TROISIÈME ÉTAL S'INSTALLE À CÔTÉ DES DEUX AUTRES (PAR UNE FEMME ROM AU TÉLÉPHONE)
SES AFFAIRES SONT DANS UN CABAT ROULANT.

ATTOUPEMENT (POUSSETTES, CABATS) TOUT DEVIENT TRÈS DENSE.

9:55 - 3 ÉTALS SE SONT INSTALLÉS EN PLUS.

L'UN DEUX SE MET DERRIÈRE LE MÉTRO ET DEVANT LE PREMIER ESPACE CENTRAL, C'EST UN COUPLE DE ROMS, ILS ÉTALENT UN GRAND DRAP ET RANGENT LES VÊTEMENTS DESSUS (ILS NE SONT PAS PLIÉS MAIS ALLONGÉS SUCCESSIVEMENT EN RANG)

10:00 - UN ACHETEUR (TYPE MAGHRÉBIN) S'EMPARE D'UNE VESTE DE JOGGING POUR ENFANT, IL PROPOSE (AU COUPLE) 2EUROS, LA FEMME LUI RÉTORQUE 3EUROS, IL INSISTE 2EUROS, ELLE LUI RÉPOND 2.50EUROS, IL INSISTE 2EUROS ET ELLE DIT OK. IL PAIE, ESSAIE DE VOIR SI LA VESTE FERME ET S'ÉLOIGNE.

10:02 - UN HOMME EN COSTUME-CRAVATE-MOUSTACHE-GOMINA-LUNETTES DE SOLEIL FILME LE
MARCHÉ

10:04 - LE COUPLE DE ROMS ESSAIE DE VENDRE UN «COSTUME AMÉRICANO» À UN HOMME QUI RE-
GARDE LEUR ÉTAL, 10 EUROS. IL RÉPOND « NON », LE ROM LUI DEMANDE « COMBIEN TU VEUX ? », IL
RÉPOND « NON ».

10:06 - UNE FEMME ESSAIE DES BASKETS.

10:08 - ILS REMBALLENT. A CE MOMENT, UN HOMME S'EMPRE DE BASKETS DE LA MARQUE *NEW BALANCE*, DIT « 2 EUROS » AU VENDEUR QUI LUI DIT OK. IL S'ÉLOIGNE, LA FEMME ROM LUI PARLE, IL LUI RÉPOND « C'EST BON » ET SUIV LE COUPLE QUI S'ÉLOIGNE.

10:09 - EN QUITTANT L'ESPACE UNE FEMME ROM RAMASSE AU SOL DES CHAUSSETTES TOMBÉES.

10:10 - LA POLICE ARRIVE.

2. DÉCALAGES DESCRIPTIFS

• • Le re-enactment : histoire relue et performée

Jeremy Deller & Mike Figgis, *The Battle of Orgreave* (60 min, 2001, Angleterre)²⁷

Le terme re-enactment que nous pourrions traduire en français par les deux termes simultanés de « reconstitution » et de « rejouer » provient d'une tradition de la reconstitution historique (*historical re-enactment*) d'événements. Le milieu de la performance et de l'art contemporain (post-conceptuel et post-minimaliste) s'en est emparé depuis les années 90 : par exemple Dan Graham redonne en 1995 *Performer/Audience/Mirror* performée initialement réalisée par lui-même en 1975. Le re-enactment de la bataille d'Orgreave donné et conçu par Jeremy Deller en 2001 fait aujourd'hui œuvre de référence incontournable à ce propos. Nous allons donc traverser cette œuvre par la question qui nous intéresse de l'articulation entre description et narration dans les arts plastiques. En effet, la pratique du re-enactment propose de rejouer, recomposer une image (ou une succession d'images) à partir d'un récit historique descriptif. Ces œuvres cherchent à raconter par la performance, la mise en mouvement des actions passées dans un présent. Nous verrons qu'ici, le re-enactment *The Battle of Orgreave* est de plus raconté lui aussi par une vidéo (réalisée par Mike Figgis).

Deller réalise le re-enactment d'un conflit social : la bataille d'Orgreave, se situant dans le Nord de l'Angleterre en 1984, fut le résultat d'un long bras de fer entre les mineurs et le gouvernement Thatcher. Suite à un travail d'enquête particulièrement conséquent, Jeremy Deller a su dessiner un plan très précis des événements. À partir d'entretiens, de cartes, de photos d'archives l'artiste a souhaité semble-t-il réécrire l'histoire. Pensant que ce conflit avait été malmené et détourné par les médias, il a proposé aux anciens mineurs et policiers mais aussi à toutes les personnes de la région concernées par la bataille, de participer à cette re-mise en scène afin de se réapproprier l'événement. Ici le travail d'enquête, d'observation et de documentation ne vise pas uniquement à décrire l'événement passé (le premiers temps du travail de l'artiste a été d'en produire une description méticuleuse) mais bel et bien à fabriquer une nouvelle séquence à partir de ces documents. Ainsi, le second événement fait histoire lui-même : en proposant, dix-sept ans après, aux acteurs de repenser corporellement, géographiquement et techniquement les scènes vécues.

²⁷ http://www.jeremydeller.org/orgreave/orgreave_menu.htm (consulté le 10 août 2013)

10:11 - ENTRE LE MACDO ET LE CAFÉ MÉNILMONTANT UNE VENTE SE TERMINE. LES FEMMES ROMS
ATTENDENT AU NIVEAU DU FEU ROUGE DE LA RUE (PAS D'HOMMES AVEC ELLES)
DEUX D'ENTRE ELLES S'ÉLOIGNENT VERS PÈRE LACHAISE
CINQ D'ENTRE ELLES S'ASSEYENT AVEC LEURS BALUCHONS AU SOLEIL (AU FEU ROUGE)

« 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. »²⁸

Ainsi, nous pouvons supposer que la description de l'événement, ici faite par les archives et les témoignages des acteurs, est aussitôt transformée en narration par la mise en cohabitation de tous ces éléments. Retravaillées sous forme d'une grande séquence (la performance en elle-même) ces descriptions font sens les unes par rapport aux autres : elles se prolongent, se contredisent, s'affinent et se replacent dans une perspective partielle.

La force plastique dont parle Morad Montazami est essentielle à une compréhension artistique de la chose. Re-traverser un événement par un récit oral, un récit écrit ou vidéo n'a pas le même sens formel que de le mettre en mouvement en corps et en sueurs. Le film retrace l'événement re-enactment et ses pourtours (des archives aux témoignages aux scènes de bataille re-performées), il nous montre des « acteurs » disant qu'ils n'agiraient plus de la sorte, dix-sept ans plus tard. Nous pouvons ici définir au moins quatre séquences qui se suivent : 1) l'événement de la bataille en 1984, 2) le scénario fait par Jeremy Deller en recueillant témoignages et archives, 3) le re-enactment de la bataille, et enfin en 4) le film réalisé par Figgis.

Nous pourrions dire ici, que pousser la description à son paroxysme (trouver les lieux où se trouvaient les acteurs à quelques mètres près) permet finalement de fabriquer un nouveau récit. Un nouveau récit de l'histoire, qui permet à celle-ci d'être relue après avoir été enfermée dans une unique interprétation (la défaite des ouvriers).



28 MONTAZAMI Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* (5), avril 2011.



« Depuis plusieurs années, les artistes s'inspirent de la technique du re-enactment, de reconstitution d'événements connus de l'histoire pour mieux en explorer les impensés, les oublis, les lignes de fuites et en proposer de nouvelles interprétations. Performer un événement historique, un discours, remettre en scène une archive, reconstituer l'histoire depuis un autre site pour mieux nous en faire entendre les résonances aujourd'hui et produire des contre-récits historiques. A rebours de l'idéologie d'une fin de l'histoire, fonctionnant parfois par uchronie ou de manière prospective, le re-enactement produit "l'archéologie symbolique" (M.Montazami, 2008) d'une lutte, d'une révolution, d'une guerre, d'un événement médiatique. »²⁹

Les deux curateurs du *Peuple qui manque* nous livrent ici une interprétation intéressante, abordant l'idée de « contre-récit », celui-ci me semble être de l'ordre du rôle de parasitage des formes préétablies que peut prendre l'art. Proposant une « physicalité », une corporéité de l'événement (et du récit de l'événement), la performance prend à rebours la distanciation souhaitée pour un récit historique.

Refaire un focus sur un tel point de l'histoire permet aux acteurs, nous le voyons dans le film, de repenser les conséquences d'un tel événement. Ils relient cette bataille (et sa défaite) à une politique plus globale réalisée sous le gouvernement Thatcher, ce qu'a produit la fermeture des mines pour cette région industrielle et le Royaume-Uni entier. Réalisé dix-sept ans plus tard, quasiment jour pour jour, le re-enactment permet aux personnages de relire toutes les ramifications de conséquences que la bataille a déclenchées. Le film réalisé par Mike Figgis articule des scènes d'entretiens avec policiers et ouvriers à propos de la bataille et de ses conséquences actuelles dans le paysage social, chez un certain nombre d'entre eux, l'émotion est particulièrement palpable. Le re-enactment en lui-même est filmé avec des points de vue multipliés (la caméra filme en plongée, en contre-plongée, elle est située dans la bagarre : parfois du côté de policiers, parfois du côté des ouvriers...).

« Dans son recours aux archives, la pratique artistique de Jeremy Deller peut être reliée à une ethnographie portant sur l'étude de groupes sociaux et de communautés post-industrielles.

²⁹ QUIRÓS Kantuta et IMHOFF Aliocha, « Reenactment / Refaire histoire », que faire ? art/film/politique, Centre Georges Pompidou, Paris, 19 décembre 2010, <<http://www.lepeuplequimanque.org/quefaire/reenactment-19-12-2010>>, consulté le 12 août 2013.

Cependant, pour comporter des affinités avec une approche ethnologique ou ethnographique, cette pratique de la reprise engage une tout autre perspective. Car il faut, ici, dans un second temps, que l'expérience se poursuive dans la production, et à partir des collectes, échanges et témoignages, envisager de nouveaux événements, de nouveaux objets, de nouvelles formes où le folklore se ré-active et se re-joue avec ses propres acteurs.

Il ne s'agit donc pas de rapprocher des réalités disjointes ou de révéler des faits oubliés, mais de faire d'un vecteur de séparation entre les êtres et les choses, l'opérateur même de leur réunion et de leur présence. Ici, se situe, précisément, la dimension politique de ce travail dans son lien au peuple. »³⁰

Nous pouvons donc dire à propos de ce re-enactment (mais il faudrait en discuter plusieurs et comparer leurs effets pour pouvoir tirer des conclusions de cette pratique en général) qu'il propose une articulation entre un récit physique et incarné (les coups portés dans la bataille) et des récits qui proposent simultanément un témoignage des faits historiques et leur relecture contemporaine. Le travail de l'artiste est de proposer cette complémentarité des manières de raconter : la performance devient un support de la narration autant pour les acteurs que pour le spectateur. Un des points intéressants dans ce travail est la question posée par le degré de fiction impliqué dans le re-enactment. Construit et scénarisé à partir de documents, d'archives et de témoignages, le scénario se veut au plus proche de son aîné de dix-sept ans, cependant les enjeux de la bataille ne sont plus les mêmes. Les acteurs, dont ce n'est pas la profession, semblent dans le film pourtant capturés par l'action : ils jouent un rôle, connaissent par ailleurs l'issue de la bataille (les séquences dans le film d'entretiens qui relient cela à une politique plus globale re-contextualisent sans arrêt) mais on sent que cette fiction prend un poids essentiel tout de même. Ainsi, le travail de description historique qui se sert ici d'un « jeu d'acteurs » a recours, me semble-t-il, à différents registres de narrativisation simultanés. Les quatre séquences successives de l'événement que nous avons déterminées se chevauchent (du moins dans le film) et créent de ce fait un événement plus complexe. Cette complexité est due à la mise en corps et en mouvement permise par la performance, mais elle est aussi due à la mise en histoire partielle de chacun des participants et par tous les petits récits convoqués à leurs côtés (j'entends par là les récits des photographies d'archives, les extraits de discours de Thatcher, etc.). Ainsi, je dirais que le point essentiel de cette œuvre se situe dans ce que

30 KИМ Christophe, « Une politique de la reprise : Jeremy Deller », *Multitudes* (5), 2007, pp. 245-250.

permet l'artiste dans la pratique de l'histoire : il offre un événement à multiples séquences qui complexifie un punctum en un réseau de subjectivités. Cet événement a des effets contemporains palpables, que l'artiste met en image par ces récits croisés : ceux-ci passent par l'appréhension corporelle et incarnée de la bataille. Ce que nous avons nommé *décalages descriptifs* est, me semble-t-il sensible dans ce cas de figure : la description, que nous pourrions souhaiter « objective » (froide et mesurée pour servir à un ré-ancrage dans le réel) est utilisée dans le re-enactment comme une proposition simultanément descriptive, narrative et fictionnelle. Les acteurs dans le film forment des récits fabulatoires « et si la bataille n'avait pas été perdue, ... » permis par les descriptions très rigoureuses des positions stratégiques dans la bataille (l'incarnation des enjeux les rendent racontables et donc discutables). Les décalages sont produits par l'exercice de description : il demande à multiplier les points de vue pour trouver son point d'objectivité, et ainsi, de mise en récit en mise en récit, elle amène à la fabrication d'un second événement. Ce « double » tel que l'appelle Morad Montazami ne fait pas que raviver l'ancien, mais a de réelles conséquences politiques dans une perspective d'*empowerment*³¹ du public.

31 Terme américain porté par les féministes (entre autres) dont la traduction varie entre capacitation, habilitation en commun : « ensemble des processus et des recettes par où chacun des membres d'un collectif acquiert, grâce aux autres et avec les autres, une capacité propre de penser, de sentir, de décider qu'il n'avait pas individuellement » STENGERS Isabelle dans postface à STARHAWK, *Femmes, magie et politique*, Paris, Empêcheurs de penser en rond, 2003, pp. 322-323. C'est un « devenir capable ensemble », une reprise de pouvoir, non pas *sur* mais *avec* les choses : il faut l'entendre comme opposé à la tradition critique.

• • Interprétation

Nous allons, à partir des notions réfléchies jusqu'ici, aborder deux de mes travaux qui travaillent d'une manière ou d'une autre sur la tension entre récits et images par des décalages descriptifs. Il y a respectivement deux protocoles de mise en récit des abattoirs : 1) une série de grands dessins sur les abattoirs *Sans titre (Récits-dessins)* (2013, 55*70 cm) : il s'agit d'une production de dessins à partir de récits rapportés et collectés. En 2) nous avons la pièce qui s'appelle *Sans titre (Abattoir de Tarascon)* (2013, 30*40 cm), composée de photos en partie masquées.

Les abattoirs sont en soi un vaste récit dans mon travail : j'ai cherché à formuler un projet de doctorat pertinent qui comprenne les relations homme-animal lors de ce moment critique de fin du travail d'élevage. Cet objet de recherche, que nous trouverons rédigé à la fin de ce manuscrit, s'est accompagné de régulières formulations plastiques. Ces deux projets sont donc à l'intérieur d'une grande séquence, qui est le récit de ma recherche en train de se faire. Ainsi, d'autres objets viennent remettre en perspective ces deux projets dans ma pratique, qui de ce fait sont témoins d'un moment bien particulier d'expérimentation et de tâtonnements.

Sans titre (Récits-dessins) (2013, 55*74 cm)

Le premier projet (dans cette chronologie) est donc *Sans titre (Récits-dessins)* qui est né de ma volonté de faire raconter, faire parler des personnes ayant croisé ce lieu auquel je n'arrivais pas à accéder. Souvent en art, est pratiqué un exercice intéressant : la première idée à propos d'un projet étant souvent mauvaise (c'est une sorte de postulat véhiculé dans les écoles d'art), il faut l'ébaucher afin de faire « sortir » cette première idée un peu « facile » (car l'association des éléments est trop rapide). Il en est un peu de ça (forcer un changement de perspective) dans la démarche de *Sans titre (Récits-dessins)*. Il s'agissait d'une sorte de volonté « d'exorcisation » de mes propres manières de voir ce lieu qu'est l'abattoir. J'ai souhaité confronter mes propres récits que j'étais en train de faire à propos de ce lieu (à partir de la documentation que j'accumulais alors : j'ai produit un projet autour de ce moment-ci par ailleurs) à des visions, des descriptions faites par d'autres. C'est en entendant des personnes situer leur rencontre avec cet espace - intégré dans un récit de vie - qu'il m'a semblé être intéressant de travailler sur ces narrations-là : mon travail opérant une focalisation sur un moment et un lieu particulier, je souhaitais proposer des relations au monde esquissées par des histoires multiples.

Ainsi, Véronique raconte qu'elle sentait la présence de l'abattoir en attendant son train tous les jours. Francis quant à lui se souvient mal, et conserve « ces souvenirs [qui] n'ont

que la bande son de "mes chevreaux" qui se sont remis à bêler quand je me suis arrêté ». J'ai donc travaillé à partir de descriptions de différentes personnes qui m'avaient au préalable raconté avoir eu une expérience en rapport avec des abattoirs. Je suis revenue vers eux et ai formulé ma demande ainsi :

« Pour une série de dessins, je cherche à déclencher des récits de personnes différentes qui s'en sont approché, de près ou de loin... Pourrais tu m'écrire un texte (même très court, ce peut être une liste de mots, ...) dans lequel tu décrirais ton expérience ? Voici pour info les éléments susceptibles d'être pris en compte :

- tes impressions (visuelles, odeur)
- l'architecture
- l'organisation
- des faits/gestes/... marquants (anecdotes)
- tes sentiments
- l'accueil du personnel
- le transport

(Enfin ce n'est pas exhaustif mais pour te donner des pistes en cas de manque d'inspiration!) »

J'ai donc ensuite réalisé des dessins qui portaient de ces textes reçus. Ici, pour le spectateur, la relation entre ces images et ces descriptions est signifiée formellement par une proximité spatiale. Sur des supports différents, c'est à l'accrochage dans un espace (d'édition / d'exposition) que la relation est marquée entre textes et images.

Il s'est agit pour moi de re-séquentialiser ces descriptions spatialement, les interpréter par un agencement de formes, de matières et de couleurs. Les formes ont tendance à s'abstracter du fait de la distanciation entre mes propres souvenirs et les leurs. Plutôt que trop chercher à « incarner » figurativement les récits produits j'ai souhaité travailler sur des mises en tension entre une architecture (lointaine et assez abstraite) et les sensations décrites dans les textes. Ainsi, la proximité spatiale entre les textes et les images (et le fait que ce soit en série) narrativise les dessins, et le spectateur doit interpréter les écarts et rapprochements entre les deux éléments.

Sans titre (Abattoir de Tarascon) (2013, 30*40 cm)

J'ai souvent une utilisation de la photographie et de la vidéo comme traces (d'un moment, d'un cadrage). Dans cette série de photographies et masques de papier je suis venue re-sélectionner dans les images que j'avais produites des espaces, des lignes de force qui me semblaient intéressantes de l'abattoir de Tarascon (Bouches du Rhône). Il s'agissait pour moi de ne pas forcément présenter de front des photographies (ou vidéos) de l'abattage. D'une part, l'abattoir en lui-même, comme entité ne se donne pas à voir facilement : j'ai passé beaucoup de temps dans cette recherche à me voir refuser tout contact avec ce milieu. D'autre part, il s'agissait de traduction, sélection et interprétation : bien que le procédé puisse s'apparenter à la pratique du documentaire, il ne s'agit pas du tout de prétendre à une quelconque objectivité de type scientifique ici, les images s'en font donc les témoins.

« Dans le langage philosophique, l'abstraction est l'action de l'esprit considérant à part un élément (qualité ou relation) d'une représentation ou d'une notion, en portant spécialement l'attention sur lui, et en négligeant les autres³² »

« L'art plastique abstrait : le choix de ce qu'on isole, dans la perception du réel, pour le considérer à part, peut porter sur des éléments d'ordre très divers.

Il peut d'abord porter sur des éléments *sensoriels* (couleurs, lignes, volumes, etc.). Ceci est en accord avec une idée de Brunshvic, rapportée en note à l'article abstrait du Vocabulaire de Lalande, et selon laquelle une représentation pourrait être donnée assez partiellement pour correspondre à un abstrait. [...]

En ce sens, entrerait dans l'art abstrait toute utilisation artistique d'éléments sensoriels tirés et isolés hors de la perception qui les a fournis. Ces éléments peuvent garder des rapports aisément identifiables avec la perception concrète originelle, ou s'en éloigner peu à peu, jusqu'à perdre toute liaison évidente avec elle. [...]

Toutes ces formes d'art abstrait représentent bien quelque chose, idée, essence, sentiment, forme, etc. ; elles relèvent donc de l'art représentatif. Mais elles ne représentent pas les objets du monde réel tels qu'ils nous apparaissent dans la perception ; il s'agit donc d'un art non figuratif (l'art figuratif imitant les objets tels

que la perception nous les donne dans l'expérience vécue concrète). Dans son sens le plus rigoureux, l'art abstrait serait donc l'art représentatif non figuratif. »³³

Ici il s'agit donc d'une série de 16 photographies, collées au centre d'une feuille de papier de 30*40 cm, une seconde feuille vient, découpée, découvrir des parties de la photo, de l'enquête. Je les accroche au mur, en une ligne : cette séquence reprend la chronologie de l'élevage à l'abattage et forme ainsi un micro récit. J'ai cependant décidé de laisser certaines des photos (environ cinq) de côté. Sur table, auprès d'une table lumineuse de la même taille, j'invite le spectateur à manipuler les pièces, et grâce au jeu de lumière à découvrir en transparence les parties masquées.

Ce processus de découpe me permet de mettre en avant formes pures, matières et couleurs. L'abattoir y est présenté dans son organisation (de travail mais aussi architecturale), les images mettent en tension des corps et des agencements qui s'y rencontrent, le temps est suspendu par le processus de recadrage.

Le terme d'abstraction développé par Souriau plus haut me semble tout à fait adapté pour penser ces deux travaux. Étant donné que produire des objets à partir d'une enquête comme je le fais ici procède déjà d'une forme d'isolation, j'ai considéré les photographies que j'avais produites comme des cadrages rigoureux et sélectifs de mon terrain et de ma démarche. Ainsi, le second cadrage opéré par le papier ne fait que souligner et affirmer plus fortement cette abstraction.

Ce sont les petits décalages produits par l'*isolation* d'éléments dans le récit qui m'intéressent. Les relations entretenues entre les images et les récits se font par juxtaposition (spatiale) et le mouvement d'abstractisation des images cherche à entretenir ces déplacements interprétatifs.

La notion de séquence est importante pour ces deux pièces : la narration est amenée par la mise en série des images essentiellement. Ainsi, ces séries (de dessins, de photos, ...) font mine de séquence par leur poursuite dans l'espace bien que chaque pièce puisse être considérée de manière autonome.

Enfin, la table lumineuse et les quelques photos que je propose au spectateur de manipuler – afin de révéler le processus de masquage réalisé – permet de le *mettre en action* et de

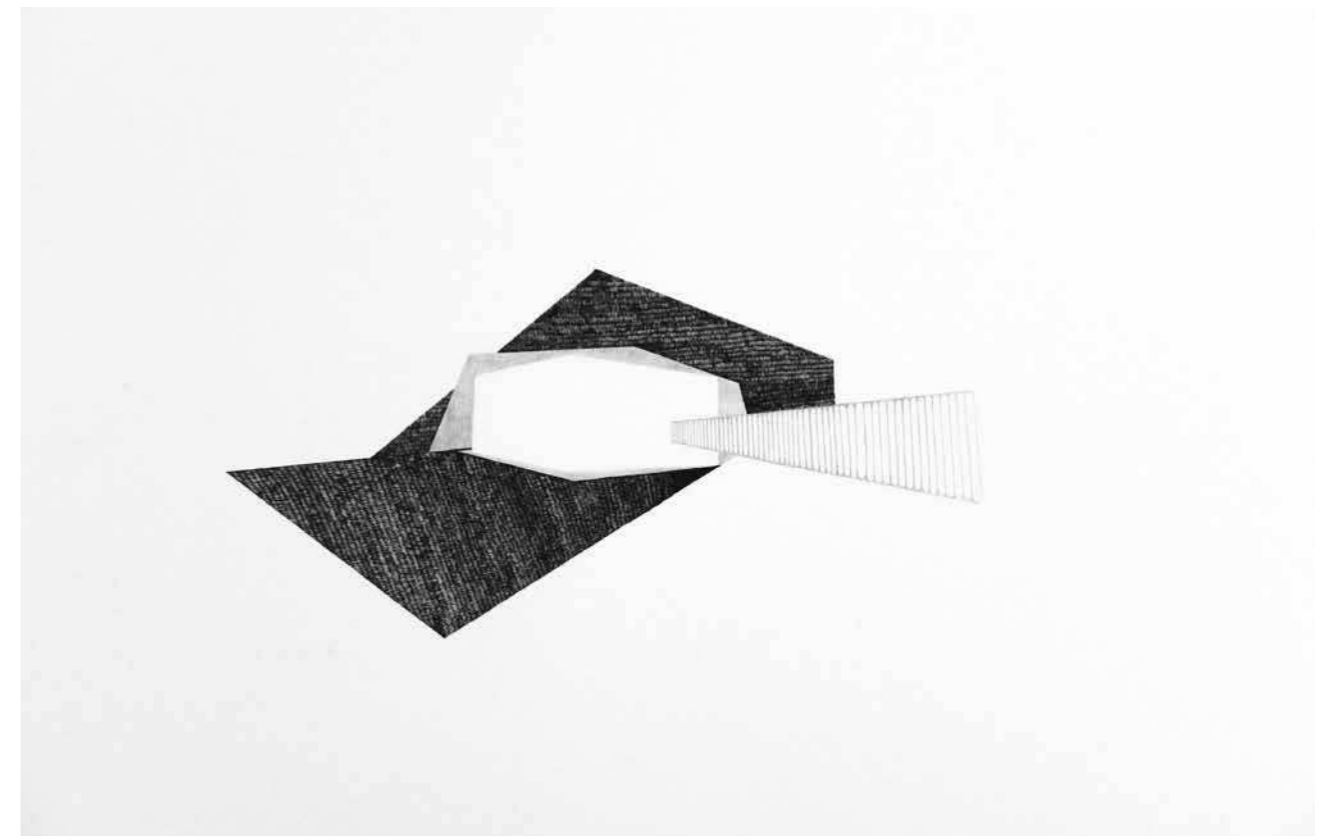
32 LALANDE André, « Abstraction », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2010 1926, p. 8.

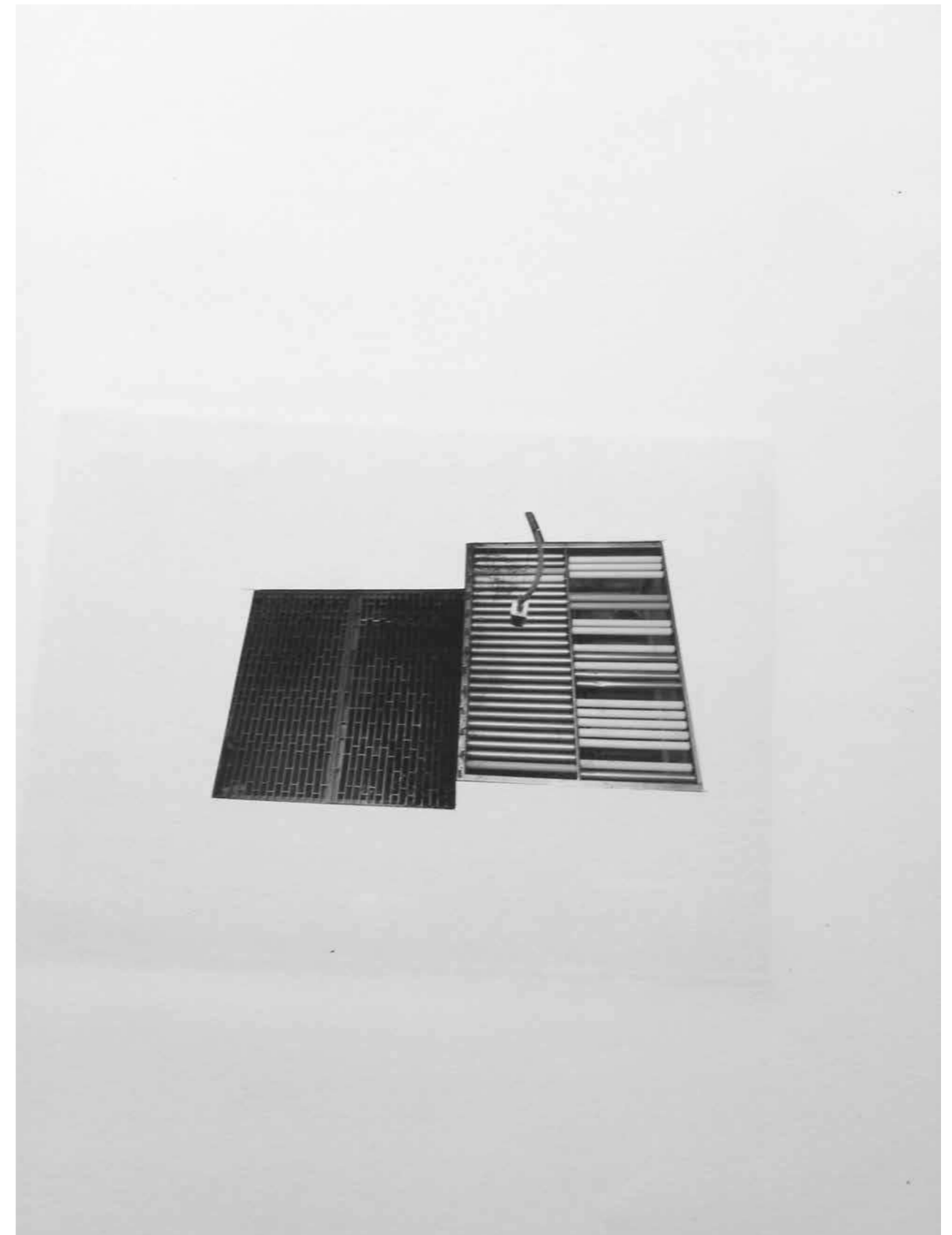
33 SOURIAU Étienne et SOURIAU Anne, « Abstrait/Abstraction », *Vocabulaire d'esthétique*, 2009 1990, p. 9.

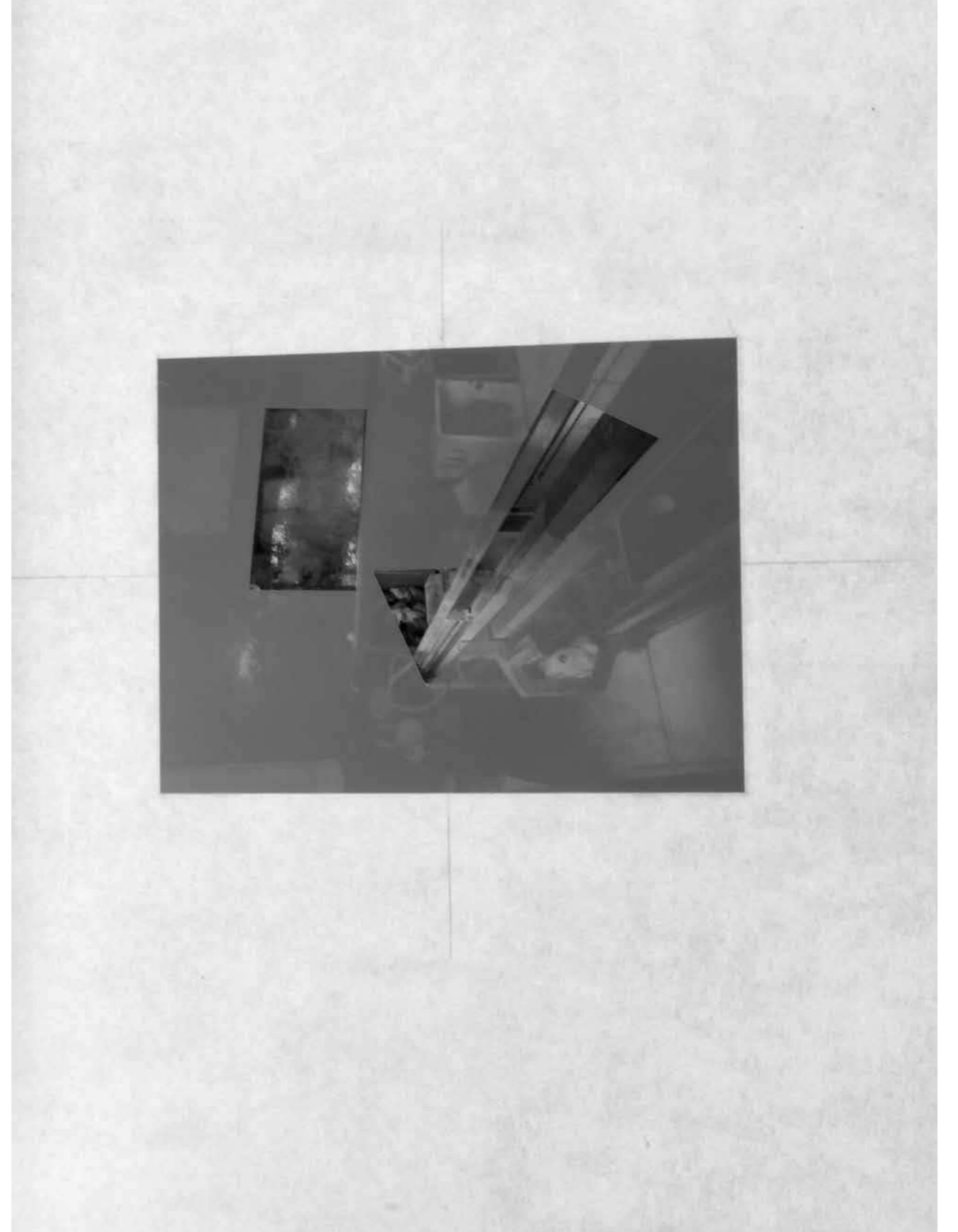
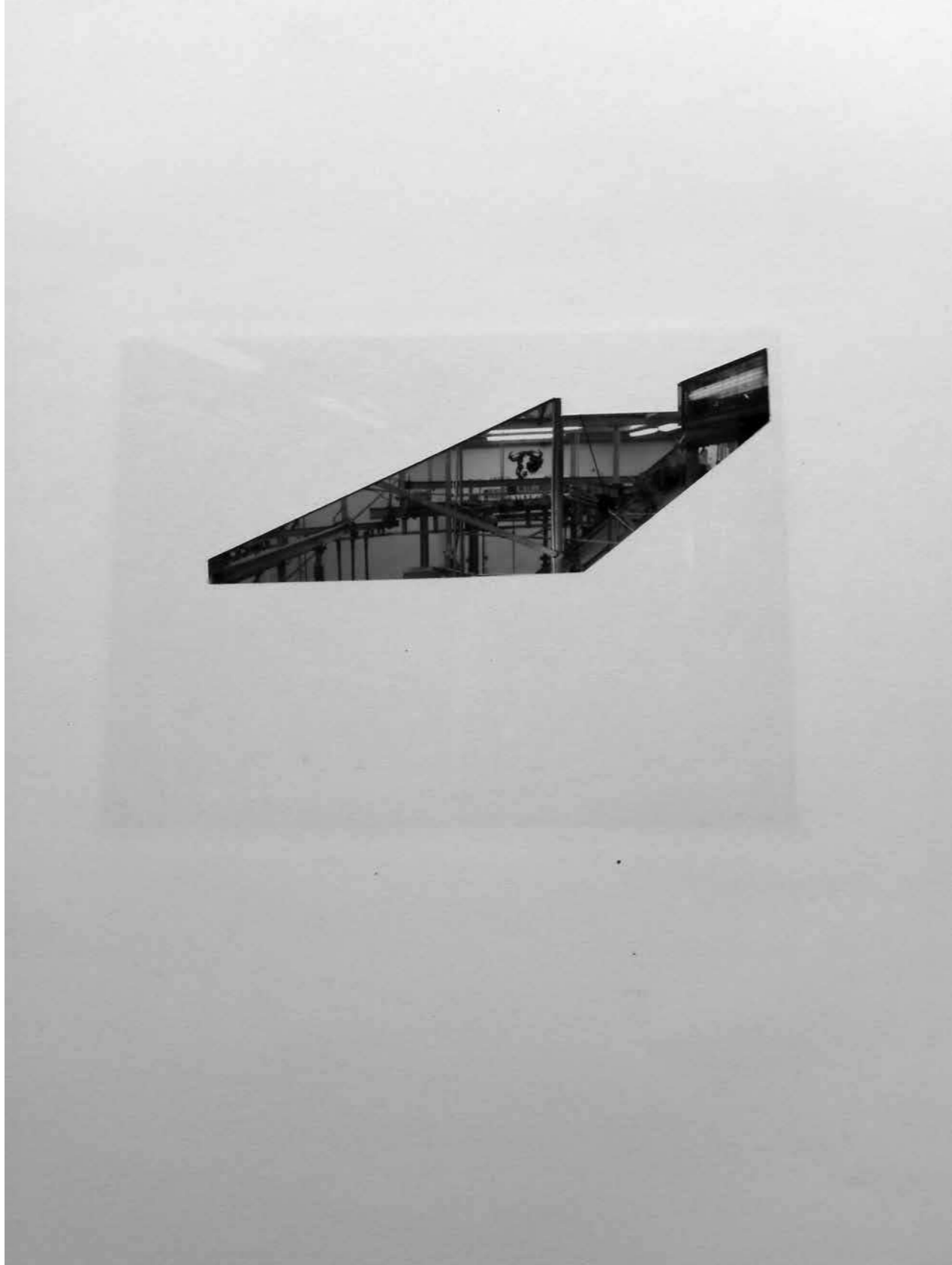
lui proposer une participation active à la mise en récit de ces images. De cette manière, non seulement le processus de fabrication lui est montré (et ce qui est sélectionné dans l'image, en fonction des lignes de force) mais aussi de reconstituer la séquentialisation qui est définie au mur. Ce mouvement d'interprétation et de monstration du processus essaie de capter l'attention du spectateur en lui proposant une autre manière de regarder (sélective, formelle et abstractisée). Il peut revenir sur le récit de la série accrochée au mur mais aussi sur d'autres récits, d'autres cadrages, le regard augmenté par cette expérience de transparence et de mise en sélection.

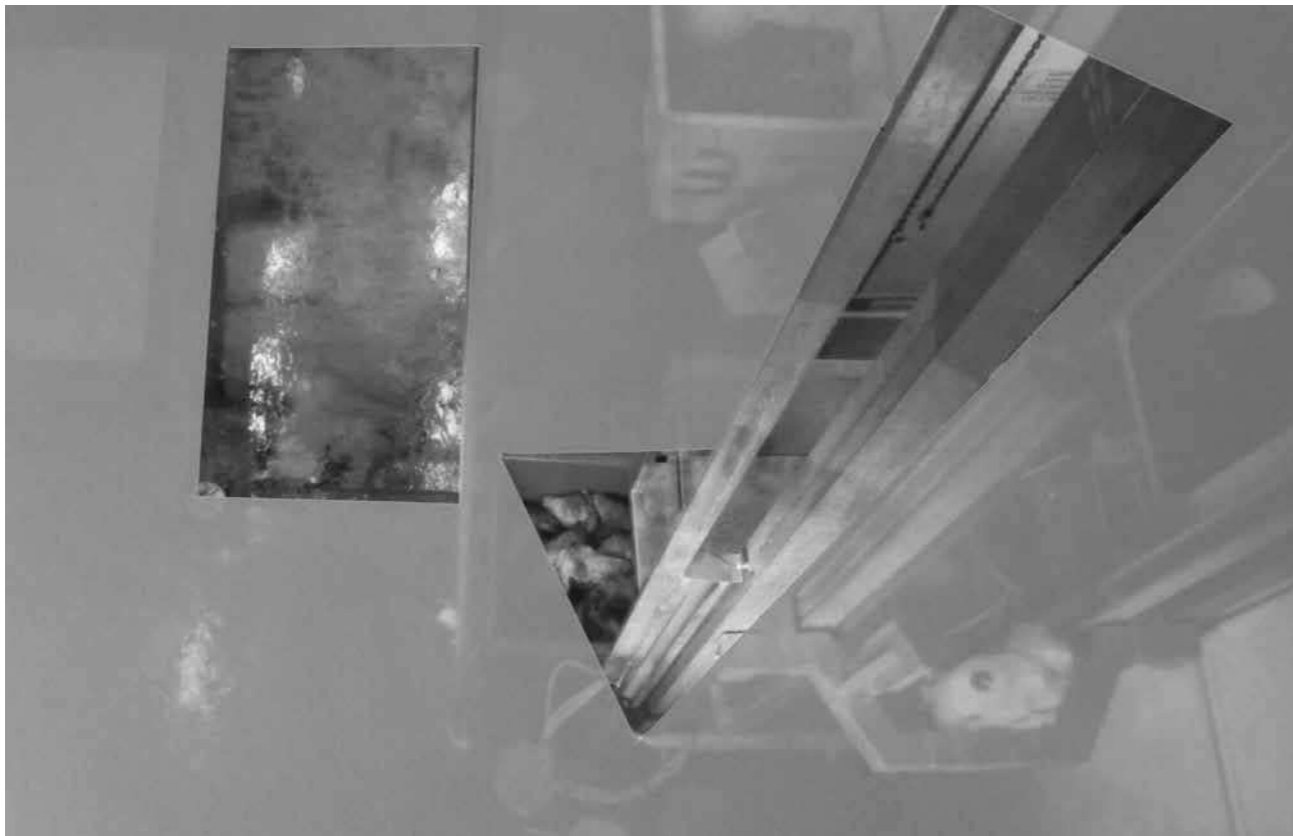
*

Ces décalages descriptifs, dans le re-enactment comme dans les dessins ou photographies présentés ci-dessus sont l'œuvre d'un changement de médium. En effet, me semble-t-il, c'est entre autres le transfert par la performance (entendue avec des enjeux artistiques par un praticien) qui permet de déplacer l'exercice de la description à une autre dimension. Enfin, nous l'avons vu, cette performance filmée et re-perspectivée par des témoignages et des documents, prend corps dans un nouveau médium et forme encore une toute nouvelle séquence. Ce décalage, qui est de l'ordre de la déformation et de l'interprétation nous aide à comprendre les enjeux politiques et esthétiques qu'il peut y avoir à prendre en charge l'exercice de description. Enfin, une certaine forme de mise en abstraction à partir de descriptions (ethnographiques ou racontées) est une manière dans mon travail de jouer sur ces décalages et me servent à proposer au spectateur un espace interprétatif qui le mette en action pour compléter les manques du récit.









3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : DESCRIPTION



Cette première partie concernant une relation entre récits et images se voulait faire un point sur l'importance de la description. Cette notion est essentielle pour moi car elle me permet d'entrer en relation avec le monde, puis, de travailler cette description en séquence, lui donner forme et décalages, pour en faire un récit. Définie au départ comme spatiale, mise en juxtaposition, en liste et en hiérarchisation, elle est le résultat d'une mise au travail sur les formes préexistantes du monde. Ainsi, j'entends la description comme impliquée dans un mouvement de *reprise*. Reprendre, remettre en forme, n'est pas dans une pratique artistique à entendre comme une « explication ». Cette description sert à mettre en mouvement des séquences narratives, à peine ébauchées ou plus complexes, qui impulsent une dynamique de lecture et de pensée chez le spectateur.

Ainsi, il me semble avoir montré qu'il était difficile de marquer une rupture radicale entre description et narration. Nous avons vu avec *Sociétés* et *Gif description du marché biffin* que des images mises en séquence spatiale ou temporelle peuvent être pétries de mise en description. De même, *Gif* nous a fait voir que cette mise en séquence d'un texte purement descriptif peut s'avérer par la mise en forme comme un exercice pictural de mise en sensation plutôt qu'explication. Le livre, l'animation sont des outils très utiles pour produire un récit minimal, le médium suggérant de lui même la métamorphose de *t* en *t+n*. Le *Narrative art* a probablement été un mouvement essentiel pour pouvoir affirmer aujourd'hui la présence des récits *dans* les œuvres d'art.

« [...] la séquence, concept présent dans les analyses narratologique, cinématographique et photographique et qui croise les notions de temps et de récit. Définie par la narratologie comme une unité structurale qui comporte sa propre organisation, elle répond bien à la dimension basique du récit présente dans le *Narrative art*. Par ailleurs, elle autorise à penser le récit en photographie. Si la séquence photographique reste prisonnière d'une immuable fixité, il n'en reste pas moins que la juxtaposition d'instantanés ordonnés dans un ensemble cohérent (temporel et/ou thématique) génère de la temporalité, non seulement en raison de la "durée interstitielle" mais aussi à cause de la mise en relation des photographies elles-mêmes. La séquence dans le *Narrative art* se définit de surcroît dans sa relation avec le texte; relation qui se situe dans un rapport de complémentarité signifiant par

là que tous les éléments qui composent la séquence se trouvent aussi bien dans la/les photographie(s) que dans le texte. »³⁴

Ainsi, la production plastique semble avoir permis le déplacement de certaines questions autour de la narrativité : particulièrement des définitions plus « classiques » (venant du domaine de la narration écrite), se trouvent dans des séries d'images fixes (que sont finalement aussi le livre, l'animation, la vidéo, etc.) nuancées et parfois contredites. La qualité d'observation, l'attachement à des considérations purement formelles du monde mis en description me semblent des enjeux auxquels les artistes peuvent répondre par leur pratique. Interprétation et décalages sont alors de rigueur pour de nouvelles mises en forme, de nouvelles mises en séquence qui se veulent porteuses de sens (*signifiantes* d'un regard sur le monde et *signifiées* par la mise en mouvement narrative). C'est ainsi que nous avons pu voir avec le re-enactment de Jeremy Deller filmé par Mike Figgis combien une mise en description pouvait avoir une force politique, entendue comme une reprise en main, en corps (ou « empowerment ») d'une problématique par un collectif.

Ainsi, si la modernité en art a pu proscrire la narrativité dans les œuvres d'art, voulues autonomes, nous allons voir maintenant comment nous pouvons avancer l'hypothèse de la nécessité d'une mise en récit de ces objets. Nous passerons pour cela par la question de la médiation des œuvres par la fabrication de récits à leur propos : nous déterminerons alors plusieurs positions de narrateurs possibles. Le récit se fera tantôt porté par des médiums externes à l'œuvre, fabriqué *a posteriori* : la vidéo d'une œuvre d'art réalisée dans le cadre des Nouveaux Commanditaires, puis la question des documents d'art, seront successivement interrogés. Enfin, nous proposerons à réflexion la possibilité de ces récits portés par l'artiste lui-même dans ce que nous appellerons un récit poïétique. Celui-ci, accompagnant le mouvement de fabrication des objets artistiques proposera la figure d'un narrateur-artiste-enquêteur.

34 EMEL YAVUZ Perin, « Au-delà de la séquence, la trame. La double dimension du récit dans le Narrative art. », *Textuel*, Université Paris 7 Diderot, 2007, p. 27.

Forme(s) & récit(s) : narration

Puisque nous nous intéressons dans le cadre de ce mémoire aux différentes relations possibles entre des récits et des images, il me semble essentiel de poursuivre cette réflexion du discours des œuvres par une précision autour de ce que j'ai nommé les discours *sur* les œuvres et les discours *avec* les œuvres. Nous avons vu des mises en forme qui traitent de la description du monde, de différentes manières, et qui s'articulent avec une mise en séquence propre à la narration. Ici, nous nous intéresserons à la narration autour des œuvres d'art : nous allons laisser de côté dans un premier temps les récits *dans* les œuvres pour poser la question de comment se travaillent les récits *à propos* des œuvres.

Sans toutefois aborder la critique d'art, nous allons voir comment les objets artistiques ont besoin d'être accompagnés par des récits : dans un premier temps nous interrogerons l'importance d'un objet tel qu'une vidéo racontant la réalisation d'une œuvre dans le cadre des Nouveaux Commanditaires, puis nous élargirons la question par une réflexion sur les récits produits par les documents d'art. Dans un second temps nous aborderons le récit poïétique, qui accompagne la fabrication des images : la notion d'enquête nous aidera alors à poser la question de récits *avec* les œuvres, pour cela nous déploierons une de mes pièces nommée *Chapelets d'objets* puis une pièce de Sophie Calle, *La filature* (1981).

1. LE RÉCIT COMME MISE EN COMMUN, PARTAGE D'UNE EXPÉRIENCE : DU DOCUMENTAIRE D'ŒUVRE AU DOCUMENT D'ART, COMMENT RACONTER UNE ŒUVRE ?

Dans cette problématique des relations entre des récits et des œuvres il me semble fondamental d'aborder le point d'entrée des récits *sur* les œuvres. Parce qu'elles ont besoin de médiation les œuvres sont sans cesse racontées. La médiation passe par des circuits de diffusion, d'exposition ou autres qui sont nécessaires à la réception par un public des objets artistiques. Ainsi, quel que soit le circuit économique de diffusion de ces œuvres et le type de public concerné, cette médiation se fait par un accompagnement : nous nous intéressons à la narrativité de celui-ci.

« Le métatexte est constitué par les divers commentaires qui ont été produits ou sont produits sur les textes après leur parution. Ces métatextes sont dus à l'auteur lui-même (métatextes auctoriaux), à un auteur différent, ou encore à un critique (métatextes allographes), et peuvent être intégrés au paratexte (préfaces, postfaces, quatrième de couverture), ou figurer sur d'autres types de support, écrits (journaux, revues, manuels scolaires...) ou oraux (émissions culturelles de radio ou de télévision, " bouche à oreille "...). Qu'il soit auctorial ou allographe, le rôle du métatexte dans le cadrage générique n'est pas négligeable : c'est, en effet, souvent à travers lui que le lecteur se fait une première idée du texte qu'il va lire. »³⁵

Les critiques, les historiens, les philosophes, les institutions ont ce rôle de fabrication d'un métalangage artistique. Cependant dans certains cas, des dispositifs plus spécifiques prennent en charge ces histoires. Nous allons voir dans un premier temps comment les films de François Hers cherchent à retracer les modalités d'apparitions d'une œuvre dans le cadre des Nouveaux Commanditaires. Dans un second temps nous nous attacherons à la question du « document d'art » et nous pourrions voir comment certains artistes prennent en charge ces récits qui témoignent de l'œuvre.

³⁵ CANVAT Karl, « Genres et pragmatique de la lecture », <http://www.fabula.org>, 2007.



• • Les Nouveaux Commanditaires, l'exemple de Blessey

La définition minimale du projet des Nouveaux Commanditaires tient en ces quelques lignes :

« Plateforme européenne pour un art de la société civile. Donner à toute personne, sans distinction et en tout lieu, les moyens d'assumer la responsabilité de commander une œuvre à un artiste dans l'intérêt et à l'usage de tous. »³⁶

Le projet de François Hers, né dans les années 90, et profitant depuis lors du soutien de la Fondation de France, présente selon moi des qualités remarquables quant à des récits d'œuvres qui engagent des relations avec le monde. L'intérêt de ce projet dans ce qui nous occupe ici est double : il élargit le cercle des concernés par la fabrication d'œuvres d'art et en fait le récit au travers de vidéos. François Hers, artiste, déçu par la commande publique, qui se trouve souvent être ce qu'il appelle des « sculptures de ronds-points », a imaginé et réalisé une manière de retisser des liens entre l'art contemporain et la société civile. Parmi d'autres projets, Rémy Zaugg est l'artiste que je retiendrai ici pour discuter des réussites du projet des Nouveaux Commanditaires. En effet, il me semble que nous trouvons dans l'œuvre réalisée à Blessey un exemple particulièrement pertinent des effets de la constitution d'un collectif autour d'une œuvre d'art.

De 1997 à 2007, avec Xavier Douroux comme médiateur, la commune et les habitants de Blessey (Bourgogne) ont travaillé au projet de réhabilitation des pourtours de leur lavoir auparavant rénové. L'artiste suisse s'est attaché à travailler un espace de circulation du regard cohérent avec la forme en demi-cercle que le monument forme. Du réaménagement de chemins abandonnés, à la création d'un lac artificiel jusqu'au travail par des chantiers de jeunes en réinsertion, l'œuvre (environnementale) semble avoir réussi à fédérer les énergies pour sa réalisation.

La situation présentée par le film³⁷ est celle-ci : le maire de la commune de Blessey (de vingt trois habitants) ayant déjà rénové le lavoir, vient vers les Nouveaux Commanditaires et Xavier Douroux pour réaliser une œuvre dans le cadre d'un programme culturel et touristique plus large sur les lavoirs en Dordogne. Jean-Louis Bornier, le maire, raconte donc dans cette vidéo qu'ils avaient une idée assez précise de ce qu'ils souhaitaient :

36 HERS François, « Manifeste Nouveaux Commanditaires », *New patrons*, 1991, <<http://www.newpatrons.eu/manifest>>, consulté le 24 avril 2013.

37 HERS François et POGGI Jérôme, « Les Nouveaux commanditaires de Blessey », 2008, <<http://vimeo.com/5992443>>, consulté le 9 mars 2013.



une sculpture de sanglier posée sur un socle « de type DDE bord d'autoroute ». Ainsi, il précise les changements produits par cette expérience sur sa vision générale de l'art contemporain : « je voyais un aménagement d'une banalité qui me fait honte maintenant [...] je crois que si quelqu'un me faisait la même remarque maintenant je poufferais de rire en disant quel ridicule, parce que je me sentirais autorisé à ça maintenant ». Ce film réalisé par François Hers et Jérôme Poggi autour de cette expérience des Nouveaux Commanditaires à Blessey, montre bien, me semble-t-il, les déplacements effectifs produits sur les mentalités, les visions de l'œuvre d'art chez les habitants-commanditaires de cette petite commune. Le film met en récit de manière rétrospective, les effets produits par la réalisation d'une œuvre pensée en relation étroite avec un milieu. Parce qu'effectivement, c'est aussi dû à une conception très large du territoire de la part de l'artiste que ce projet a eu autant d'impact. Les commanditaires et le médiateur racontent que la force et la pertinence de cette œuvre et du choix de Rémy Zaugg comme artiste sont imputables à la vision qu'il a su proposer d'un espace cohérent autour du lavoir. En effet, d'une sculpture de sanglier posée devant ce lieu, il a offert à penser une proposition qui envisage de manière picturale un espace de circulation du regard et des corps, engageant les courbes et contre-courbes qui s'enclenchent sur le terrain et « font rayonner le lavoir ». Raconté comme « démesuré » par les commanditaires, ce projet a engagé la communauté pendant une dizaine d'années, les faisant chercher investisseurs et mobilisant des acteurs extérieurs comme un chantier de réinsertion pour la construction.

Une mise en mouvement des acteurs est bien montrée dans le film et a retenu mon attention : un couple d'agriculteurs, Sylvain et Christine Lacombe, racontent comment ils ont cédé une parcelle de leur propriété au profit du projet. Ils ont été convaincus du bien-fondé de la proposition de Rémy Zaugg (qui pourtant, ils le notent tous, n'*expliquait* pas son projet de manière très claire) et de l'importance que prenaient les circulations et conceptions environnementales qu'il mettait en place. Après avoir fait disparaître un grand nombre d'éléments du territoire environnant (hangar, arbres, souches, fosse à purin, etc.) l'artiste a dessiné un espace étendu sur la commune où des murets en pierre ont été minutieusement placés, des arbres plantés, et enfin installé un lac artificiel sur le terrain des agriculteurs en question. Xavier Douroux, le médiateur, souligne l'importance de la question de la propriété foncière dans la tradition paysanne et insiste sur l'importance de ce don qui montrait tout l'engagement des commanditaires dans la réalisation de l'œuvre. Le maire de la commune, dit de même dans cette vidéo combien il trouve que des conflits engagés avec l'artiste lors de la réalisation ont pu être importants et intéressants : ce dernier a par exemple, pour le bien et la cohérence de l'espace aménagé, déplacé des limites administratives et cadastrales (des chemins communaux par exemple).

Au delà de la grande efficacité esthétique du lavoir de Blessey (douceur et paisibilité s'y conjuguent avec simplicité et sobriété) il me semble que cet effet sur le réel, cet

investissement de tous les habitants, de cet agriculteur en particulier, autour d'un bien commun pareil est signe de réussite d'une œuvre politique. J'entends par là que l'œuvre (et tout particulièrement sa réalisation sous forme de commande telle qu'ici) *fait faire* des choses à ces acteurs désormais concernés. Elle les engage en commun, les investit d'une responsabilité. Ainsi, dans ce projet, l'importance de la forme plastique vient parfois supplanter l'importance de la forme et règle administrative, l'élégance et la cohérence d'une courbe ont été admises communément comme plus essentielles qu'un tracé cadastral. Cette œuvre, ou plutôt la production de cette œuvre, étalée sur plus de huit années a permis des changements de perspectives chez les différents individus concernés mais aussi a créé une expérience collective, essentielle à la communauté.

Ainsi, toute remarquable que soit l'œuvre de Rémy Zaugg, de manière autonome (bien qu'elle ne le soit jamais complètement puisqu'elle a été pensée dans un contexte plus large de paysage étendu mais aussi parce qu'elle a mobilisé une communauté entière), il me semble que le récit fait de cette œuvre est d'autant plus intéressant. Le film de François Hers et Jérôme Poggi met en lumière la polyphonie qui a entouré et accompagné l'émergence de cette œuvre et ce que celle-ci a pu *faire-faire* à des personnes éloignées du champ de l'art contemporain (grâce à l'invention de la figure du *médiateur* par ailleurs).

Dans cette vidéo, nous sommes dans un processus de fabrication d'un discours a posteriori sur l'émergence d'une œuvre. L'intérêt de ce projet est dans sa visée relationnelle avec le public dit « civil ». Les œuvres produites dans le cadre des Nouveaux Commanditaires ont ce besoin particulier d'être en médiation pour plusieurs raisons : (1) le dispositif part du principe qu'il y a des « demandes » d'art dans la société civile, qui ne sont pas encore formulées comme telles. Il est donc important pour que le dispositif fonctionne que ces demandes arrivent à être renseignées sur l'existence des Nouveaux Commanditaires. Le récit sert à la diffusion du projet comme une réponse possible à des problèmes rencontrés dans d'autres territoires, par d'autres personnes. (2) Il s'agit d'un processus participatif : les commanditaires travaillent avec un médiateur et l'artiste, ce récit sur la fabrication de l'œuvre vient donc spécifier ces relations qui ont été mises en place. Il vient redistribuer l'agentivité de la réalisation, la remet dans le processus de négociation qui fait de ce programme un geste politique. Sans l'histoire racontée dans ce film, l'œuvre de Rémy Zaugg deviendrait autonome, ce qu'elle n'est pas tout à fait. (3) Le programme des Nouveaux Commanditaires, par ses multiples formes prises, reste considéré comme l'œuvre de François Hers. Les films viennent remettre une cohérence, une cohésion dans cet ensemble et proposent ainsi plusieurs séquences d'une seule grande séquence qui est le dispositif.

• • Documents d'art

Une question est essentielle à aborder dans l'articulation entre récits et images à propos du discours sur l'œuvre. En effet, prenons dans la narration appliquée à des œuvres l'exemple flagrant de *Fountain* (1917-1964) pour laquelle Marcel Duchamp construit toute une légende autour. Cette œuvre se raconte plus qu'elle ne se montre, parce que c'est son dispositif scénique qui en fait l'intérêt (au delà du brillant détournement d'objet). Son refus au Salon des Indépendants de New-York en 1917, sa dissimulation derrière une cloison et sa médiatisation suite à cela font ce en quoi réside la narration de cette œuvre selon Magali Nachtergaele. L'auteure classe³⁸ de même sous le titre « Les œuvres racontent l'histoire des artistes : de la performance aux "mythologies individuelles". » des artistes tels que Burden, qui raconte la performance *Shoot* (1971) par une nouvelle œuvre *Documentation of Selected Works* (1971-1974), Gina Pane, Denis Roche ou Sophie Calle qui articulent très précisément les récits de (sur) leurs œuvres. Dans cette liste, il me semble juste de rajouter le travail de Tino Sehgal, qui quant à lui ne fabrique généralement aucune trace (vidéo ou photographique) de son travail mais en laisse se développer le récit, le « métatexte » qui en devient la seule et unique forme. Les descriptions (dont la fidélité est compliquée, il s'agit d'expériences), les critiques et témoignages prennent la place de l'œuvre dans le temps.

Raconter la performance, prolonger l'événement, est une question prise en charge par la pratique de personnes telles que Hamish Fulton ou Francesco Careri (Stalker) pour ne parler que de la marche. En effet, avec la modernité, les artistes, en déplaçant la définition de ce qui fait œuvre ne peuvent plus forcément privilégier des circuits de médiation traditionnels. La photographie, la vidéo, le livre et même parfois le re-enactment de performances sont des moyens pour y parvenir. Alors bien sûr, de nouvelles problématiques de définition du champ apparaissent avec ces nouvelles médiations. Ne sont-elles que médiations et traces ? Les artistes conceptuels (à la suite de Duchamp, des Surréalistes et de Dada) en produisant des livres, des gestes, des photocopies, ont proposé d'élargir la définition de l'œuvre et pour cela ont produits de multiples récits autour. Parce que ces artistes étaient préoccupés par le statut de l'œuvre ils ont produit de nombreux discours *sur* les œuvres. De même, le récit comme mise en série (qui est une mise en séquence) est un phénomène que l'on retrouve souvent dans les livres d'artistes, il semble permettre à son auteur de faire une proposition qui se déploie dans le temps ou dans l'espace et permet la création d'un lien de longue durée, de collectionneur, de rebondissement avec le lecteur. Ces déclinaisons, ces séries, présentes chez Bruno Munari, chez Éric Watier, Ed Ruscha – et tant d'autres –

38 NACHTERGAEL Magali, « Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au XXe siècle », *Textuel, Université Paris 7 Diderot*, 2007.

peuvent offrir à voir des élaborations logiques, constantes, de propositions formelles. Ainsi, le livre d'artiste, au départ avant tout œuvre engagée – dans sa manière de répondre à Benjamin³⁹ – peut se répandre et aller jusqu'à se multiplier par l'usage de la photocopie (ainsi, les fanzines peuvent être considérés dans une acception large du médium⁴⁰) qui auront été une forme privilégiée des artistes conceptuels⁴¹ (on attribue le développement de ce médium à Fluxus et à l'Art Conceptuel).

Une proposition de Jean-Luc Moulène selon moi travaille pleinement la question du récit de l'œuvre d'art tel que nous l'abordons ici. En 2000, lors du vernissage de l'exposition « – Voilà – le monde dans la tête » au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Jean-Luc Moulène distribue gratuitement des photocopies de l'édition originale des Poésies de Lautréamont, dont il ne restait plus que deux exemplaires. Ce geste me semble essentiel et représentatif de ce qui m'intéresse ici. On ne sait plus bien ce qu'est le geste artistique, éminemment politique aussi : la multiplication, la copie, viennent informer et documenter mais aussi parasiter les circuits traditionnels de diffusion. Comme nous le disions, née dans les années 60-70, la pratique du livre d'artiste (au sens le plus large possible) et des documents déjoue les codes, se positionne face au capitalisme et à ce qu'on appelle le « marché de l'art » (dans les Xerox Book⁴² par exemple). Certains artistes contemporains comme Éric Watier (dans son projet Monotone Press⁴³) poursuivent par ailleurs cette histoire directement, en prenant en compte les questions du numérique par exemple. Le document d'art peut ainsi se faire respectivement indiciel et documentaire tout comme il peut prendre une place d'œuvre. Les artistes qui prennent en charge ces questions eux-mêmes (comme Sophie Calle que nous verrons plus tard) produisent souvent un récit poétique que nous aurions du mal à réduire à une simple description.

J'ai proposé ici – trop rapidement – des exemples (de livres) d'une question plus large qui traverse le champ de l'art contemporain qui est celle des documents en art. En effet, depuis la photographie et plus particulièrement depuis les années 60, l'art s'est emparé de la question du document et de l'indiciel. Ainsi, nombreux sont les artistes à avoir brouillé les frontières entre art et document, entre original et copie... Cette vaste question aux déploiements divers nous intéresse donc dans la manière dont « ces documents qui sont

39 BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 1936.

40 TRIGGS Teal, *Fanzines la révolution du DIY*, Paris, Pyramyd, 2010.

41 MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Mot et le reste, 2006 (Formes).

42 SIEGELAUB Seth *et al.*, *Xerox Book*, New York (USA), Siegelau/Wendler, 1968.

43 WATIER Éric, « Monotone Press », *op. cit.*

aussi des œuvres »⁴⁴ pour certains sont en fait des manières de raconter, de produire une médiation autour d'images ou d'événements. Mon hypothèse serait alors la suivante : en réfutant tour à tour l'idée que le document ne soit qu'une trace, qu'un témoin, une preuve d'authenticité ou encore qu'il ne soit que référent à quelque chose d'une catégorie supérieure, les artistes de la seconde moitié du XX^{ème} siècle n'ont ils pas fait opérer au statut du document les mêmes changements qu'ils défont entre description et narration ?

*

La question du document dans la pratique artistique sera traitée plus précisément avec le travail de Julien Prévieux (et avec la pièce *5 livres blancs*), mais ici le document d'art s'entend surtout comme analyse du discours *sur* les œuvres par des objets (documentaires). Ainsi, le Land Art (puisque nous avons évoqué la marche) est utile à invoquer pour cette question : ces œuvres produites localement ont trouvé le besoin de la médiation par la photographie (comme document au départ) pour circuler dans l'espace public (ou privé des galeries mais c'est une question économique que nous ne traiterons pas). Ainsi, ce mouvement a été la marque de ces photographies de « monuments »⁴⁵ qui transforment la description photographique en narration de l'œuvre : *Sipral Jetty* (Robert Smithson, 1970) est pensée par la majorité des « spectateurs » via les photographies aériennes de Gianfranco Gorgini ou via le film *Sipral Jetty* (Robert Smithson, 1970, 32'). Ces documents d'art, utilisés pour leur propriété indicielle⁴⁶ prennent parfois la dimension de récit de l'œuvre voir d'œuvre en soi (chez Richard Long ou Walter De Maria notamment). Ainsi, je vois une relation entre le propos de Michel Foucault : lorsque « (...) de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments »⁴⁷ nous pourrions avancer l'hypothèse qu'il en est de même du passage de la description en narration. La mise en mouvement du récit *sur* l'œuvre d'art est une réactualisation, une incarnation possible du document descriptif.

L'exemple des Nouveaux Commanditaires mais aussi des artistes conceptuels nous ont permis d'observer des situations où la médiation de l'œuvre prend une part très importante, où même parfois la frontière entre le document d'art et son référent devient confuse. Parce que le document est désormais dans l'œuvre et œuvre en lui même, la question du

44 BÉNICHOU Anne, Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, Dijon, Presses du Réel Editions, 2010.

45 J'utilise ici la distinction entre documents et monuments faite par PANOFSKY Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1999.

46 TIBERGHIE Gilles A, *La nature dans l'art : sous le regard de la photographie*, Arles, Actes sud, 2005.

47 FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

document sur l'œuvre, qui porte un récit et sa réactualisation se pose différemment. La photographie et la vidéo posent (comme médiums) ce type de problème de classification des objets. Ainsi, il me semble qu'aborder cette question des documents d'art par le biais des récits peut nous aider à distinguer les objets. Si nous considérons (ce qui est mon cas) que la vidéo réalisée par François Hers et Jérôme Poggi est un objet *sur* une œuvre, elle est alors un outil de médiation et de mise en récit formidable de type documentaire. Enfin, il me semble pouvoir dire que du documentaire d'œuvre au document d'art (avec toutes les confusions que ce dernier apporte) nous pouvons déduire que la question de comment raconter une œuvre (et une expérience en général) est commune, les manières d'y répondre diverses. En cela, nous pouvons désormais aborder une autre modalité de mise en récit des œuvres, qui est celle de la mise en forme du processus (ou protocole) de réalisation par son auteur.

2. RÉCIT POÏÉTIQUE : FABRICATION D'UNE HISTOIRE AVEC LE PROCESSUS DE MISE EN ŒUVRE

• • **Chapelets d'objets : narrateur-artiste-enquêteur**

Chapelets d'objets, (2012), 3 vidéos (10 min ; 5 min ; 10 min). Commande pour la plateforme augmentée autour du livre *Enquête sur les Modes d'Existence* (Bruno Latour). Chapitre *Mobiliser les êtres de l'intérêt passionné* [Attachements].

Je vais résumer ici mon travail réalisé dans le cadre de la commande réalisée par Bruno Latour (philosophe et anthropologue) à propos d'un chapitre de son dernier livre paru. Cet ouvrage *Enquête sur les Modes d'Existence*⁴⁸ (ou *An Inquiry into Modes of Existence* « AIME ») retrace une enquête qu'il a menée durant toute sa carrière et qui prend la forme aujourd'hui d'un livre papier mais aussi d'une plateforme collaborative invitant les lecteurs à co-enquêter.

Certains chapitres ont donc fait l'objet de commandes pour éclaircir, épaissir l'enquête qui reste dans des termes très vastes dans le livre. La série de trois vidéos que j'ai réalisées dans ce cadre-là a pour but de donner à voir une petite expérience d'enquête qui met en forme des situations dont les lecteurs pourront ensuite discuter. J'ai poursuivi le travail mené sur les biffins dans une perspective anthropo-économique, en m'attardant sur les attachements produits dans des échanges commerciaux.

Il s'agissait de commenter, développer, contredire ou argumenter une partie de l'enquête réalisée par l'auteur. Celle-ci, traite des attachements entre (quasi) sujets et (quasi) objets qui se réalisent (ou échouent) lors des transactions économiques. Le propos de l'auteur y est de dénoncer une conception de l'économie froide et calculatrice tandis qu'il suppose de son côté quelque chose de « passionné ».

Ayant auparavant travaillé avec les biffins, acteurs de l'économie informelle sur Paris, j'ai procédé à une enquête, souhaitant faire le portrait d'un objet par ses relations (transactions, passes) avec des sujets. Puisque je suivais des objets de seconde main, la tâche était de remonter les possessions et transactions avec l'objectif de trouver un premier achat, sa fabrication... L'entreprise d'assister à un achat « premier », à l'utilisation de l'objet, à son

48 LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris, Editions La Découverte, 2012.

passage par la poubelle, sa récupération par un biffin, sa revente à un autre biffin, puis sa revente à un client était très complexe à réaliser sans un dispositif massif.

J'ai donc choisi de mettre en forme cette enquête par dessin essentiellement, permettant ainsi les hiatus entre objets et sujets. Ce portrait de chapelet, puisque ce fut l'objet choisi fait des bonds entre différents usages de différents chapelets (le choix de l'objet vint par une discussion intéressante entre deux acheteuses à propos de leur préférence pour des croix avec ou sans Jésus, mais aussi de par ma relative ignorance à propos de cet objet stimulant ma curiosité). Ce sont les entretiens sonores avec des vendeuses, des acheteuses qui témoignent de leurs goûts et usages, des prix et couleurs qui tissent la trame de la vidéo. Bien que ce fut une commande très libre (excepté une obligation de format qui fonctionne avec la plateforme web) j'ai dû me soucier d'une certaine lisibilité du projet.

En effet, commenter un livre, bien que j'en prenne très largement mes distances, est une situation très particulière. Les spectateurs sont ici des lecteurs d'un livre de philosophie complexe de 500 pages : ils viennent voir cette vidéo parce qu'ils n'ont pas compris une partie du livre, souhaitent un « exemple », parce qu'ils sont en désaccord ou curieux (et ont donc une exigence je suppose bien spécifique). J'ai donc accordé une attention particulière à la longueur de la vidéo, optant pour un découpage en trois parties : 1/première main (09'20)- 2/intermédiaires (bénédictin & poubelles) (04'45)- 3/seconde main (11'03). Le déroulement de la vidéo est organisé dans le « sens de l'objet », des sœurs aux biffins, et non pas le sens de mon enquête (qui a démarré depuis la seconde main).

Une grande carte ou réseau, assez sommaire, qui s'anime au fur et à mesure du récit, joue le rôle de support visuel, permettant au lecteur de se situer dans l'enquête et dans les lieux qu'elle traverse. La carte est ici un repère qui me semblait nécessaire du fait des changements de lieux fréquents dans l'enquête, et elle me permettait ainsi de signaler les connexions, attachements (signalés aussi par leur négation) entre différentes pratiques. Des images, au feutre ou vidéos viennent alors temporiser le récit visuel de la carte, décrivant quant à eux ce qui produit les attachements à l'objet (couleurs, matières, dispositifs, lumières, motifs,). Les dessins au feutre qui sont souvent plus figuratifs que les extraits de vidéos (retravaillés) sont pensés en animation. Ils apparaissent. Il était important pour moi de montrer le processus du dessin par cette apparition, tel que le processus de l'enquête est incarné dans l'apparition des textes et lignes de la carte.

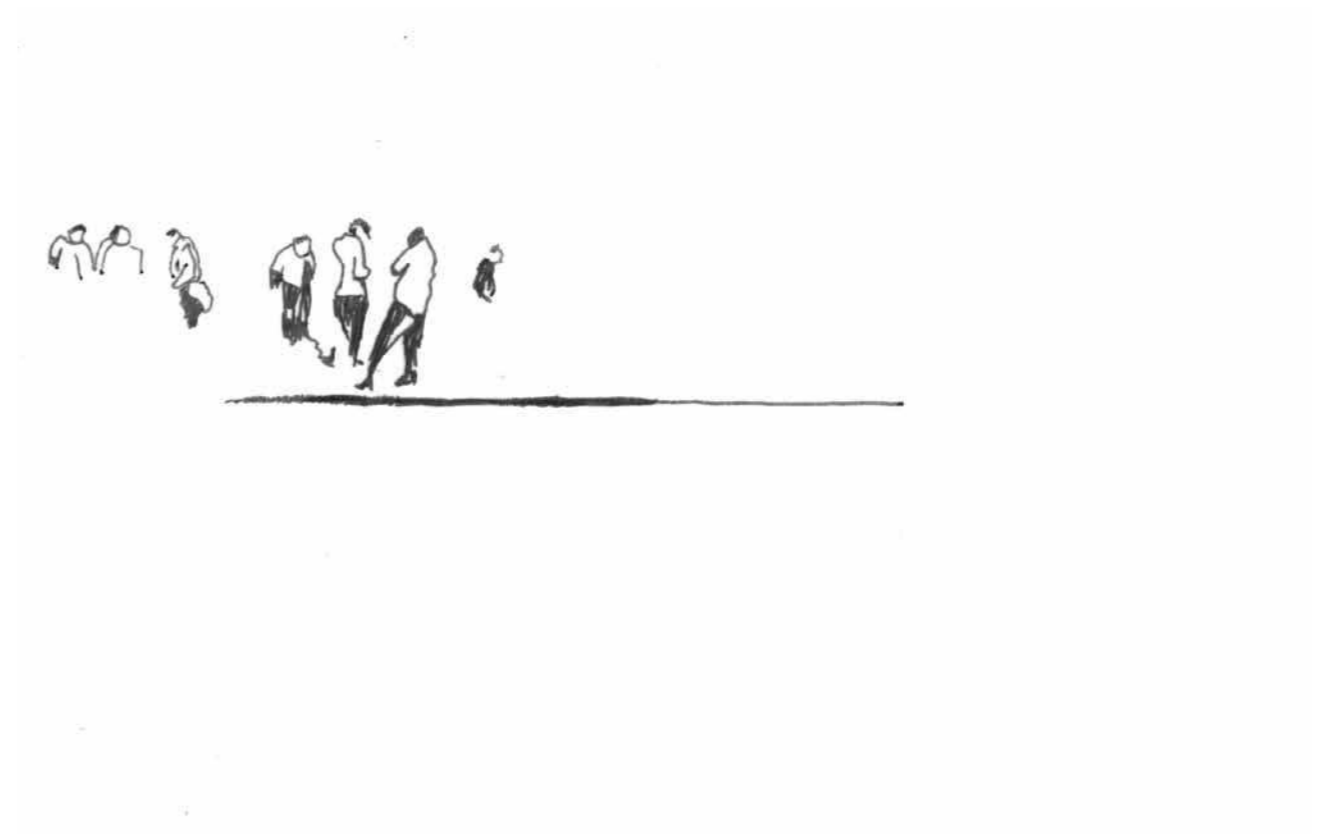
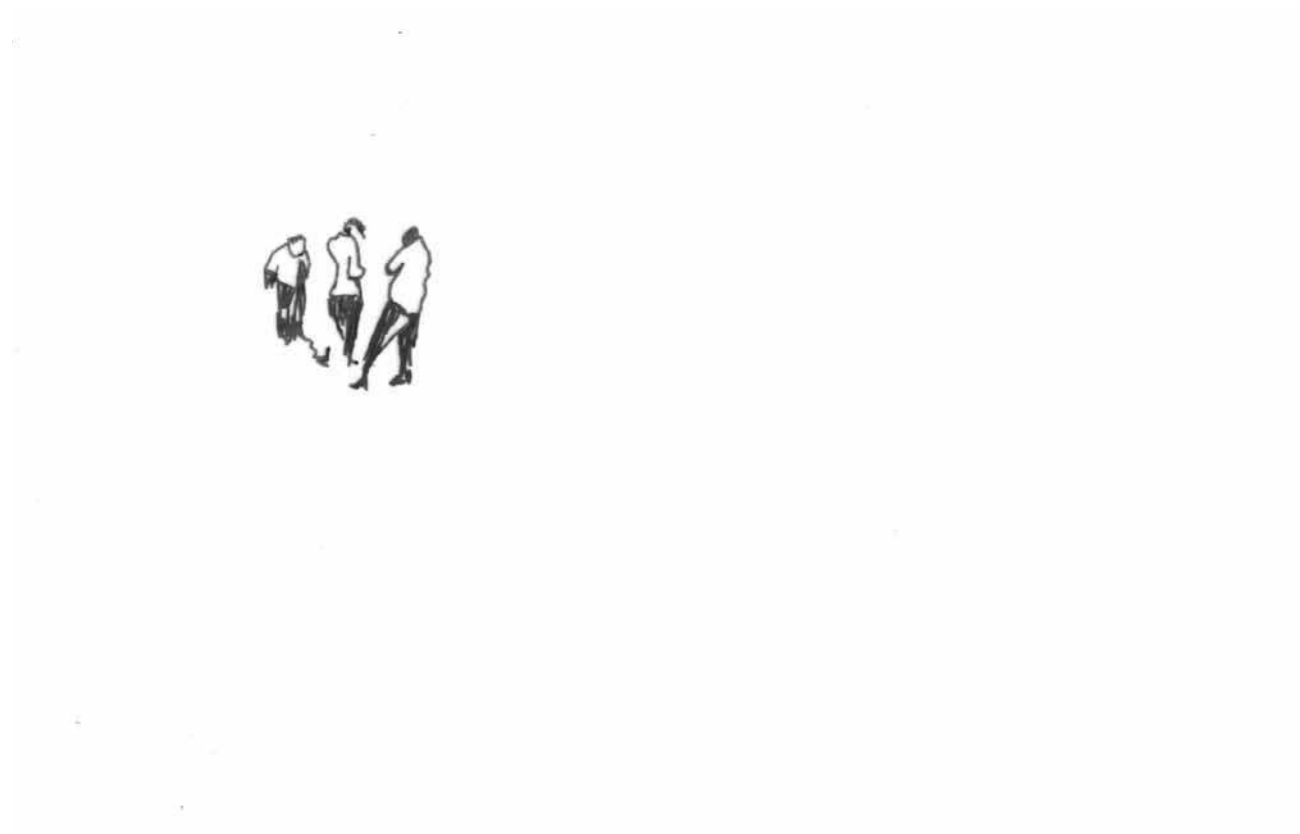
L'animation est réalisée manuellement, les dessins ont été scannés au fur et à mesure de leur réalisation, permettant ainsi de véritablement suspendre le geste en train de se faire, à la manière dont je souhaitais ralentir, suspendre le geste d'achat afin de l'observer.

Les limites de ce travail sont peut-être son absence de complète autonomie, non pas par rapport au livre, mais par rapport au terrain enquêté. Je me suis trouvée face à des personnes aux pratiques complexes et différentes qu'il m'a été difficile de « simplifier ». En découpant, montant, recomposant la parole des autres j'ai été effrayée par l'idée de l'appauvrir, de l'aplatir par le travail de simplification de la mise en forme. Cette matière première porte pour moi des visages, des rencontres généreuses, et puisque la question de la responsabilité m'est chère, elle m'est aussi difficile à négocier en proposant des actes plus radicaux.

Il s'est donc agi pour moi de réussir à raconter cette enquête : mettre en forme la complexification d'une situation « commerciale » en prenant en compte les nuances diverses qui accompagnent cet acte. Faire sentir que cette proposition est dépliant sur de multiples situations, différents objets. J'ai donc été amenée à faire parler des personnes dans le but de faire parler un objet. Comme il était essentiel à mon sens de rendre palpable les réseaux de relations et d'attachements dans lesquels sont pris objets et sujets dans un moment d'achat, j'ai souhaité proposer une mise en forme qui suive les déambulations - à la manière d'un chapelet - qui m'ont fait rencontrer ces situations. Dans cette même volonté, les dessins scannés au fur et à mesure montrent eux même leur progression dans le temps et dans l'espace. Nous sommes dans une vision constructiviste qui essaie de ralentir sur le processus de fabrication d'une enquête et d'attachements⁴⁹. Cette manière de construire un récit, avec les séquences de l'événement figuré qui suivent les séquences de l'événement figurant est proche de ce que l'on appelle *poiétique* : empruntant d'esthétique ce terme à Valéry (et Aristote) il marque bien ce mouvement de fabrication qui me semble une des modalités possible des relations entre formes et récits.

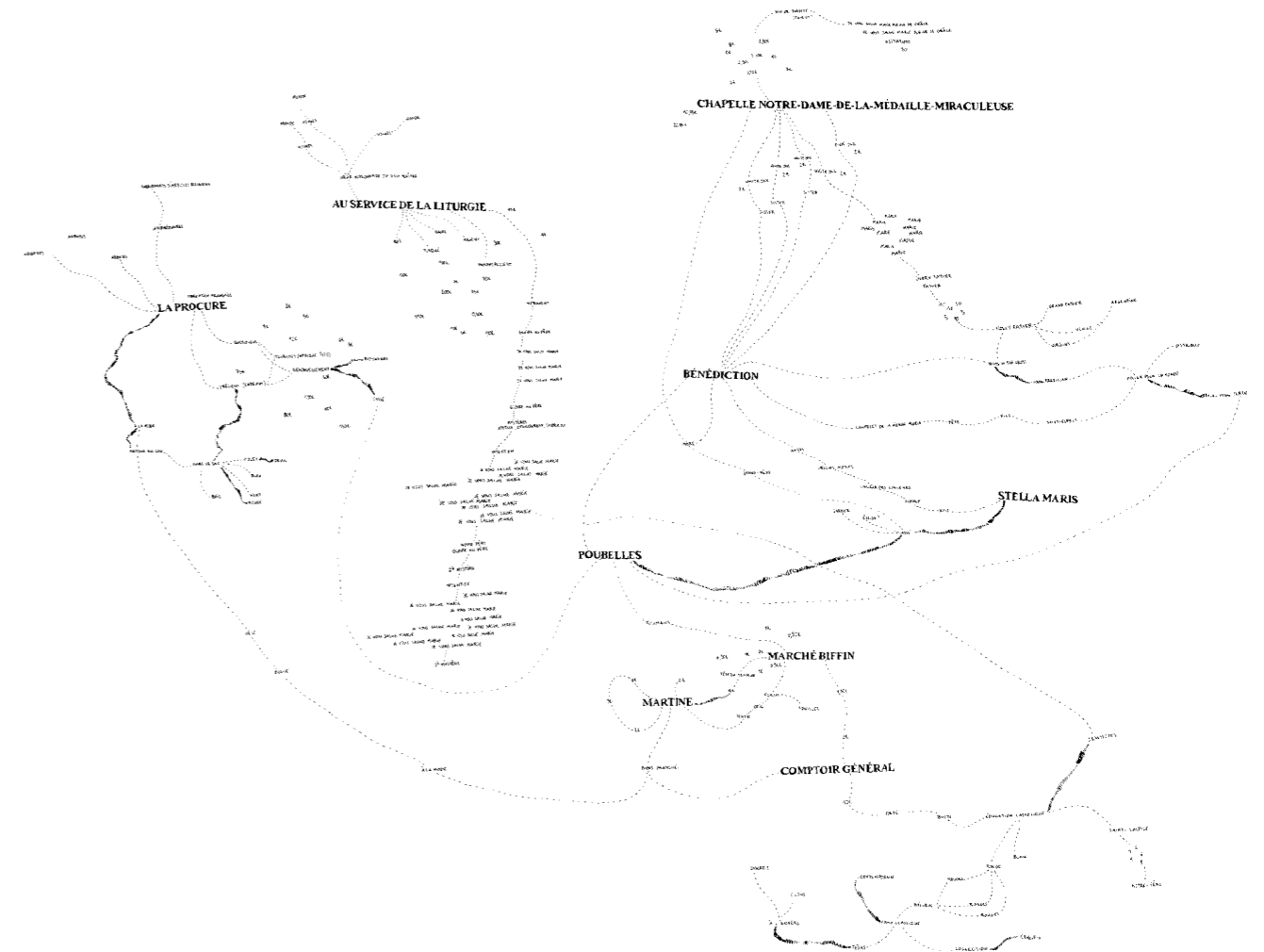


49 Sur la notion d'attachement voir LATOUR Bruno, « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », *Ce qui nous relie*, 2000, pp. 189-208.









Ici, l'objet considéré est un chapelet (la prolifération d'autres objets est envisagée dans la suite de l'enquête). Le chapelet amène à lui seul une multitude de relations possibles et effectives à évoquer. Lorsque nous le trouvons, au milieu de produits disparates étalés soigneusement au sol sur un carré de tissu dans un marché biffin, sa présence interroge et convoque son histoire tout entière. Mais mon intérêt fut d'abord éveillé par une acheteuse, à qui je n'ai même pas pensé demander son prénom, lors d'une de ces soirées où j'accompagnais Martine, une biffine qui a l'opportunité d'avoir une boutique les week-end dans un bar branché dans le Xème arrondissement.

Je multipliai à ce moment les rencontres dans différents dispositifs de vente à travers Paris : Camille vendait ses affaires sous le pont du périphérique de la porte Montmartre dans un espace organisé par la mairie et une association. Farid et Thomas vendaient des objets trouvés dans les poubelles ou chez Emmaüs à des antiquaires en marge des brocanteurs porte de Vanves. Les policiers y étaient « plus sympas », les transactions – financières – très secrètes.

Mais dans cette boutique Martine ne vendait pas au sol sur un carré de tissu, comme le font les biffins d'habitude. Au bord du canal Saint-Martin, c'est dans un bar fréquenté essentiellement par des « bobos », selon ses termes, que les gérants lui prêtaient un grand renforcement dans lequel elle avait installé sa caverne d'Ali Baba. Collection de réveils anciens, vêtements vintage, montures de lunettes, théières en céramique peinte, animaux de faïence ou empaillés, bijoux récupérés ou fabriqués.

Pour l'enquête, Martine présentait l'avantage d'être relativement transparente sur la provenance des objets, sur les marges qu'elle se faisait, les poubelles qu'elle fouillait. De manière générale, les biffins rencontrés montraient un attachement particulièrement fort et sensible aux objets qu'ils possédaient et vendaient. Le choix de ressortir un objet de la poubelle ou de le racheter à un autre biffin était décidé par les attentes et habitudes projetés sur la clientèle bien sûr, mais aussi beaucoup par des coups de cœur. Je « flashe », je « sens », racontait Martine lors de ses recherches. Ses clients par ailleurs fonctionnaient aussi beaucoup au coup de cœur, les mains et le regard parcourant la multitude d'objets collectionnés et présentés serrés dans la boutique ou sur le marché. Une jeune américaine vivant en Allemagne choisit un des réveils de Martine. C'est un souvenir de Paris. Il ne fonctionne pas. Est écrit sur le fond « made in China ». Mais la couleur de la rouille et son fond bleu outremer iront parfaitement avec son salon, sur la bibliothèque.

En attendant ses clients, Martine boit de la citronnade et fabrique des colliers. Elle a récupéré une grande variété de vieilles perles sur des colliers cassés ou qui ne lui plaisaient

pas. Elle pose sur ses genoux, retourné, un grand couvercle en métal rempli de perles colorées. L'espace est chaleureux, la musique joyeuse, les boiseries murales à la vieille peinture verte contrastent avec la lumière orangée. Elle attend un peu plus loin, pour laisser le loisir à ses clients de flâner dans sa petite boutique, tout le monde est ainsi tranquille.

C'est dans ce décor du Comptoir Général que je trouve l'objet à suivre, tout d'abord, une première acheteuse avec qui nous discutons bien avec Martine. Elle revient d'un stage de clown et nous fait une démonstration de son nez rouge. Elle hésite longuement entre deux robes « vintage » puis achète les deux. J'assiste à une négociation étrange : elle demande à Martine de lui faire un prix si elle prend les deux robes (qui sont respectivement à 10€ chacune). Martine concède, elle lui propose de lui faire les deux à 15, mais l'acheteuse insiste finalement pour lui payer 17€ les deux robes, et me dit ensuite que Martine le « mérite », qu'elle est « sympa » et que c'est mieux que de « donner cet argent à des multinationales »... Cela semble finalement être une négociation de prix « pour la forme ».

Arrive une seconde acheteuse, qui se fait emballer ce que je pense tout d'abord être des colliers fabriqués par Martine à partir des vieilles perles. Elle m'explique alors que ce sont deux chapelets et nous nous lançons très vite dans une discussion à quatre autour de l'objet, de son usage (l'acheteuse collectionne les chapelets, mais ne prie ni ne sait que l'on prie avec). Il est donc apparu très vite que ces chapelets pouvaient très facilement faire l'objet de discussions de goûts, d'usages et d'évaluations, tandis qu'une personne me permettait de faire le lien entre son propre achat de robes et son avis sur des chapelets (dans l'idée d'une constitution d'un réseau plus large, comprenant plusieurs objets). Suivront donc, à partir des indications de l'acheteuse, des recherches autour de Saint-Sulpice, m'amenant à remonter la piste des chapelets de la première à la seconde main, en passant par la bénédiction et les poubelles. L'objet permet de relier des espaces de vente a priori déconnectés, par sa rencontre avec la pratique du dessin.

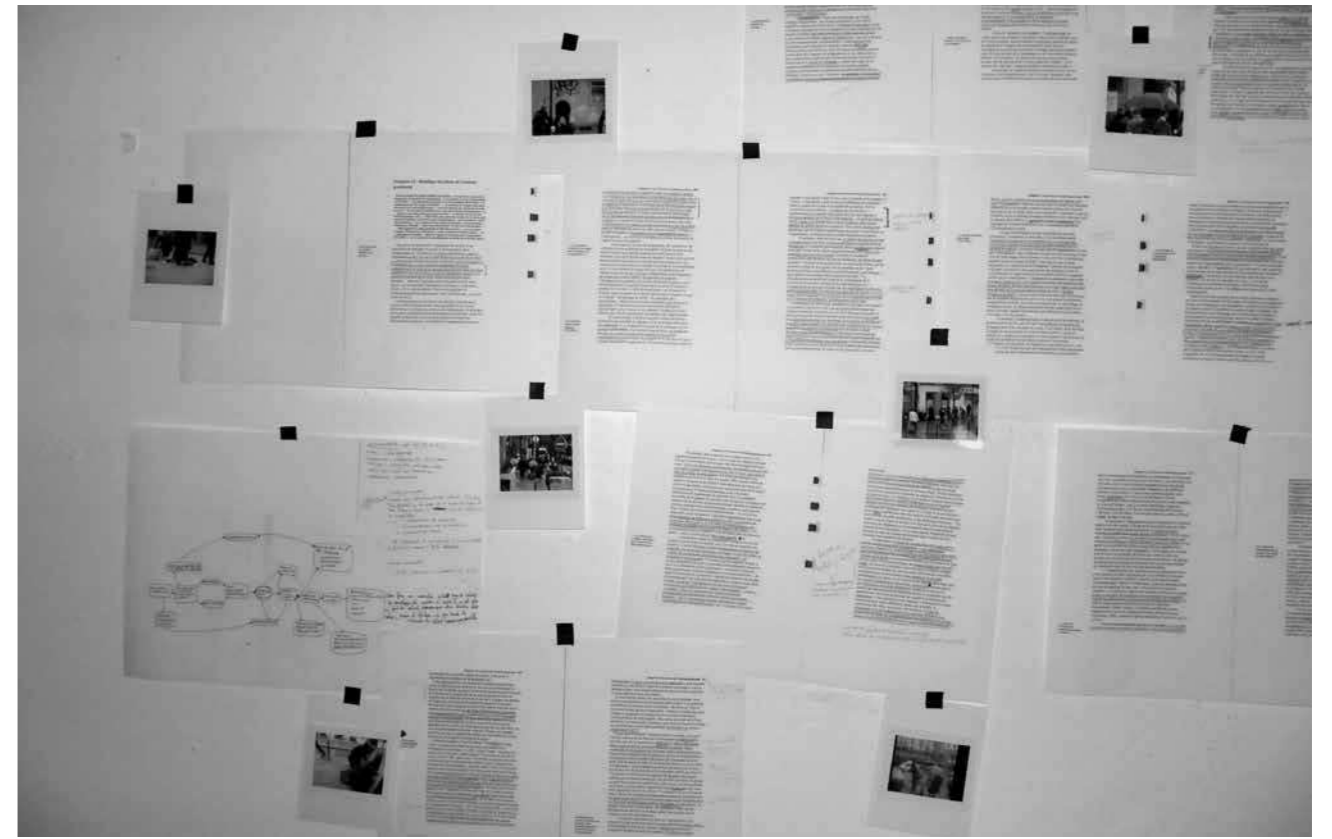
De cette enquête, dont la focale est portée sur l'objet, nous pouvons faire ressortir la difficulté d'expliquer *pourquoi* nous achetons quelque chose. Beaucoup d'éléments entrent en compte, comme nous l'avons vu : l'interaction entre l'objet (et toute son histoire) et l'acheteur, mais aussi avec le vendeur, le dispositif de vente, les attentes de chacun, etc. Le plus intéressant est probablement la difficulté voire l'incapacité des personnes interrogées de fournir une « explication » pertinente quant à leurs choix, leurs motivations, leurs désirs. Les attachements se font, se produisent, s'égrènent : nous sommes agités et poser la question de la raison de l'avidité et de ce par quoi nous passons pour posséder ou être possédés risque fort de rater cet agencement bien particulier.

Ici nous avons quelques balbutiements (parce que cette *raison*-là ne semble pas s'incarner par des mots), allant de la « chaleur des couleurs » des perles de bois à la « collection » systématique de chapelets. C'est cette hésitation dans les réponses des acteurs qui marque cet échange en train de se faire. L'objet est agi par ces voix en couleurs, qui vibrent et sont teintées non seulement par leur désir (ou leur indifférence / répulsion /...) mais aussi par l'espace dans lequel elles se meuvent.

Dans ce travail, l'idée est donc, à partir d'un seul et « même » objet, de multiplier les possibles liens qui sont formés, donner un aperçu rapide et à toute petite échelle de ce qui peut mettre en mouvement des êtres. Ce portrait, dont les touches successives ont été montées en réseau, met en scène un objet qui se fait le témoin de mondes très variés, qui certes sont tous des espaces dits marchands, mais dont la diversité et la polyphonie ne font pas de doute. Ainsi, partant d'une économie dite de « misère », celle des marchés biffins, en suivant attentivement les déambulations d'un objet, nous parvenons à déjouer une vision de pur *calcul* économique en reliant étroitement cette notion aux *qualculs*⁵² qui lui sont nécessairement simultanés. Nous n'oublions pas que sur ces marchés à la sauvette, posés au sol sur une bâche, se trouvent des produits alimentaires périmés, récupérés dans les poubelles de supermarchés et revendus à bas prix. Donc bien que cette importance du prix soit évidemment présente (et constitutive de la nécessité de ces marchés dans la ville), émergent simultanément des pratiques de fouille, de collecte, de discussions – amenées par la négociation même du prix, qui peut alors être prétexte à – de mises en récit de l'objet qui le placent au cœur des préoccupations. Le chapelet propose différentes modalités d'attachements, fait tenir de multiples manières une variété de personnes. Nous avons mesuré la force de ces attachements en fonction de la considération (positive ou négative) qui lui était attribuée tout au long de cette enquête.



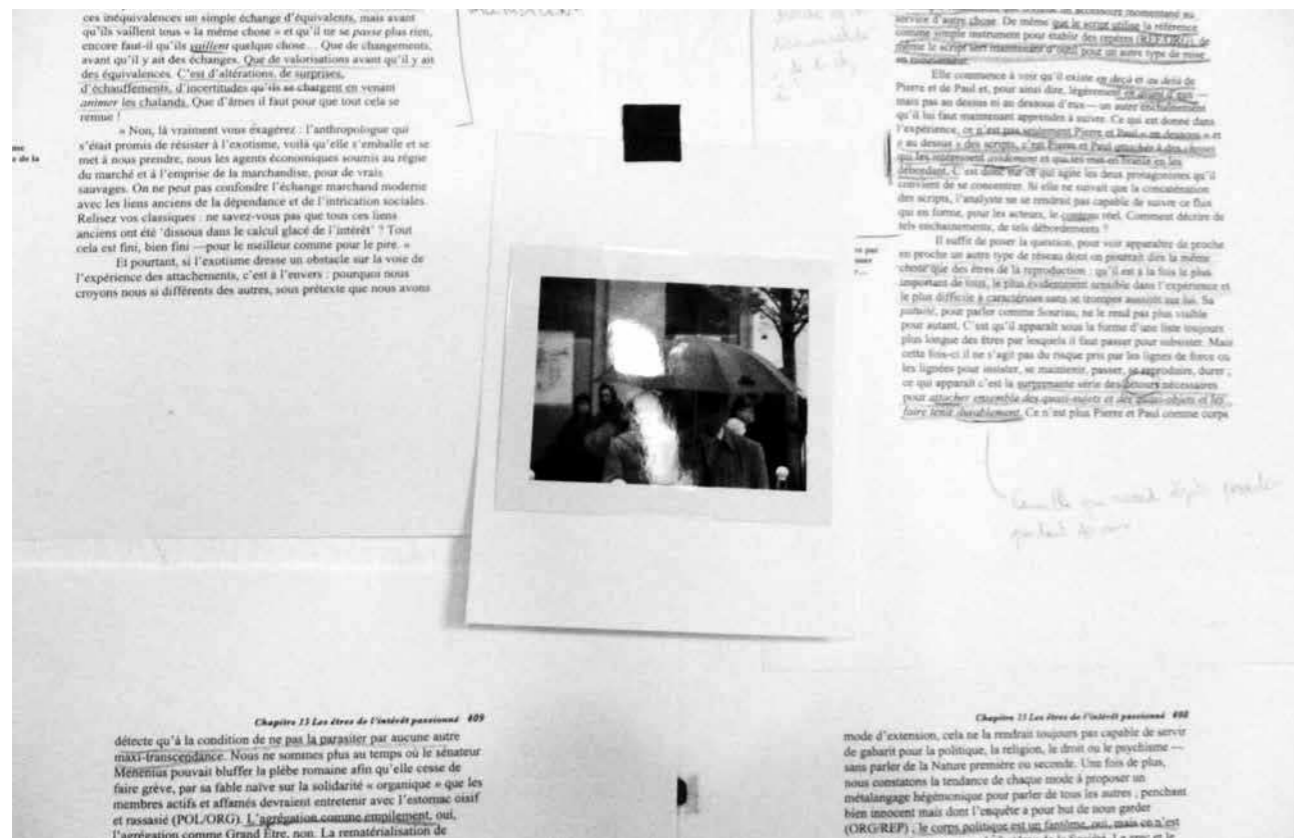
52 Formule inventée par Cochoy pour désigner en anthropologie économique la considération quantitative et qualitative de l'opération de calcul. Voir COCHOY Franck, *Une sociologie du packaging ou l'âne de Buridan face au marché*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2002.



• • Sophie Calle : fabrication du récit lors d'une filature

Les textes de Sophie Calle, souvent assortis de séquences photographiques, montrent une volonté d'objectivité : le style est bref, déclaratif. Les phrases sont courtes et sans emphase. C'est donc bien leur mise en série souvent qui fait récit (les textes sont descriptifs). À la suite des artistes dits du *Narrative Art* (dont la période d'activité se situe entre 1973 et 1979⁵³) Sophie Calle met en place une pratique dont le jeu de séquentialisation des images en tension avec ces textes est essentiel. Utilisant la photographie comme preuve indicielle, documentation d'un réel (les cadrages sont souvent serrés et frontaux) elle met alors en scène sa vie, parfois celle des autres, et propose de rentrer dans son intimité. Se disant comme « artiste narrative »⁵⁴, elle a travaillé sur plusieurs types de filatures (Venise, Paris)

« Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence "Duluc, détectives privés". Elle a demandé qu'on me prenne en filature et réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves »⁵⁵



Le dispositif ci-dessus est complété par un ami à qui elle demande de vérifier et noter le dispositif de filature du détective. Les photos du détective sont floues au cadrage maladroit, il écrit son rapport de manière détachée, la police de caractère utilisée pour le détective dans l'édition et les expositions est de type Courier : ce qui renforce le cliché de la surveillance, avec des rapports tapés à la machine à écrire. Sophie Calle elle-même écrit ses allées et venues de manière rigoureuse et précise, notant les heures de ses déplacements. Cependant, dans cette liste, dont nous avons vu auparavant qu'elle est signe de description (si on l'oppose à narration) intègre des éléments quant à l'inquiétude de l'artiste pour son suiveur. Entre différentes anecdotes sans aucun intérêt apparent, elle

53 EMEL YAVUZ Perin, « Mise en récit et mise en oeuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, Literature and Technologies* (7), 2006, pp. 89-109.

54 GUIBERT Hervé in préface à MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Sophie Calle : à suivre 2 juillet-13 octobre 1991 MAMARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991.

55 CALLE Sophie in *ibid.*

glisse des intentions, des attentes et des attentions à l'égard du détective. Ceci permet un enchaînement des récits, le passage aux autres voix narratrices : le détective, puis son ami sous sa propre plume. L'utilisation de la description et de l'objectivité de type scientifique, la multiplication des points de vue sur ses propres faits et gestes produisent un effet d'intrigue très minimal mais présent. Les actions réalisées par Sophie Calle n'ont pourtant rien d'exceptionnel : il semble justement qu'elle souhaite dramatiser le quotidien (par les protocoles et dispositifs rigoureux). Ce style d'écriture descriptive et sans emphase semble lié à l'aspect protocolaire du travail de cette artiste : se fixant des règles (de jeu, de vie, de conduite et de pratique) elle se doit de les suivre et décrit donc de manière scientifique les progrès de son protocole. Elle est l'auteure et le sujet principal de « rituels »⁵⁶ fabriqués pour faire œuvre.

« Ainsi, par le biais d'une forme descriptive et quasiment objective, l'artiste crée son propre personnage dont *La filature*, par son dispositif très contrôlé, apparaît comme l'acte de naissance. La présence du témoin n'a ainsi d'autre raison que la nécessité d'assister à l'objectivation de Sophie Calle par le détective, et d'en fournir la preuve. »⁵⁷

Nous sommes dans un cas d'artiste-enquêteur-narrateur, le récit chez cette artiste est à propos de l'œuvre en train de se faire, du processus de création capturé au fur et à mesure et enfin montré comme tel. On accompagne sa démarche, ses lubies, qui se déroulent au gré des séquences de photographies entre lesquelles du texte vient s'insérer (ou inversement).

L'œuvre de Sophie Calle n'est à mon sens que très peu politique, dans l'acception que j'en ai donné tout au long de ce mémoire. En effet, très largement autobiographique elle n'engage que peu la question du faire-faire de l'œuvre (excepté chez son auteure). La pièce dont nous avons discuté ici, qui éclaire très bien les questions de récits poétiques, propose une focale tellement resserrée autour de l'artiste qu'elle ne pose pas la question de ce que ça engage chez les autres. Cela ne pose pas, me semble-t-il, par exemple, la question de la pratique du détective : il s'agit plutôt d'obtenir un regard porté sur soi-même, proposer un jeu de miroir décalé. Sophie Calle se met en scène, elle devenue est maître dans le

56 AGUILELLA-CUECO EVE, « Lorsque Sophie Calle, "artiste narrative", joue sur les codes », *Revue d'Esthétique* (42), 2002, pp. 57-72.

57 EMEL YAVUZ PERIN, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *art. cit.*





domaine de se raconter soi-même, et on ne sait pas s'il y d'autres objectifs plus larges à cette entreprise. Cependant, certaines de ses œuvres présentent des récits des autres et sont autrement intéressantes pour penser des récits du monde. La série *Les aveugles* (1986) met ainsi en scène des courtes histoires racontées par des personnes rencontrées et des images produites par l'artiste (un portrait de la personne aveugle en noir et blanc et une photographie de l'image décrite dans le récit). Cette pièce, moins intimiste, cherche à produire des micro-histoires en série sur la perception.

« J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté. »

Cette série est prolongée quelques années plus tard par deux pièces sensibles de même aux manières de voir, de ressentir et d'imaginer les choses chez d'autres personnes. *La Dernière Image* (2010) présente des photographies et des textes dont le protocole est le suivant :

« Je suis allée à Istanbul. J'ai rencontré des aveugles qui, pour la plupart, avaient subitement perdu la vue. Je leur ai demandé de me décrire ce qu'ils avaient vu pour la dernière fois. »

De même, *Voir la mer* (2011) prolonge à nouveau ces deux pièces par des vidéos cette fois-ci, qui filment des personnes voyant la mer pour la première fois de leur vie. Généralement des turcs venus d'ailleurs qu'Istanbul : ils sont filmés de dos et se retournent à la fin pour regarder la caméra. Le dispositif très simple est à mon sens particulièrement efficace dans sa manière de raconter des brèves histoires. Est toujours présent le texte du « protocole » définit par Sophie Calle : il lance un trame narrative reprise par les vidéos. Nous avons bien la caractéristique du micro-récit d'un événement à t puis $t+n$, le texte jouant le rôle d'une amorce et d'une intrigue en même temps.

La mise en séquence entre textes et images ne semble pas déséquilibrée pour un médium ou l'autre chez Sophie Calle. Par ailleurs, dans *La filature* comme dans *Les aveugles* il semblerait que photographies et textes soient capables de fonctionner de manière autonome. Respectivement preuves et documents attestant de l'existence d'une expérience (au caractère anecdotique ou minimal : je préfère ne pas considérer les œuvres autour du décès de sa mère ici) proposée au monde par l'artiste. À partir des propositions

d'intrication entre l'art et la vie de Kaprow⁵⁸ mais aussi de la notion d'expérience portée par les pragmatistes américains et plus particulièrement de Dewey⁵⁹, j'interprète l'attitude de Sophie Calle comme une fabrication d'expériences, de protocoles, de jeux ou même de rituels qu'elle engage avec le monde. L'absence de « conclusion » ou même de préjugés préalables à l'expérimentation fabriquée permet à l'artiste, je pense, de rester concentrée sur la forme des réponses et la surprise qu'elles sont susceptibles d'éveiller. Ainsi, sans « chute » au récit, celui-ci reste dans une tension poétique avec le réel.

*

Le récit poétique est donc la formulation sous laquelle nous avons rassemblé différentes pratiques qui engagent une relation entre récits et images sous une modalité bien particulière. Celle-ci, dans les exemples que nous avons choisis, est fortement liée à la pratique artistique de l'enquête. Cependant, la pratique du protocole de même engage la possibilité de fabriquer ce type de récits avec les œuvres : c'est lorsqu'une démarche est enclenchée par l'artiste que se fait généralement ressentir le besoin de mettre en lumière la *mise en œuvre* de l'objet artistique. L'activité de description est alors nécessaire, et sera prise en charge différemment à chaque fois par son auteur (Hans Haacke par exemple produit des textes encore plus minimalistes et désobjectivés que Sophie Calle). Le récit poétique (qui est une séquence sur la séquence du temps de fabrication de l'œuvre) décrit donc le processus de mise en forme qui a été établi. Pour vérifier sa conformité aux règles du protocole lorsque c'en est un (ou de l'enquête), il vient déplier des actions provoquées dans le réel. Ainsi, il me semble que ce sont les postulats de rapprochement entre art et vie qui ont permis l'importance de cette pratique et de cette manière de faire des récits en art. Les objets artistiques n'étant plus dans des médiums aussi facilement identifiables, leurs médiations s'en sont trouvées de même transformées. Dans le cas des récits poétiques, c'est justement la médiation de l'œuvre qui se retrouve comme étant la trace physique (représentant un événement passé) et exposée de l'objet artistique. Ainsi, nous pourrions dire que dans ces cas de figure, l'œuvre est récit ou du moins l'expérience se prolonge par un récit dont c'est le seul élément auquel nous avons accès.

58 KAPROW Allan, KELLEY Jeff et DONGUY Jacques, *L'art et la vie confondus*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

59 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Editions Gallimard, 2010.

3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : NARRATION

En nous attachant aux récits comme volonté de mise en commun d'une expérience, mise en partage et en forme, nous avons questionné respectivement des documents sur des œuvres d'art, des documents dans des œuvres d'art et des œuvres d'art mettant en scène leur propre récit. Nous aurions pu développer des récits à propos d'expériences moins « factuelles » (spirituelles, fictionnelles, etc.) mais comme c'est l'articulation avec une mise en forme du réel qui m'intéresse ici, nous nous sommes limités à des exemples mettant en question les limites de la description et de la narration.

Nous avons pu ainsi voir la position du narrateur dans ces exemples se déplacer. Celui-ci dans la vidéo des Nouveaux Commanditaires aura été collectif du fait de la polyphonie mise en avant par ce dispositif bien particulier. Le récit formulé a posteriori sur l'expérience collective raconte de manière parlée et visuelle un protocole qui, nous l'avons vu, demande une médiation soutenue. Ensuite, la question des documents d'art nous a permis d'étoffer (et complexifier) notre hypothèse sur la nécessité qu'a l'art de se mettre en récit. Nous avons vu que depuis les artistes conceptuels particulièrement, des frontières entre ce qui fait document et œuvre ont été déplacées : cela a provoqué de manière simultanée des déplacements de frontières entre récit et description, texte et image, événement et objet, (etc.), notamment lorsque les formulations sont faites par un narrateur auteur (artiste) dans un médium indiciel (photographie, vidéo, etc.). Enfin, nous avons pu suite à cet héritage et à celui du Narrative art, poser la question de récits poétiques, qui rapportent un événement, un protocole, dans un autre médium (de l'ordre de l'image) afin de le raconter, et, faisant cela, faisant œuvre.

Les œuvres d'art proposent donc des récits de différentes sortes : leur médiation (essentielle pour faire exister un public, quel que soit les dimensions de celui-ci) implique une mise en récit de l'œuvre, de l'artiste, d'une époque, d'une technique, etc. Ainsi, en prenant au mot la définition de Raphaël Baroni du récit comme « logique de l'action se référant à la transformation d'un état en un autre état »⁶⁰, il me semble que nous pouvons entendre le récit poétique, ou la fabrication de récit avec/sur le processus de mise en œuvre, comme une incarnation (mise en forme et en image) de cette proposition. Après avoir opéré ce changement de focale dans notre analyse sur les relations entre récits et images en observant les récits à propos des œuvres (par leur médiation), nous allons désormais retourner à l'intérieur d'elles et voir ainsi comment une relation d'indétermination peut nous aider à comprendre l'articulation récit-image dans certains travaux.

60 BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », *op. cit.*

Forme(s) & récit(s) : indétermination

La notion d'indétermination va nous aider dans le sens où on l'entendra comme une relation entre récits et formes, entre narration et description, entre art et document qui ne pose pas clairement ses frontières. Ou plus exactement, nous allons aborder des pièces qui jouent sur une délimitation entre ces notions qui n'est pas franche et qui est pour le moins transgressée et questionnée. Nous interrogerons les effets que cette relation peut produire sur le spectateur, sur le récit, mais aussi sur l'œuvre et sa mise en forme.

Nous allons donc poursuivre désormais en proposant une relation d'indétermination entre récits et formes plastiques. Nous verrons dans un premier temps avec deux exemples, des mises en tension entre les formes du texte et des images, et verrons comment la question du document permet de jouer sur la confusion entre ces deux. Nous questionnerons à travers cela comment l'art peut perturber la fonction référentielle d'un texte ou d'une image (de type document) afin de proposer des récits. Ensuite, dans un deuxième temps, nous déplierons comment le travail de l'Atlas Group déplace la question des archives en y intégrant la problématique de la fiction : pour cela nous verrons un personnage actif de cette archive, le docteur Fakhouri, fictionnel mais auteur d'œuvres d'art. La question de la relation entre mise en récit et mise en forme s'en verra d'autant plus riche, problématisée et essentielle : le narrateur sera à tour de rôle et simultanément enquêteur, auteur, personnage, document. Nous aborderons ainsi combien l'indétermination des statuts est un des enjeux majeurs de la production artistique, travaillant aux marges et aux frontières des définitions.

1. MISE EN RELATION PAR COHABITATION TEXTE-IMAGE

• • 5 Livres blancs

5 Livres blancs (impression sérigraphie sur papiers recyclés 2011, 14*20 cm)

1. Un article de *Science* sur les espèces de coraux menacées et une succession de pop-up (sérigraphie, collages).
2. Un rapport sur le changement climatique de l'académie des sciences et la déclinaison d'une même capture d'écran du film de la BBC de février 2011 montrant une tribu isolée en Amazonie (sérigraphie sur papier recyclé).
3. Un livre blanc de la commission Européenne sur la responsabilité environnementale et un motif d'abeille (perforations et sérigraphie sur papier recyclé)
4. Un calque « may be 6 / may be 4 / or may be not » superposé à une recherche Google « warmer planet » (sérigraphie).
5. « Photocopies » en encres thermochromiques – disparaissant à 27°C : donc à la température du corps relativement à la température ambiante – d'un texte de Emilie Hache *Ce à quoi nous tenons, Propositions pour une écologie pragmatique*. Les Empêcheurs de penser en rond, La découverte, Paris 2011 et d'un texte d'Isabelle Stengers *Au temps des catastrophes, Résister à la barbarie qui vient*. Les Empêcheurs de penser en rond, La découverte, Paris 2009. (Sérigraphie sur calque polyester).

J'ai découvert l'existence de ce que l'on appelle les « livres blancs » suite à une rencontre dans le cadre de l'écriture de mon mémoire de Master 1 avec une formatrice d'acteurs sociaux du Centre Bruxellois d'Action Interculturelles. Le livre blanc est une forme qui met en avant une revendication de la part d'experts dans un domaine auprès des politiques à propos d'un problème relevant de l'intérêt général. Cette association d'experts statuant sur une question est censée interpeller le pouvoir agissant à formuler une réponse.

Puisque cette pièce composée de cinq livres travaille activement la notion de document (et de leur interprétation en art) il me semble qu'il nous faut passer par une précision sur ce qui est entendu par « livres blancs ». En effet, afin de comprendre le déplacement que je leur ai fait opérer, nous allons nous aider d'une définition un peu longue mais assez

complète qu'on peut trouver à leur propos. Ainsi, voici comment l'article Wikipédia⁶¹ définit les livres blancs :

Un livre blanc est un recueil d'informations destiné à un public déterminé pour l'amener à prendre une décision sur un sujet particulier. Son usage officiel dans le domaine politique a évolué depuis son apparition dans les années 1920. Né du besoin d'exprimer les intentions d'un gouvernement dans un contexte précis, il peut servir à établir une mise au point de portée générale ou à rechercher un consensus dans un cadre spécifique. Il permet aussi à des institutions privées ou publiques à but non lucratif comme les ONG de publier un message officiel sous forme d'état des lieux sur un domaine d'intérêt public. Son caractère institutionnel s'est modifié avec le temps. [...]

Origine du terme :

Adapté de l'expression white paper, le terme " livre blanc " tire son origine au Royaume-Uni où il s'applique aux documents gouvernementaux, rapports, énoncés de politique dont l'épaisseur est insuffisante pour justifier la forte reliure bleue habituellement en usage. C'est en 1939 que ce terme fut appliqué pour la première fois à un document gouvernemental au Canada. [...]

Usage institutionnel et politique des livres blancs :

Dans leur usage politique, les livres blancs sont rédigés par un Etat ou par la Commission européenne. Dans ce dernier cas, ils contiennent un ensemble argumenté de propositions d'action communautaire liés [sic] à un domaine spécifique. Ils sont préparés dans le cadre de comités consultatifs comprenant les membres de la Commission, des représentants des groupes d'intérêt et des administrations nationales. Il existe de nombreux exemples de livres blancs officiels. En général, ils visent à donner naissance à des décisions politiques ou à une politique concertée. Telle est la fonction du Livre blanc sur la défense, publié en 1994 par le gouvernement français. Ce document officiel traite de la stratégie de défense autonome du pays. Il prend en compte la démarche de construction européenne.

Ces livres font souvent, mais pas nécessairement, suite à un livre vert sur le même

61 « Livre blanc », *Wikipédia*, 2006, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_blanc>, consulté le 24 avril 2013.

thème. Cela a été le cas, par exemple, du Livre blanc adopté le 12 mai 2004, sur " les services d'intérêt général ", qui était issu de la discussion publique initiée par le Livre vert du 21 mai 2003.

J'ai de suite été interpellée par la dénomination de cet objet de même que par sa fonction et ai donc imaginé (dans le cadre d'une réponse à une mise en forme de la relation entre arts et politique⁶²) rejouer avec cette forme existante pour y insérer une sensibilité située.

Par cet ensemble de « livres blancs » qui retravaillent des textes venant de différents domaines (et statuant sur le problème du réchauffement climatique) j'essaie de mettre en avant la problématique de l'accessibilité de certains textes scientifiques et de la réenvisager par l'utilisation de certains matériaux et une approche esthétique. Les simulacres de livres blancs que j'amène entendent ouvrir la question du statut des textes d'experts.

Ici, les textes scientifiques sont quasiment illisibles, ils demandent une attention, un angle de vue et une lumière particulière, et donc bien que ce soit des textes trouvés sur internet, en libre circulation, j'essaie de mettre en avant cette lassitude d'un certain public face à ces questionnements, cette difficulté de lecture caractéristique des textes officiels et scientifiques. C'est la mise en parallèle avec des images, un mouvement, qui révèle l'intensité du problème. Ainsi, ces textes d'experts censés être l'objectivation même de la question deviennent tellement sensibles aux conditions de lecture qu'ils en perdent leur institutionnalisation caractéristique. Au profit de textes autres tels que ceux présentés en photocopies et encres thermochromiques.

Cet ensemble de livres cherche à offrir des prises sur la controverse climatique à partir de sources diverses. Un extrait du magazine Science, un rapport de l'Académie des Sciences, une recherche Google, des textes de philosophie ou encore des extraits d'un documentaire de la BBC.

Il s'agit dans ces pièces de réduire (formellement) le discours scientifique et institutionnel – le rapport de l'académie des sciences reconnaissant le problème d'origine anthropique du réchauffement climatique représente un moment important et clôturant le débat par son autorité – de ramener ce discours d'experts à une image et à sa dissolution. Cette opération formelle de réduction, ne gardant parfois que les notes en bas de page – les

62 La formulation de la question est la suivante : *What sort of relations between arts and politics for a planet 4° Celsius warmer — or may be 6°, or may be not — in 2050?*

hésitations – ou le volume des références à faire apparaître pour citer un article scientifique, ne met pas en doute le régime d'énonciation scientifique, mais propose une appréhension plus directe, associée à ses effets. L'objet « livre blanc » institutionnel se veut être un signal d'alarme, et donc porteur d'inquiétudes et d'interrogations. Ici, il s'est agi pour moi d'élargir son public, de rendre palpable, sans même a priori nécessiter la lecture – complexe et laborieuse – des textes scientifiques, de cette inquiétude, pour permettre de s'en emparer. Les modalités de connaissance du problème viennent se compléter, se discuter, pour former un unique (mais multiple) objet sensible-intelligible.

Ainsi, ayant été particulièrement touchée, dans le phénomène du réchauffement climatique, par une hypothétique disparition d'espèces menacées, c'est ce problème précis que j'ai voulu mettre en exergue en travaillant sur une matérialisation des notions d'effacement et de disparition. En effet, les déclencheurs à ma production étaient : le chiffre de 1/3 des espèces de coraux menacées d'extinction (l'article de *Science*) ; une vidéo de la tribu isolée en Amazonie et finalement cette forme du livre blanc, le souhait étant de signifier un engagement.

Le processus narratif est simple et systématique parce que le problème est très compliqué. L'hypothèse d'une planète plus chaude de 4 ou 6 degrés (ou pas) invoque tout un réseau de causes et de conséquences complexes et connotées que je souhaitais éloigner dans les premiers temps d'une mise en forme. Ma volonté était de permettre une sensibilisation, une ouverture au questionnement de la disparition et de la fragilité.

Je pense que ce travail de livres blancs incarné dans une suite ne demande qu'à s'agrandir, s'ouvrir sur une mise en relation singulière à chaque fois. Ce projet est donc idéalement à aborder comme une proposition, une invitation à collaborer, à amplifier et à se positionner.

• • Texte/image dans 5 livres blancs

Mon travail s'articule autour d'une forte tension entre textes et images. Le recul que permet ce mémoire me fait même réaliser que c'est peut-être là une des principales motivations qui m'animent. Beaucoup de mes projets naissent d'un saisissement amené par la lecture d'un ou plusieurs textes. Déjà tout simplement parce que les recherches préalables à la construction d'un projet guident à de nombreux textes. Evidemment l'utilisation parallèle

des fonctions de recherche Google (vidéo/web/images/actualités) ne sont pas du tout étrangères à cette association.

D'ailleurs, pour comprendre ce rapport là entre textes et images, je voudrais revenir plus précisément sur le contenu mis en forme dans ce travail. Un des livres reprend les cinq premières pages d'une recherche google avec le mot-clef « warmer planet », ces pages sont imprimées les unes à la suite des autres en leporello.

Ces recherches internet, collectées par des captures d'écran, sont essentiellement composées de textes. J'ai cependant traité les pages entières à la manière d'images. En effet, en sérigraphie, deux procédés permettent de traiter les documents à imprimer : le tramage sert aux images (parce qu'on a au moins deux couleurs : le blanc et le noir) et le texte ou les dessins au trait ne sont pas tramés (puisque constitués d'une seule nuance). Mais dans ce cas-ci, j'ai donc exagéré la procédure normale, en exécutant une trame sur du texte. Il apparaît ainsi tel une image, à la manière de celles que nous avons pu observer dans les journaux et magazines il y a une vingtaine d'années.

Non seulement le procédé technique perturbe les rapports entre textes et images, mais en plus un calque (50 gr) vient se poser sur ces pages, ajoutant doute et difficulté de lecture à ces recherches internet caractérisées par une certaine immédiateté. La question du réchauffement climatique souvent abordée en termes de nombre de degrés, le texte « may be 6°/may be 4°/or may be not » (hypothèses émises pour l'année 2050) est marqué sur le calque. Le titre nous dit quant à lui le temps qu'a pris la recherche Google : 0,10 secondes.

Les autres livres blancs proposent eux aussi une certaine confusion dans le rapport texte / image, à chaque fois des textes scientifiques sont présentés en double page alternativement aux images (pour le livre sur le rapport de l'académie des sciences & la tribu isolée en Amazonie ; pour celui avec un article de la revue Science & les pop-up de coraux, et pour celui du livre blanc de la commission Européenne & l'abeille perforée). Dans chacun, les textes sont imprimés en blanc sur un papier recyclé : blanc mais légèrement gris-bleuté. La texture lisse de l'encre sérigraphique entre en contraste avec le papier duveteux. On décèle immédiatement la présence des textes mais on doit incliner les livres pour pouvoir en effectuer la lecture. Il ne s'agit donc pas de rendre illisible, mais plutôt d'inviter le lecteur à mettre son corps en action et à s'attacher aux sensations produites par les rapports de formes et de couleurs mis en place. Nous questionnons là la fragilité et la possible disparition d'espèces (de coraux, d'abeilles, de tribus) dont traitent les textes scientifiques qui procèdent — parce que c'est ce qu'on attend de ce type d'écriture — à l'évacuation des affects. Le rôle « informateur » des textes scientifiques est mis en perspective avec une certaine urgence à agir, une inquiétude à engager.

Quant au livre simulant des photocopies, les feuilles sont encartées les unes dans les autres sans avoir procédé à aucune imposition : les pages ne font donc pas se suivre les textes, qui de plus alternent entre deux auteurs. Le spectateur lit en diagonale, note les références et teste la disparition de l'encre thermochromique sous ses doigts. Ces deux ouvrages de philosophie morale et des sciences sont eux-même des parasites au corpus scientifique, et ce parasitage est particulièrement nécessaire pour venir affiner une controverse aussi complexe que celle sur le réchauffement climatique.

Ces textes scientifiques sont supposés clôturer la controverse (par le rapport de l'Académie des Sciences par exemple) et ils sont mis au défi par le doute moral et pragmatique apporté par ces deux philosophes. L'Objectivité attendue des sciences exactes que représentent ces documents (la revue Science tout comme l'Académie sont des institutions dont on attend certitudes et sérieux) est parasitée par le traitement du texte (on n'a parfois gardé que les notes en bas de pages). Les inserts d'images une page sur deux mais aussi leur répétition renvoient le texte même au statut de motif. Il n'en devient cependant pas un, il reste lisible, mais ce parasitage effectué sur l'Objectivité présumée des sciences ramène ces livres dans le domaine de l'objet d'art.

• • Mise en intrigue dans 5 livres blancs

Nous avons déjà abordé avec Sociétés, comment le médium du livre propose grâce au déploiement dans l'espace d'une suite de pages dans un certain temps, une mise en narration. Nous nous étions arrêté aux modalités de la mise en séquence dans les images proposées par Raphaël Baroni, ici, il me semble juste d'invoquer une modalité de la mise en intrigue propre à la narration que ce chercheur propose.

Car ici, la mise en mouvement permise par la succession de pages n'est pas la seule chose qui fasse récit. Effectivement, cette mise en séquence est redoublée par le traitement opéré sur les textes et les images (entre lesquels nous savons désormais que la limite est indéterminée) : leur disparition rejoue et réaffirme le temps de l'œuvre, le temps du livre dans son appréhension par le spectateur mais aussi dans sa captation du monde. Puisque les documents scientifiques rejouent une relation au réel, je pense qu'il faut entendre cette disparition de la figuration dans le papier comme un effacement du monde en soi. Ces livres mettent en séquence un événement (de réchauffement du climat et des conséquences qui l'accompagne) qui est bien plus grand et déployé : sa séquentialisation accélérée incarnée de la sorte est supposée renvoyer le spectateur dans un monde dont le mouvement est

perceptible. Cet enchevêtrement de niveaux de mises en séquences à différentes échelles, nous l'avons vu, est propre à la narration.

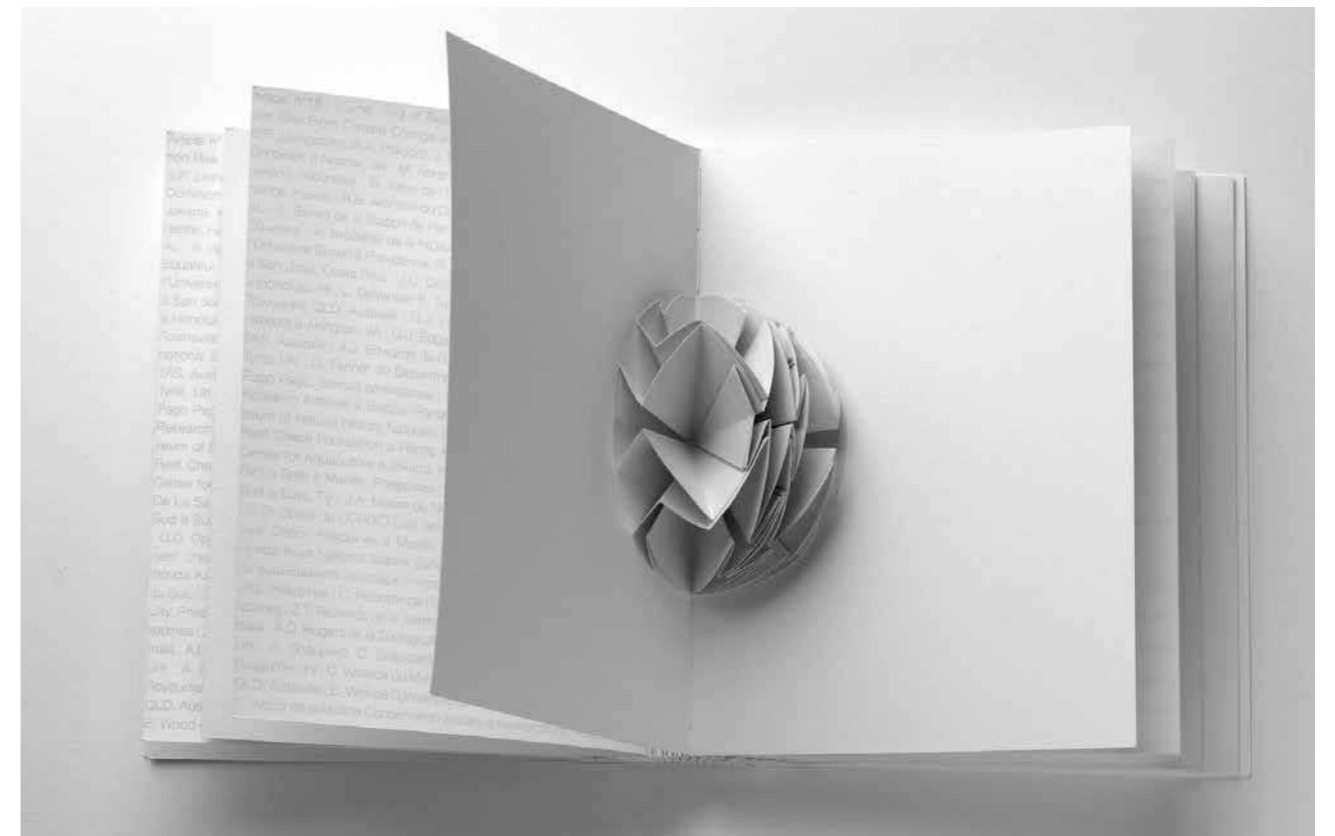
Ainsi, lorsque R. Baroni définit l'intrigue comme « un récit noué, dont la tension oriente l'attention vers un dénouement, qui marque soit le terme d'un procès instable, soit la résolution d'une énigme »⁶³, il déploie deux modalités de cette mise en intrigue dans les images qui nous intéressent. La première consiste dans la représentation par une image d'un procès à un instant critique, cette image, fixe - mais nous pouvons je pense considérer quand même la série d'images fixes proposées par le livre – est inductrice de récit, elle implique une transformation à venir, présumée par le spectateur. La seconde modalité de mise en intrigue de l'image narrative consiste à « présenter une image ambiguë produisant une synthèse retardée »⁶⁴. Il me semble que nous retrouvons ces deux modalités de manière plus ou moins rigoureuse dans ces cinq livres. Chacun pris dans un procès de disparition, tendant vers, aucun ne le réalise cependant complètement. La suspension du mouvement est d'ailleurs essentielle et propose une intrigue sur le devenir du monde au lecteur-spectateur. C'est d'ailleurs dans ce devenir du monde que consiste la synthèse retardée à opérer par le spectateur. Raphaël Baroni insiste pour la seconde modalité de l'intrigue sur l'acte interprétatif nécessaire à sa conclusion. Ces livres impulsent un procès en suspend d'une part, et demandent d'autre part de la part du spectateur une réinterprétation par une lecture du monde. C'est du fait qu'il y ait cinq livres, qu'au fur et à mesure il assemblera les pièces (indices) et interprétera la question du changement climatique (sous ses effets scientifiques médiatiques et philosophiques) et procèdera ainsi à la désambiguïsation des images.

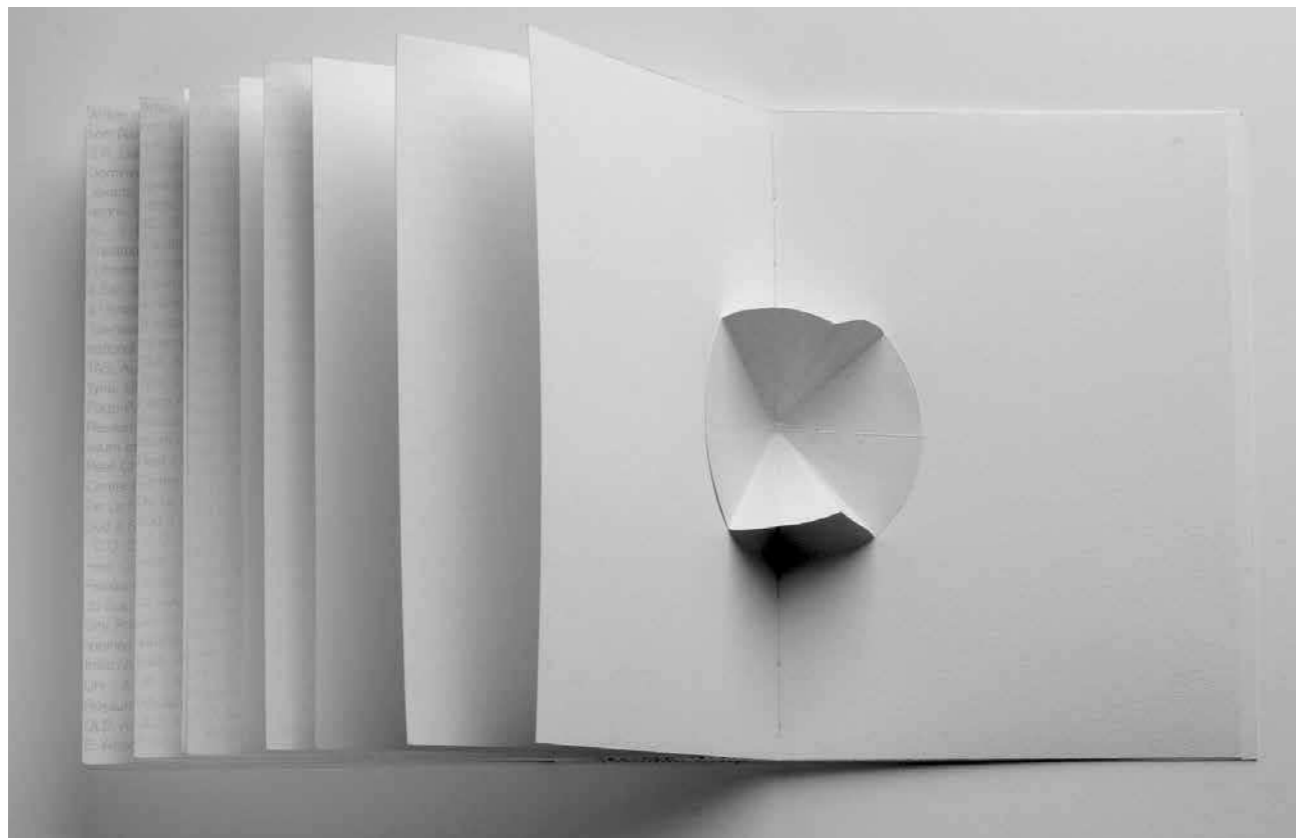
L'articulation des deux modalités de l'intrigue est importante : instant critique et ambiguïté composent avec des procédés anti-narratifs. En effet, nous pourrions nous demander si l'intrigue n'est pas de même aussitôt sapée par la mise en série : il arrive à peu près la même chose à chaque fois – la disparition – dans trois des livres. On aurait alors à faire à une dramatisation du suspense par la répétition du même scénario, encore et encore. C'est en cela que le rôle tenu par les deux livres moins « blancs » est important : l'un présente le doute et la confusion dans les recherches internet dans la superposition des discours et informations, il aborde la problématique des sources contradictoires auquel doit faire face la personne intéressée. Le second, en encres qui disparaissent au toucher, malgré le titre du livre d'Isabelle Stengers « Au temps des catastrophes » propose des réponses (philosophiques) à la crise écologique. Donc s'il y a bien semblant de scénario apocalyptique avec la répétition trois fois de la disparition, il faut à mon sens noter

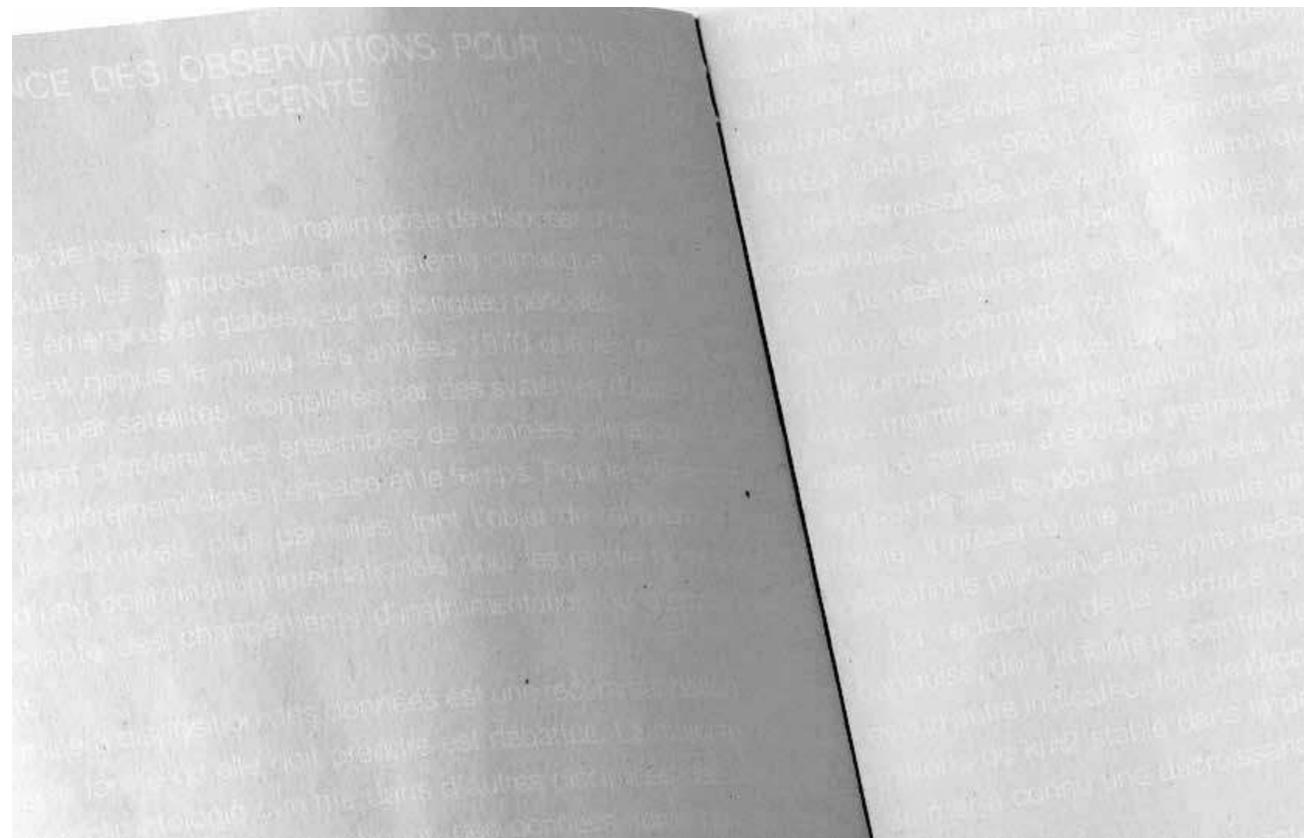
63 BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », *op. cit.*

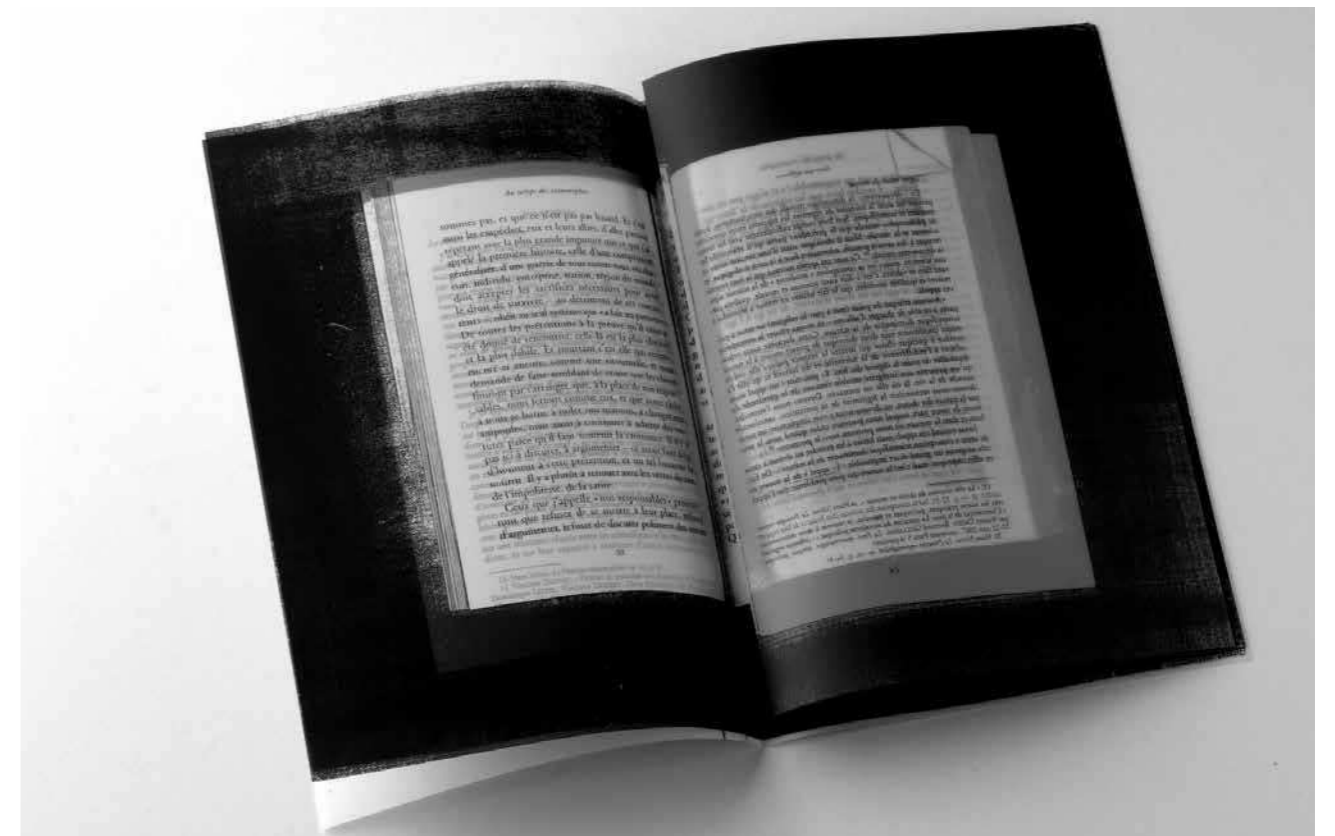
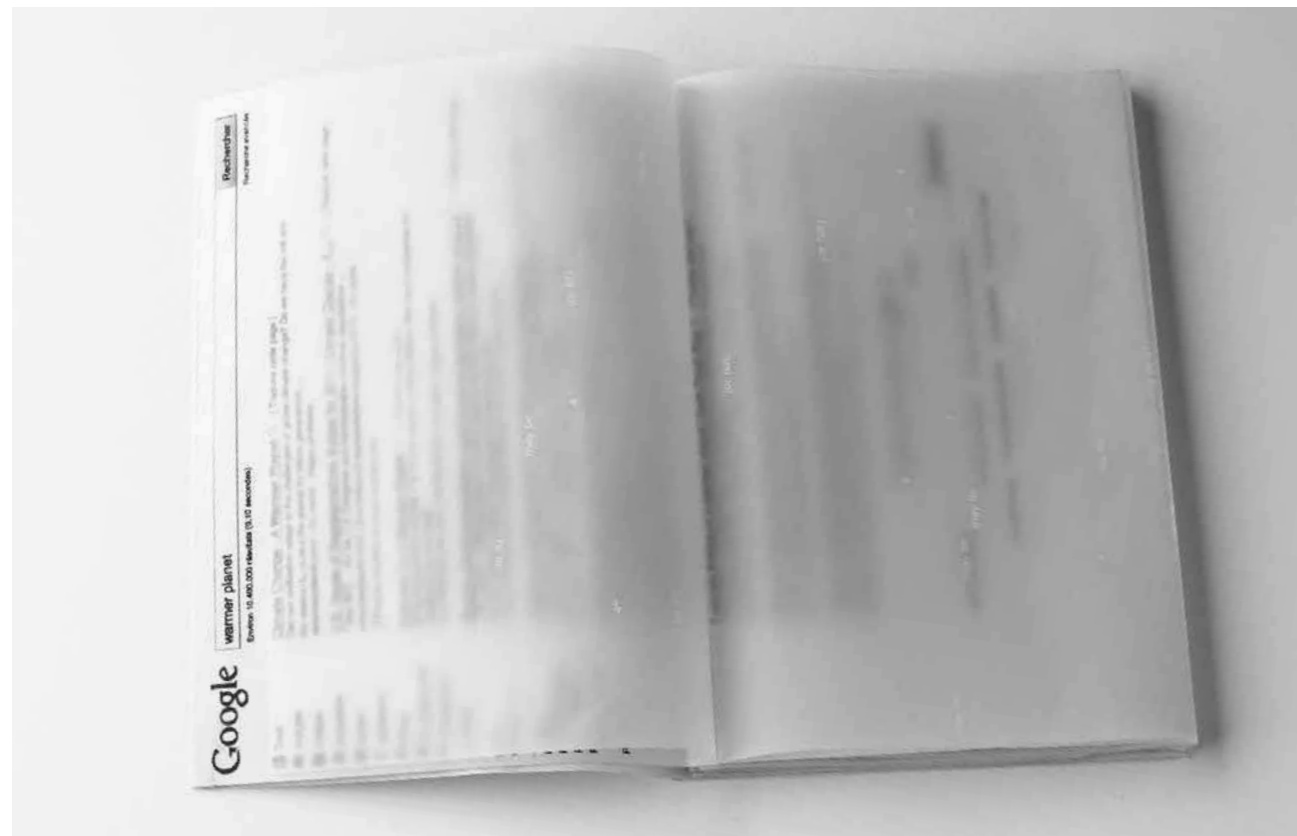
64 *Ibid.*

qu'il est contrebalancé par les deux autres propositions. Pour des raisons politiques et philosophiques : parce qu'à mon sens les figures du dépit et de l'impuissance amenées par les récits apocalyptiques sont néfastes à la prise en main des problèmes par les personnes concernées.









• • Julien Prévieux *Lettres de non-motivation*

Le travail de Julien Prévieux s'est avéré particulièrement intéressant à mettre en parallèle avec la manière dont je traite les documents. L'ensemble de son oeuvre présente avec humour, décalage et simplicité un travail sur les codifications formelles. Dans *Post-post-production* (vidéo, 120', 2004) Julien Prévieux re-dramatise un film de James Bond, justement nommé « Le monde ne suffit pas », il surenchérit ainsi l'univers filmique hollywoodien par de nouveaux effets spéciaux, explosions, flammes, fumées. Dans *Roulades* (vidéo, 5'30, 1998) l'artiste filme un homme, qui du réveil au soir, passe sa journée à se déplacer en roulant dans l'espace urbain. Parmi ces différentes oeuvres dont les récits tendent vers le burlesque et l'absurde, nous allons considérer particulièrement ici sa pièce nommée « Lettres de non-motivation » qui a fait l'objet d'une édition⁶⁵. L'artiste, prend à contre-courant l'exercice d'écriture d'une lettre de motivation pour postuler pour un emploi, et envoie ses arguments qui justifient son refus de prendre un poste dans une entreprise. Trouvant ces propositions d'emplois dans différents journaux, il répond, de manière chaque fois différente, endossant le rôle d'un personnage à chaque fois renouvelé. La couverture de l'édition nous met très vite en condition : « Vous êtes tenace. Vous avez envie d'une forte rémunération. Vous êtes apte à la communication transversale. Vous êtes volontaire. Vous êtes une force de proposition d'actions d'amélioration. Sur la route du succès ne restez pas au bord du chemin. Vous avez un fort charisme. Vous avez envie de gagner[...] ». L'artiste, désabusé de l'exercice de rédaction de lettres de motivations, répond donc directement aux annonces vues dans différents journaux en faisant mine d'avoir été directement interpellé celles-ci. Elles lui sont directement adressées, il y répond, consciencieusement (il en a envoyé un millier) en écrivant une fois des mots insensés, tantôt des histoires proches d'un roman bucolique ou encore par des propos choqués par la proposition faite par l'employeur. On imagine, derrière ces lettres, parfois une personne âgée, un jeune au vocabulaire de banlieue, un immigré maîtrisant mal le français, un cadre suffisant, ou encore un militant du droit du travail. Le nombre de lettres et leurs arguments à chaque fois renouvelés permet de mesurer la déformation des conventions opérée : à la manière d'un jeu, Julien Prévieux met en exergue l'absurdité de cet exercice conventionnel et abrutissant.

Au premier coup d'œil ces lettres ressemblent très fort à des lettres de motivations classiques, elles en reprennent la forme générale et la codification particulière : en-tête, date et objet, elles finissent par le conventionnel « Dans l'attente d'une réponse de votre part, je vous prie, Madame, Monsieur d'agréer l'expression de mes sentiments distingués. ».

65 PRÉVIEUX Julien, *Lettres de non-motivation*, Paris, La Découverte, 2007.

Article n°18 : « One Third of Reef-Building Corals Face Elevated Extinction Risk From Climate Change and Local Impacts » par K.E. Carpenter, S.R. Livingstone, B.A. Polidoro, J. Sanciangco, J. Smith de l'Université Old Dominion à Norfolk, VA ; M. Abrar de l'Institut Indonésien des Sciences à Jakarta, Indonésie ; G. Aeby de l'Hawaii Institute of Marine Biology à Kaneohe, Hawaii ; R.B. Aronson du Dauphin Island Sea Lab à Dauphin Island, AL ; S. Banks de la Station de Recherche Charles Darwin aux Galápagos, Équateur ; A. Bruckner de la NOAA à Silver Spring, MD ; A. Chiriboga de l'Université Brown à Providence, RI ; J. Cortés de l'Université du Costa Rica à San José, Costa Rica ; J.C. Delbeek de l'Université de Hawaii à Manoa à Honolulu, HI ; L. DeVantier, E. Turak, J. Veron du Coral Reef Research à Townsville, QLD, Australie ; G.J. Edgar ; S. Stuart de Conservation International à Arlington, VA ; G.J. Edgar de l'Université de Tasmanie à Hobart, TAS, Australie ; A.J. Edwards de l'Université Newcastle à Newcastle upon Tyne, UK ; D. Fenner du Department of Marine and Wildlife Resources à Pago Pago, Samoa américaines ; H.M. Guzmán du Smithsonian Tropical Research Institute à Balboa, Panama ; B.W. Hoeksema du National Museum of Natural History Naturalis à Leiden, Pays-Bas ; G. Hodgson de la Reef Check Foundation à Pacific Palisades, CA ; O. Johan du Research Center for Aquaculture à Jakarta, Indonésie ; W.Y. Licuanan de l'Université De La Salle à Manille, Philippines ; E.R. Lovell de l'Université du Pacifique Sud à Suva, Fiji ; J.A. Moore du NOAA Fisheries Service à Petersburg, FL ; D.O. Obura du CORDIO East Africa à Mombasa, Kenya ; D. Ochavillo du Reef Check Philippines à Manille, Philippines ; W.F. Precht de la NOAA, Florida Keys National Marine Sanctuary à Key Largo, FL ; M.C. Quilbilan du Sulu-Sulawesi Seascape Program, Conservation International à Quezon City, Philippines ; C. Reboton de l'Université Silliman à Dumaguete City, Philippines ; Z.T. Richards de la James Cook University à Townsville, QLD, Australie ; A.D. Rogers de la Zoological Society of London à Londres, Royaume-Uni ; A. Sheppard, C. Sheppard de l'Université de Warwick à Coventry, Royaume-Uni ; C. Wallace du Museum of Tropical Queensland à Townsville, QLD, Australie ; E. Weil de l'Université de Puerto Rico à Lajas, Puerto Rico ; E. Wood de la Marine Conservation Society à Herefordshire, Royaume-Uni.

Un tiers des espèces de corail désormais menacées : environ un tiers des principales espèces de corail formant les récifs coralliens pourraient disparaître indique une équipe internationale de chercheurs. Kent Carpenter et ses collègues ont étudié dans le détail plus de 700 espèces de ces coraux et les ont classées en fonction des critères de l'Union Internationale pour la Conservation de la Nature pour la protection des espèces. Cette classification comporte huit catégories allant de « Sans problème particulier » à « Éteinte », sans oublier celle des espèces dont on ne peut juger de la situation par manque d'informations. La plupart des coraux des récifs n'étant pas suivis depuis assez longtemps pour que l'on puisse directement en déduire leur évolution, les auteurs ont analysé diverses caractéristiques propres à la vie de chacune de leurs espèces et parallèlement corroboré les estimations sur le déclin des aires de récifs coralliens. Il ressort de leur travail que sur 704 espèces 231 sont « en danger critique d'extinction », « en danger » ou « vulnérables ». Le risque d'extinction a aussi augmenté ces dix dernières années. Sans l'épisode de blanchiment massif de 1998, il n'y aurait eu que 13 espèces dans ces trois catégories. Les principales causes de cette évolution sont selon les auteurs le réchauffement climatique et les perturbations locales dues aux activités humaine. « Nos résultats, écrivent-ils, soulignent la détresse des récifs coralliens et l'urgent besoin de mesures de protection ».

La majorité (95%) de ses lettres restent sans réponses. Cependant, l'artiste reçoit tout de même parfois en retour des lettres de remerciement de la part des entreprises visées : générées automatiquement ou sans lecture préalable, elles sont polies et disent « étudier avec une bienveillante attention [sa] demande si une possibilité se libérait ». Ces réponses montrent assez bien l'absurdité d'un système, requérant non seulement des motivations dirigées particulièrement pour une entreprise et un poste a priori peu attrayant (salaire, conditions de travail, ...) mais qui de plus répondent quant à elles de manière automatique. Néanmoins, d'autres lettres de réponse (très minoritaires) sont bien destinées à Julien Prévieux et lui répondent avec humour, patience ou colère. Celles-ci provoquent chez le lecteur du soulagement, lorsqu'il réalise que ces conventions ne sont pas toujours d'une complète absurdité.

Cette pièce de Julien Prévieux, qui regroupe une centaine de lettres, fait le récit de la folie du monde actuel. La folie de celui qui pense que les annonces lui sont directement adressées et qui dans sa recherche d'emploi perd ses repères. La folie de celui qui refuse un poste dans ces temps de crise. Mais aussi et surtout la folie, absurde, burlesque et grave, de ces réponses automatiques qui renvoient le candidat à une solitude extrême. Le jeu que propose Julien Prévieux reprend les règles du jeu que sont les conventions. On lit en filigrane (par l'accumulation des lettres) la difficulté du candidat à devoir se vendre (les invectives de la couverture sont claires « Vous êtes ambitieux. Vous êtes sérieux. Vous êtes enthousiaste. ») tandis que son effort de rédaction, sa lettre de motivation ne sera probablement lue qu'en diagonale.

Voilà que dans la tension des relations entre récits et images qui nous intéresse je propose d'amener à réflexion ce cas complexe qui reste selon moi dans une indétermination pertinente entre narration, fiction et description. L'effet de récit est assez simplement amené par la séquentialisation (ici dans le nombre de lettres) et par le métatexte⁶⁶ accompagnant l'œuvre (un mot de l'éditeur dans le livre, du galeriste ou d'un critique dans le cas d'une exposition). Celui-ci présente la démarche de l'artiste : tragi-comique, répétitive et obstinée, elle met à défaut l'ensemble du système d'embauche. Les rôles endossés par Julien Prévieux qui apparaissent dans sa manière d'écrire (syntaxe, orthographe et style confondus) sont fictifs et permettent au lecteur (prévenu de ce caractère fictif par le métatexte et par les en-têtes uniques signalant le nom de l'artiste) d'imaginer un large

66 « Le métatexte est constitué par les divers commentaires qui ont été produits ou sont produits sur les textes après leur parution. Ces métatextes sont dus à l'auteur lui-même (métatextes auctoriaux), à un auteur différent, ou encore à un critique (métatextes allographes), et peuvent être intégrés au paratexte (préfaces, postfaces, quatrième de couverture), ou figurer sur d'autres types de support, écrits (journaux, revues, manuels scolaires...) ou oraux (émissions culturelles de radio ou de télévision, " bouche à oreille "...). Qu'il soit auctorial ou allographe, le rôle du métatexte dans le cadrage générique n'est pas négligeable : c'est, en effet, souvent à travers lui que le lecteur se fait une première idée du texte qu'il va lire. » CANVAT Karl, « Genres et pragmatique de la lecture », *art. cit.*

panel de personnes concernées par la même problématique de rédaction de lettres de motivations. Dans ce geste répétitif et obsessionnel l'artiste *rassemble* : il modèle un public grâce à la fiction de personnages, ceci par le biais d'une accumulation formelle de documents. Les propos tenus dans ces lettres de non-motivation sont mis en perspective par des réponses qui sont bien réelles quant à elles, et témoignent d'un état des lieux du système d'embauche. L'objectivité et l'exhaustivité de cet état des lieux sont proportionnelles aux déformations reçues par les lettres de motivation : l'œuvre de J. Prévieux ne prétend pas à un travail « objectif » tel que le défendrait un travail scientifique ou journalistique mais relève bien du geste artistique dans son effet de révélateur (par l'absurde). Il s'agit de parasiter le fonctionnement « normal » des choses pour montrer (et non pas *démontrer*) un fonctionnement anormal. Plutôt que réaliser un documentaire sur cette question du formatage, l'artiste provoque les acteurs qui en sont à l'origine. Les documents parlent d'eux-mêmes, ce qui était de simples lettres deviennent œuvre.

Originellement, la distinction entre œuvre et document tient au fait que la première est considérée comme fin et le second comme moyen⁶⁷. En effet, sa définition dans le Larousse dit que le document est une pièce écrite ou un objet quelconque servant à prouver, informer, témoigner. Il renvoie donc, « réfère à » ; la qualité de l'objet est même dite « quelconque ». L'œuvre d'art joue de cette distinction et propose (depuis la modernité) des documents qu'elle autonomise de leur système référentiel. Le regard artistique les considère aussi pour leurs pures qualités formelles et on peut parfois jusqu'à perdre tout intérêt indiciel des documents traités. Des objets jusqu'ici moyens sont considérés comme fins. La relation texte-image tient dans la capacité du texte de devenir une image.

Dans le cas des lettres de non-motivation qui nous préoccupe, nous pouvons avancer l'hypothèse que le document devient œuvre par trois mouvements importants pour notre propos : 1) par son manque d'objectivité dû aux propos fabulés des lettres de non-motivation, 2) par l'absence d'analyse de la part de l'artiste, les documents sont présentés tels-quels et 3) par le caractère ambivalent maintenu par les aspects simultanés ludique/critique. Nous avons donc ici un récit artistique qui joue avec plusieurs codes représentatifs (œuvre/document, motivation/non-motivation) qui propose une description, un état des lieux du système d'embauche par un procédé du type métafictionnel (une fiction qui montre en son sein ses propres procédés de mise en fiction).

67 MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 288.

*

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons proposé de penser des décalages descriptifs avec le re-enactment de Jeremy Deller et mon travail dans les abattoirs. Dans les pièces dont nous venons de discuter, il semblerait que le décalage soit la manière de provoquer le récit à l'intérieur de la répétition d'une même forme. La reprise artistique du document – un autre lien avec le travail de J. Deller : la reprise – est dans une position critique et interrogatrice par rapport à son référent. Pour marquer ce regard, dans le travail de Julien Prévieux comme dans 5 livres blancs, est mesurée la distance (afin de produire ces décalages) entre le document et sa traduction artistique qui se fait par la mise en série (et donc la séquentialisation et la mise en récit).

La tension entre le texte et l'image est visible dans les lettres de non-motivation comme dans les cinq livres, nous avons pu voir de même, que malgré une lisibilité plus ou moins maintenue, le texte est soustrait à l'image. Il faut entendre par là que le texte (comme contenu d'un document) est considéré aussi pour sa forme plastique et est pensé dans sa mise en espace.

Le récit provoqué par la mise en série des lettres de Julien Prévieux est un état des lieux du monde du travail qui passe par la dramatisation du document. Ainsi, avec ces deux exemples de mise en tension entre du texte et des images, nous sommes revenus à des définitions de la mise en intrigue (de l'image) qui nous ont permis d'aborder de manière plus dynamique la mise en récit. Cependant la chute du récit n'est présente dans aucun des deux cas présentés : c'est au spectateur-lecteur de tirer une interprétation de l'état des lieux qui lui est présenté. Nous pourrions noter que cette manière d'aborder un récit dont la mise en intrigue est « sapée » par le manque de chute est type du récit narratif proposé depuis les formes permises par le Nouveau Roman.

Henkel

Avec 48 000 collaborateurs dans le monde et un chiffre d'affaires de 9,6 milliards d'euros, notre Groupe spécialiste de la chimie appliquée, est l'un des principaux acteurs du marché des lessives, des colles & adhésifs, des cosmétiques, des produits d'entretien, avec des marques comme MIR, LE CHAT, MINIDOU, SOMAT, X-TRA, DIADERMINE, FA, SCHWARZKOPF...

Marques & Technologies

Si notre offre vous intéresse, merci de transmettre votre candidature (lettre + CV + prétentions) sous la réf. FAB/09/03 à l'attention de :

HENKEL FRANCE,
Nathalie Thevenet
2, rue des Etangs
77140 Saint Pierre les Nemours
ou e-mail :
nathalie.thevenet@henkel.com

AGENT DE MAITRISE FABRICATION

Au sein d'une organisation en perpétuelle évolution, le titulaire du poste devra faire face à des défis quotidiens pour améliorer la productivité des installations.

Sous la responsabilité du Responsable de Fabrication, le titulaire anime et coordonne l'activité d'une équipe de 5/6 opérateurs de fabrication afin de garantir la réalisation du programme de fabrication en quantité tout en veillant au respect des coûts, des délais, des normes et standards qualité.

Génie des procédés chimiques/Chimie industrielle, vous justifiez de 3 à 5 ans d'expérience dans un poste similaire. Ce poste s'intègre dans une organisation qui fonctionne en 3x8.

0402004

Julien Prévieux
11, avenue Gambetta
75020 Paris

Henkel France
Nathalie Thevenet
2, rue des Etangs
77140 Saint-Pierre-les-Nemours

Le 10/09/2003

Réf : FAB/09/03

Madame, Monsieur,

Je vous écris suite à votre proposition de poste d'agent de maîtrise fabrication parue dans le journal « Le marché du travail ». Je suis tout simplement scandalisé par votre slogan « a brand like a friend », slogan que vous n'avez même pas pris la peine de traduire pour vos correspondants francophones. Toujours est-il qu'une compagnie comme la vôtre est loin d'être l'amie de l'homme. En mars 2003 vous déversiez deux tonnes de polluant contenant du nitrate de sodium à Belvedere dans le Kent. Votre entreprise attendit deux semaines avant de prévenir les autorités sanitaires tout en connaissant le danger que peuvent représenter ces produits pour la santé humaine et la vie aquatique. S'il s'agit des « défis quotidiens » auxquels il faut être confronté pour obtenir ce poste je préfère m'abstenir, je ne serais pas le complice de vos méthodes douteuses. Ceci étant dit, je refuse votre offre d'emploi, je ne joins pas mon curriculum vitae et je vous demande de retirer vos propositions de ma vue.

Dans l'attente d'une réponse de votre part, je vous prie, Madame, Monsieur, d'agréer l'expression de mes sentiments distingués.

Julien Prévieux



Henkel France S. A.

Monsieur Julien Prévieux
11, Avenue Gambetta
75020 Paris

Date / Date	01/10/03	Départ. / Dept.	Présidence/Communication
Réf. / Ref.	Votre courrier du 10/09/03	Tél / Phone	01 46 84 94 05
		Fax / Fax	01 46 84 92 97
		E-mail / E-mail	service.communication@henkel.com

Copies : G. Kervendal
N. Thevenet

Objet : votre courrier du 10 septembre 2003

Monsieur,

Nous avons bien reçu votre courrier du 10 septembre 2003 et nous vous en remercions. Nous regrettons sincèrement la perception que vous avez de notre Groupe.

Pour vous expliquer brièvement notre démarche et qui nous sommes, Fritz Henkel fonda la société Henkel il y a 127 ans en 1876. Il avait peu de moyens mais une vision ambitieuse : créer des produits qui simplifient la vie des gens tout en la rendant plus simple. Notre slogan « Henkel – A Brand like a Friend » est la traduction de la vision de Fritz Henkel, notre fondateur. Elle symbolise que nous produisons des marques et des technologies qui facilitent, améliorent et embellissent la vie de tous.

Vous faites référence à l'évènement qui a eu lieu à Belvedere dans le Kent. Nous vous assurons que notre société a pris ses responsabilités, et que nous avons pris toutes les mesures possibles pour éviter que des accidents similaires se reproduisent (aussi bien à Belvedere que sur d'autres sites). Sachez que Henkel est un Groupe qui se consacre avec beaucoup d'attention au développement durable et à sa responsabilité vis-à-vis de la société. A travers ses marques et technologies conçues dans une optique de développement durable, Henkel désire contribuer à la construction et à la sauvegarde d'une société fondée sur l'économie. Ce faisant, nous voulons privilégier à part égale les aspects économiques, écologiques et sociaux. Henkel soutient par ailleurs des projets d'aide à l'enfance auprès de ses employés qui sont membres d'associations.

Henkel France S.A. 161, rue de Sully 92100 Boulogne-Billancourt Cedex France www.henkel.fr Tél : +33 (0) 1 46 84 90 00 Fax : +33 (0) 1 46 84 90 90 Telex : 633 177	Sites de Production : • Avenue du Général Patton 61000 Châlons-en-Champagne • Rue Charles Cos Parc d'Activités de la Fringale 21400 Louviers	• 2, rue des Etangs BP 539 77140 St Pierre-les-Nemours • 133, rue Léon Faucher BP 227 51058 Reims Cedex	Société Anonyme au capital de € 115.138.508 Siège Social : 161, rue de Sully 92100 Boulogne-Billancourt Registre du Commerce : Nantere 952 117 590 Siret 552 117 590 00366
--	---	---	---

Henkel

A Brand like a Friend

Page 2 / 2

Comme vous le savez, Henkel est un Groupe présent dans plus de 75 pays, avec beaucoup de clients internationaux aussi bien que nationaux. Afin de permettre à tous nos employés et tous nos clients de nous reconnaître partout dans le monde, nous avons choisi de maintenir le même slogan, celui-ci donc en anglais. Il nous permet d'être identifiable partout et démontre que nous avons vaincu les frontières nationales.

Par contre, il est évident que toute communication avec nos employés, clients et consommateurs, sera toujours dans la langue nationale, aussi bien dans nos annonces et spots publicitaires, sur nos produits ou tout autre contact.

Nous regrettons que cette offre d'emploi vous ait offensé.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.


Stéphane de Schryver
Responsable Communication Corporate


Viviane Godin
Président Directeur Général

Julien PREVIEUX
10, rue Clavel
75019 Paris

ARCHON
DRH Archon Group
53, rue de Châteaudun
75009 Paris


Réf. : ABDJ 6/03

Le 30/03/00,

Madame, Monsieur,

Je vous écris suite à votre annonce parue dans le journal "Carrières et Emplois".
Je jure que je n'ai rien fait de mal. Je jure que je n'ai jamais agi dans l'intention de nuire. Je jure que, même si certaines fois j'ai pu faire des erreurs, cela n'était pas de manière intentionnelle. J'ai toujours mené une existence paisible. Je paye mes impôts. Je ne bois pas plus que de raison (si cela m'est arrivé, je n'ai pas pris ma voiture pour rentrer chez moi). Je ne me drogue pas. J'aime les animaux. Je ne vole pas. J'achète des produits de grande consommation comme tout le monde. Je me connecte souvent à Internet. Je regarde la télévision. Je fais du sport pour garder la santé. Plus tard, je voudrais un enfant ou deux et un chien. J'ai aussi l'intention de devenir propriétaire foncier et peut être d'acheter des actions. J'ai des témoins qui m'ont vu ne rien faire. Je ne comprends pas de quoi je suis coupable. Je ne comprends pas pourquoi vous voulez me punir aux travaux forcés sur des bases de données. Le supplice est démesuré par rapport à mes minuscules erreurs (quelques anniversaires non souhaités, le gazon du jardin mal tondu, une absence ou deux à l'école non justifiées).
Je vous en prie, ne m'embauchez pas.

Dans l'attente d'une réponse rapide de votre part, je vous prie, Madame, Monsieur, de bien vouloir agréer l'expression de mes sentiments distingués.

Julien Prévieux


ARCHON
G R O U P
(F r a n c e)

Monsieur Julien PREVIEUX
10 rue Clavel
75019 PARIS

Paris, le 12 avril 2000

Objet : Votre candidature au poste d'Administrateur Base de Données Junior

Monsieur,

Nous vous remercions de la confiance que vous avez manifestée envers notre société en nous proposant votre offre de collaboration.

Malgré tout l'intérêt que présente votre candidature, nous sommes au regret de vous informer qu'elle n'a pas été retenue. En effet, si votre formation et votre expérience sont proches des exigences du poste, d'autres candidats y répondent de manière plus précise.

En vous souhaitant un rapide succès dans vos recherches, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos salutations distinguées.


Valérie BISSONNIER
Gestionnaire Ressources Humaines

Société par Actions Simplifiée au capital de 17 825 300 Francs - RCS Paris B 408 170 973
33, rue de Châteaudun - 75434 Paris cedex 09. Tél.: 33 (0)1 49 70 30 00 - Fax.: 33 (0)1 49 70 32 00

2. ATLAS GROUP : DES ARCHIVES AUGMENTÉES PAR LA FICTION

Le travail de Walid Raad que nous allons maintenant aborder par son projet appelé The Atlas Group Archive me semble intéressant à questionner dans son rapport maintenant une indétermination entre narration et description. Nous allons donc voir comment ce travail brouille les catégories entre archives et fiction afin de faire une proposition artistique narrative engagée. L'originalité du travail de l'artiste libanais tiens à mon sens en différents points (enchâssés) : l'archive est un projet à grande échelle qui regroupe et organise diverses séquences (pièces, œuvres d'art) qui racontent chacune de manière décalée, la guerre du Liban. Nous nous intéresserons ici à un personnage central de cette archive qui est le Docteur Fakhouri : nous verrons dans un premier temps comment cet historien est un personnage fictif qui maintient l'ambivalence du statut scientifique de l'archive, puis nous verrons dans un second temps comment ce même personnage est l'auteur d'œuvres d'art dont la particularité est de redistribuer l'agentivité dans un récit de guerre.

L'Atlas Group est un projet qui a été établi en 1999 pour faire des recherches et documenter l'histoire contemporaine du Liban. Un de nos objectifs avec ce projet est de localiser, préserver, étudier et produire des objets (sonores vidéos et écrits) qui éclairent l'histoire contemporaine du Liban. Dans la poursuite de cet effort nous avons produit et trouvé un certain nombre de documents, comprenant des carnets de notes, des films, des cassettes vidéos, photographies et divers objets. En outre, nous avons organisé ces travaux en archives, The Atlas Group Archive. Les formes de publication de ce projet comprennent des installations (divers médiums), la diffusion d'une chaîne, des visuels, des essais et des lectures/performances.⁶⁸

68 RAAD Walid, « The Atlas Group Archive », 1999, <<http://www.theatlasgroup.org/>>, consulté le 10 mai 2013 (ma traduction).

• • Le docteur Fakhouri personnage fictif acteur de l'archive

L'archive constituée par The Atlas Group est constituée ainsi : conservée à Beirut et à New-York elle est classifiée en trois catégories :

« [cat. A] refers to documents attributed to individuals, [cat. FD] stands for documents attributed to anonymous individuals or institutions; [cat. AGP] is the abbreviation for documents attributed to The Atlas Group itself. The schema reproduced in this exhibition offers a snapshot of the archive and its contents. »⁶⁹

Le site internet de l'Archive précise quant à lui :

« **Type A** for files that contain documents that we *produced* and that we attribute to named imaginary individuals or organizations. **Type FD** for files that contain documents that we *produced* and that we attribute to anonymous individuals or organizations. **Type AGP** for files that contain documents that we *produced* and that we attribute to The Atlas Group. »⁷⁰

Dès la définition de la classification de l'archive nous voyons une confusion volontaire. Le terme « produced » en anglais comme en français peut soulever l'ambiguïté entre la production de type entrepreneuriale (celui qui produit un film ne le réalise pas) et la production de type manufacturée. Mais la confusion ne s'arrête pas là : le *Type A* de documents contient trois sous-groupes de personnes donc : respectivement Fakhouri, Raad et Bachar. Cependant nous savons Walid Raad comme étant l'acteur principal de l'Atlas Group (si ce n'est le seul) dans le monde « factuel ». Ainsi, si l'entreprise d'archivage pourrait nous sembler *a priori* de l'ordre de la description (telle que nous l'avions vu avec les caractéristiques formelles de la liste et de la classification-hiérarchisation) elle sera à considérer ici comme une articulation entre fabulation et description (en passant par la narration).

69 RAAD Walid et WHITECHAPEL ART GALLERY, *Miraculous beginnings*, London, Whitechapel Gallery, 2010.

70 RAAD Walid, « The Atlas Group Archive », 1999, <<http://www.theatlasgroup.org/>>, consulté le 10 mai 2013 (je souligne).

« Les frontières des genres s'effacent pour céder la place à des narrations transmédias, où le support, qu'il soit textuel, photographique, matériel ou identitaire est au service d'un dispositif narratif ou fictif qui met en tension des éléments fragmentaires : à charge alors pour le spectateur de reconstituer les trames ou les contours de ces univers, comme le ferait un détective ou un archéologue.

Face à ces réseaux de signes, le sémiologue se doit d'analyser les marques narratives et fictives inscrites dans ces œuvres. Dans les années soixante, la notion de roman, de structure narrative a éclaté au profit d'une écriture du fragment, de l'absence ou encore du dispositif. Le récit tel qu'il apparaît dans ces œuvres contemporaines est fortement marqué, lui aussi, par l'éclatement de la figure narrative. »⁷¹

En maintenant un statut indéci sur la question de la provenance et de la fabrication des documents l'Atlas Group nous permet de lui poser de nouvelles questions. Comme nous l'avons abordé dans la partie sur les documents d'art, le document tente souvent à être transparent, indiciel et objectif. L'œuvre dont il est question ici ne pose plus les questions de Vrai et de Faux mais plutôt de notre nécessité à fabriquer des récits (surtout face à des tragédies). Notre vision de l'histoire faite sous le prisme des documents reste une narration, avec ses effets de langage et ses hiatus.

Nombreux sont les êtres fictionnels qui nous aident à appréhender le réel (par le récit qu'il en est fait), ainsi que nombreux sont ils à être prolongés factuellement par des objets ou des actions.

Le Dr Fakhouri sera donc le personnage qui nous intéressera, présentant l'avantage d'être l'auteur d'un grand nombre d'images (et de récits). Décédé en 1993, le Dr Fadl Fakhouri était « le plus réputé historien des guerres du Liban »⁷². À sa mort, à la surprise de tous, nous dit sa présentation dans l'archive, il leur a légué 226 carnets et deux courts métrages. Les films et deux carnets sont présents sur la plateforme pour « visionnage et analyse ».

La présentation poursuit en nous présentant le système d'écriture de Fakhouri : chacun a un titre et inclut une annexe ou un avant-propos. Ceux-ci sont précédés (ou suivis) de pages contenant des photographies ou des reproductions de photographies accompagnées par du texte. Le texte est écrit en arabe et/ou en anglais et/ou en français et/ou en allemand

et/ou en latin.

71 NACHTERGAEEL Magali, « Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au XXe siècle », *art. cit.*, p. 23.

72 RAAD Walid, « The Atlas Group Archive », *op. cit.*, p. Type A/Fakouri (ma traduction).

• • Le docteur Fakhouri auteur d'images artistiques

Already Been in a Lake of Fire_Notebook Vol. 38, Dr Fakhouri, 1999, 30*42 cm

« Annexe : ce carnet contient 145 découpages de photographies de voitures qui sont les répliques exactes (même marque même modèle et couleur) de chacun des véhicules utilisés comme voitures piégées pendant les guerres du Liban entre 1975 et 1991.

Notes : sur chacune des planches suivantes figurent, outre les photographies découpées, des notes du docteur Fakhouri concernant la date, l'endroit et l'heure de l'explosion; la marque, le modèle et la couleur de la voiture piégée; le type d'explosif utilisé; le type de détonateur et le nombre de victimes, entre autres. »⁷³

Dans son projet intitulé Atlas Group, Walid Raad brouille les cartes, celles des frontières présupposées des domaines d'action (il est artiste-collectionneur-historien) des régimes d'énonciation (fiction-documentaire) tout en proposant me semble-t-il un travail plastique d'une grande qualité, élégant. Les « archives » composées, retrouvées, découpées, annotées, forment des objets (en série) qui évoquent ou travaillent activement la présence de la guerre du Liban. De par les personnages inventés, les documents retrouvés ou fabriqués, Walid Raad met en scène des séquences, des collections, qui font parler les objets. Particulièrement bavards par leur allongement en répétition ces objets devenus formes proposent au spectateur une lecture morcelée de l'histoire. C'est la mise en relation de ces agrégats (les « obsessions » du docteur Fakhouri) dans le grand ensemble que forme l'Atlas Group qui organise et donne sens aux pièces.

Bien sûr, l'artiste esthétique ces documents, il les met en scène de manière aérée, détoure les objets, ce qui permet d'attirer l'attention sur leur forme. Mais avant tout, ces détourages, l'isolation des formes dans un format, remettent à mon avis en perspective le travail du collectionneur. L'historien Fakhouri est dès lors très partial et sélectif, re-subjectivé dans ce grand ensemble objectif que forment les archives. L'entreprise warburgienne est

73 RAAD Walid, *The Truth will be known when the 1st witness is dead : Documents du dossier Fakhouri, archives de l'Atlas Group*, Noisy-le-Sec; Aubervilliers, La Galerie de Noisy-le-Sec : Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004, p. 59.

ici bien artistique mais le doute quant au statut des pièces est toujours maintenu. Walid Raad s'invente un collectif, un groupe, peut-être toujours pour maintenir l'ambiguïté de l'objectivité. J'émetts cette hypothèse de réseau à propos de ce travail sur l'Atlas Group parce qu'il me semble qu'il s'agit ici, par des détours de méthode, de rapporter substance et complexité à des ensembles, par la question de ce qui agence. Poser la question de la couleur, la marque, la qualité des explosifs dans un attentat à la voiture piégée permet ce détour qui reconfigure l'agentivité d'acteurs mal considérés.

Ainsi, nous pourrions avancer l'hypothèse que Walid Raad (ou l'Atlas Group ou le Dr Fakhouri) fait à travers des images (en tension avec du texte) ce que le nouveau roman a fait aux choses tel qu'Etienne Souriau en parle dans l'entrée « description » de son Dictionnaire :

« Ce rôle donné aux choses, dans les descriptions, par opposition au rôle donné aux personnages, a donné lieu à des contestations, surtout après que le mouvement littéraire appelé en son temps "nouveau roman" ait fait une place importante et parfois privilégiée à la description. On a même parfois refusé aux romanciers le droit de donner un rôle primordial aux choses, on leur a fait une obligation de centrer l'intérêt sur les hommes. Mais il semble arbitraire de limiter ainsi les droits du romancier. Dans certains romans d'Yvonne de Brémond d'Ars, les personnages sont là pour les meubles ; et certains de ses lecteurs ont même regretté qu'elle ait déferé à la coutume d'introduire des personnages dans les romans, alors que les meubles sont ses véritables héros. On peut donc conclure que la place donnée aux descriptions dans une œuvre narrative engage l'auteur dans telle voie qu'il est bien libre de choisir, mais dont il se fait à lui-même le devoir de respecter les exigences internes, par le seul fait qu'il l'ait choisie. »⁷⁴

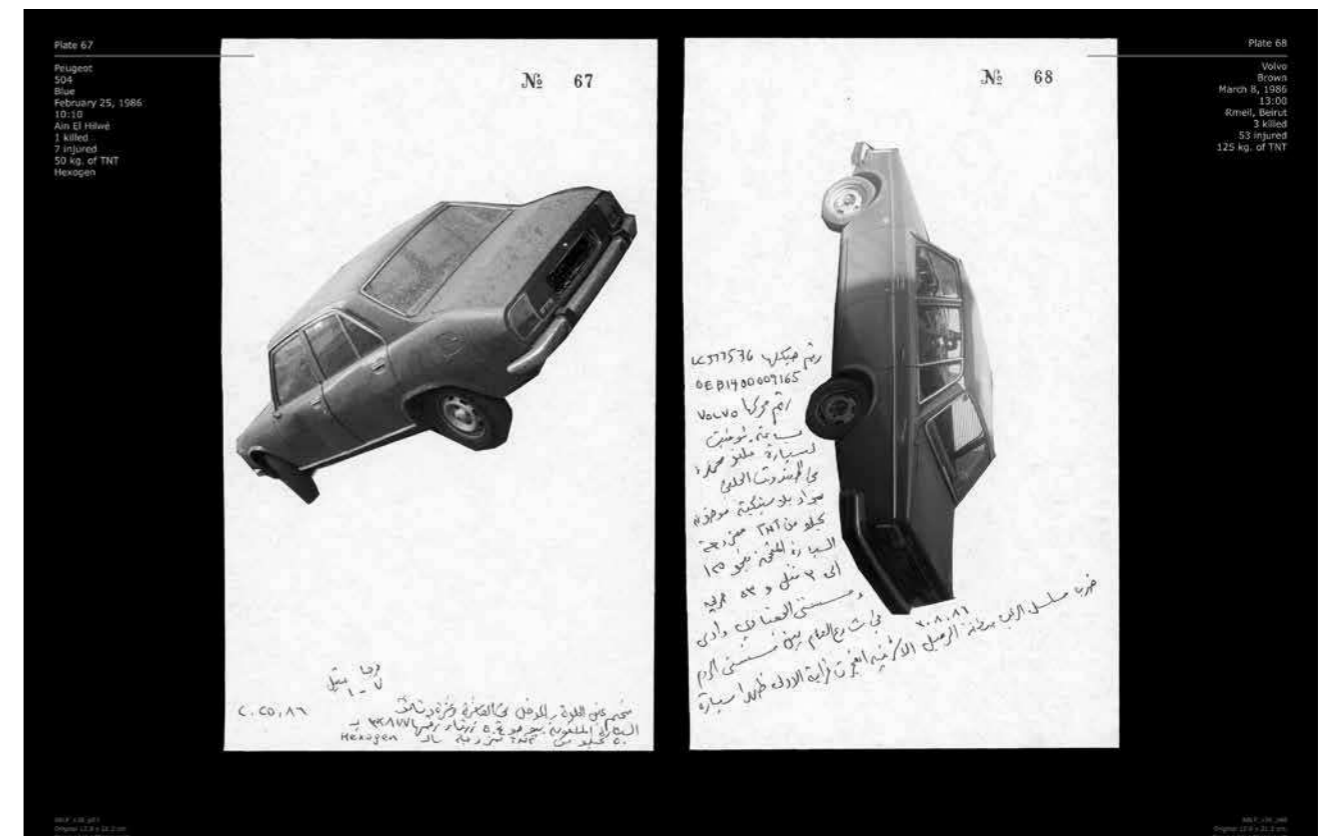
Le décalage produit avec le médium de référence (l'archive historique) est multiple, et nous sommes même selon moi dans une indétermination du statut du récit (et de l'auteur) qui est essentiel à ce travail. La liberté permise par le médium artistique en regard à une démarche qui se voudrait scientifique amène à voir des impensés de la guerre, à fabriquer des documents qui *auraient dû* être là. Cette narration spéculative est une forme dont la grande force est son caractère propositionnel.

74 SOURIAU Étienne et SOURIAU Anne, « Description », *Vocabulaire d'esthétique*, 2009 (1990)

*

Ces multiples carnets, films, photographies et découpages dont on ne sait jamais bien quels en sont les auteurs (c'est pourtant le critère premier de l'organisation de l'Archive) se regroupent en un ensemble nébuleux, qui fait sens par frottements et accumulation. À ma connaissance, Walid Raad (ou l'Atlas Group) ne produit pas de métatexte à propos de cette archive. Excepté quelques bribes d'informations tels que les petites introductions aux archives il semble que le caractère ambigu de cette œuvre soit volontairement maintenu. Cette ambiguïté, nous l'avons abordée avec les livres blancs, est une modalité de mise en intrigue (et en récit) des images. Le spectateur doit reconstituer et désambiguïser l'œuvre par un « acte interprétatif tendu vers une résolution »⁷⁵.

L'archive est une vision globale mais sans arrêt rappelée à sa condition de fragment et partialité. Est formé un portrait dense et atypique des guerres du Liban ; aux acteurs — actants — qui se multiplient, se diversifient au fur et à mesure des œuvres présentées. Derrida⁷⁶ dit l'archive tournée vers un futur, dans une réactivation du document, je pense que nous pourrions dire que l'Atlas Group réalise une incarnation possible de ce futur qui s'empare de son histoire.



75 BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », *op. cit.*

76 DERRIDA Jacques, « Le futur antérieur de l'archive » in *Questions d'archives*, textes réunis par Nathalie Léger. Paris : Éditions de l'IMEC, 2002, pp. 41-50.





3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : INDÉTERMINATION

Nous avons ainsi vu respectivement des relations texte-image parasitées dans la pièce 5 livres blancs puis dans le travail de Julien Prévieux et ses lettres de non-motivation. Nous y avons donc poussé un peu plus l'analyse débutée au préalable sur la question des documents, cette fois-ci dans la production artistique. Dans les deux cas, la mise en série et en séquence des documents-images dynamise et met en intrigue le récit. Enfin, nous avons tenté de déplier le travail de l'Atlas Group afin de proposer une confusion intéressante pour le récit : les archives et la fiction viennent travailler ensemble pour fabriquer un espace formel sensible d'appréhension de la guerre.

L'indétermination dont nous avons parlé ici s'est avéré être une mise en indétermination. En effet, nous avons pu voir que dans les différents troubles maintenus entre plusieurs registres (texte/image, œuvre/document, archive/fiction) qui servaient à mettre en tension récits et images, à chaque fois, cette indétermination était une démarche active de l'auteur. Il se pourrait par ailleurs, et c'est mon hypothèse, que ce soit une des particularités de la mise en récit des œuvres plastiques. En apportant un nouveau regard, formel, la pratique plastique vient déjouer des codes préétablis (les lettres de motivation, les archives, ...) et répondent ainsi aux autres disciplines, elles viennent en complexifier les enjeux.

L'Atlas Group nous demande de nous détacher un peu plus des documents et de la question de la description pour penser l'aspect fabulé et fictionnel que nous y avons aperçu. Ainsi, je propose que nous développons maintenant notre analyse sur les relations possibles avec la fabulation et la spéculation comme possible forme de récit tenu par certaines œuvres d'art.

Forme(s) & récit(s) : fabulation et spéculation

1. FABULER POUR RACONTER LE MONDE

Un séminaire à Bruxelles sur la *Narration Spéculative*⁷⁷ offrait ces mots en introduction :

« Nos manières de raconter le monde forment, dès lors, autant d'appâts pour ses métamorphoses qu'il "s'agit d'activer dans le présent, de rendre perceptible, en le chargeant des virtualités de ce qui pourrait être. Ce qui implique, en retour, l'engagement spéculatif comme pensée des conséquences, et non utopie ou imaginaire projetés sur le présent." ⁷⁸ [...] La narration acquiert, dans ce contexte, un rôle actif qui se base sur l'expérimentation et la production de récits comme forces propositionnelles afin de déplacer la noirceur écrasante d'un monde trop bien décrit, de trouver des ruses, de jouer, en retournant inlassablement à notre pratique, en trébuchant, en affirmant la nécessité de créer de nouvelles manières de raconter. »

Nous commenterons dans cette partie ce que peuvent vouloir signifier les notions de fabulation et de spéculation dans la relation récits-images qui nous intéresse. Pour cela, dans un premier temps, nous discuterons d'une oeuvre de Penny Siopis, *The Obscure White Messenger*. Ensuite, nous proposerons à réflexion le travail d'Adrian Paci, qui nous aidera de même à sentir comment la fabulation, ou du moins des arrangements avec le réel, peuvent servir à fabriquer des histoires sur le monde qui nous entoure.

Enfin, nous prolongerons et terminerons notre propos par les questions que ma pratique va entreprendre dans un projet de doctorat intégré dans un programme de recherche sur la narration spéculative.

⁷⁷TERRANOVA Fabrizio et FLASSE Yvan (sous la dir.), Séminaire annuel de l'ERG, 13, 14 et 15 mars 2013.

⁷⁸DEBAISE Didier et STENGERS Isabelle (sous la dir.), « Gestes spéculatifs » - Texte de présentation du Colloque de Cerisy Juin/Juillet 2013.

• • *The Obscure White Messenger* (2010, 14'42)

« L'auteur ne doit donc pas se faire l'ethnologue de son peuple, pas plus qu'inventer lui-même une fiction qui serait encore une histoire privée. [...] Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des intercesseurs, c'est à dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de "fictionner" de "légender" de "fabuler". L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs. »⁷⁹

Penny Siopis est une peintre sud-africaine, l'œuvre qui m'intéresse cependant ici est un film dans lequel elle met en place un étrange récit. Ce film en found-footage, réalisé à partir de pellicules de films 8mm retrouvés (des films amateurs de vacances, scènes domestiques, de rituels sociaux, de voyages filmés en Grèce, en Afrique du Sud ou dans des lieux indéterminés) est accompagné d'une bande son (une musique traditionnelle Turque) et de sous-titres. Les sous-titres racontent l'histoire de Demetrios Tsafendas, l'homme qui assassinat en 1966 le premier ministre sud-africain Henrick Verwoerd, aussi appelé « l'architecte de l'apartheid ». C'est en plein parlement que celui que l'on a déclaré à l'époque comme inapte à être jugé, fou, a poignardé l'homme politique. Demetrios Tsafendas a passé le reste de sa vie en prison puis en institution psychiatrique sous le statut de « prisonnier du président », qu'aucun n'a donc libéré. Penny Siopis a reconstitué à partir de l'examen psychiatrique de Tsafendas, de documents, de coupures de presses, de rapports médicaux, d'extraits du procès, un dialogue pour fabriquer le récit de son film. Celui-ci se passe entre les médecins/juges et l'assassin, dans l'optique de réaliser un diagnostique. Les propos de l'homme sont très décousus mais le regard porté par l'artiste est bienveillant : elle propose une confusion des registres (les histoires se croisent) afin de signifier la complexité du personnage et du jugement.

L'histoire est la suivante : Demetrios Tsafendas raconte comment né de parents à la nationalité différente (un père grec émigré au Portugal et une mère métisse mozambicaine) il est resté apatride toute sa vie. Élevé par sa grand-mère en Egypte il a ensuite été dans de nombreux pays dont aucun ne lui accorda la nationalité. En Afrique du Sud il fut catégorisé

⁷⁹ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 289-291.

comme blanc : une de ses dernières démarche administrative avant l'assassinat était une demande – rejetée – de se faire re-classifier comme personne de couleur afin de pouvoir se marier avec son amie. Ce refus est probablement une des raisons principales de son geste, mais Penny Siopis laisse ouverte l'interprétation, le dialogue laisse l'homme en parler comme un événement douloureux sans jamais en faire une « raison ». Un autre événement fut traduit à l'époque par les médias comme le mobile de l'assassinat : Tsafendas raconte comment sa belle-mère fit une erreur épouvantable lorsqu'elle jeta le ténia qu'il avait contracté au Portugal. Le médecin lui avait pourtant signifié clairement qu'elle devait le-lui ramener pour analyse se plaint l'homme dans le dialogue sous-titré. Ainsi, le rituel non-aboutit, Tsafendas reste possédé à vie par le vers, il se dit fatigué, il a perdu tous ses muscles : le vers est toujours vivant.

L'interrogatoire mené dans les sous-titres ne fait pas comprendre immédiatement de quel événement il s'agit. On sait depuis le début que c'est à propos d'un assassinat, qu'est interrogé une personne qui en a poignardé une autre mais ce n'est qu'après les digressions sur la vie de Tsafendas, à la toute fin du film que le nom de Verwoerd est prononcé, les derniers échanges sont ceux-ci :

- Do you realize what you have done ?
- I do realize what I've done
- [...]
- I was so disgusted about racial policy.
- What did you feel when you committed the murder ?
- Nothing. I went just blank.

Le discours, halluciné il faut dire, de Tsafendas présente selon moi cette force dans l'œuvre de Penny Siopis : il laisse ouverte différentes interprétations, différents motifs du meurtre sont superposés. Cela produit un récit un peu confus (le film demande à être vu à plusieurs reprises à mon avis) mais le maintien de cette ambivalence sert à rendre l'œuvre ouverte. Ainsi, le mobile politique, qui fut exclu à l'époque (pourtant affirmé par le meurtrier) au profit du diagnostic de schizophrénie, côtoie ici la présence du vers solitaire, l'absence de papiers d'identité, l'enfance difficile et le sentiment d'exclusion. Celui qui fut nommé par Mandela « The Obscure White Messenger » n'était pourtant pas blanc (ni messenger), mais à l'époque les médias, les responsables décidèrent de le

considérer comme un fou grec. Il me semble que le film de Penny Siopis pose la question des manières de catégoriser les actes (politique ou fou) tandis que les récits fabriqués de cette façon, à plusieurs couches, sont capables quant à eux de maintenir ces registres ensembles.

Ici, le récit, qu'on ne peut donc classer comme « historique » (il est recoupé, réorganisé, fabriqué par l'artiste) mais comme « fabulé » propose une ambivalence qui me semble particulièrement juste pour un objet artistique. N'étant pas là pour clôturer une controverse, les différentes couches (déjà présentes dans les sources diverses du récit écrit des sous-titres) entre les images, le son et le texte laissent à voir une proposition formelle qui interroge le spectateur. Les images en 8mm très décalées des propos sont calmes et poétiques : la musique associée suggère un espace onirique contrasté par le texte.

Ainsi nous retrouvons de même plusieurs séquences entrelacées : les images vidéos sont composées de différents extraits accolés, bout à bout, dont certains reviennent ponctuellement (une image sous-marine de pieuvre notamment). La bande sonore présente des variations en relation avec le texte et les images (on note un changement du rythme musical lors du récit du ténia). Et enfin le dialogue, nous l'apprenons en faisant des recherches ou par la présence d'un paratexte à la vidéo, provient de sources diverses de même.

Ce film en found-footage propose donc une mise en tension de récits superposés. L'indétermination du récit ainsi fabriqué (historique ou fabulé) est essentiel à sa réception : elle sert à une interprétation imaginative et avive la curiosité du spectateur (je parle à partir d'une expérience de projection collective où n'ont été données les informations « factuelles » autour du film qu'après discussion : les interprétations sans ces informations étaient de ce fait, très diverses). Cela produit à mon avis un phénomène particulièrement intéressant pour la question des relations entre récits et images qui nous intéressent : les manques explicatifs dans le récit et le décalage des trois grandes séquences (images-son-texte) présentes proposent un espace d'appropriation de l'œuvre et de l'histoire. Ainsi, est permise une co-construction du récit par le spectateur : par l'espace interprétatif laissé mais aussi par l'intrigue non complètement résolue, qui lui donne envie de visionner à nouveau le film mais aussi de se renseigner sur cette page de l'histoire sud-africaine. Cette vidéo engage donc son spectateur dans une démarche et dans des questions quant au statut du jugement qui a été porté sur cet homme apatride.

• • Les histoires d'Adrian Paci

« Monter une expo, pour moi, c'est comme élaborer un récit ouvert. Chaque pièce devient un élément de cette histoire qui ne doit pas être uniforme ou linéaire, mais dynamique et complexe. C'est par cette complexité que, au-delà des thèmes, des médiums et des techniques, l'expo trouve son unité propre. »⁸⁰

Adrian Paci est un artiste contemporain, né en 1969 à Shkodra, en Albanie, et qui vit et travaille à Milan. En France, une exposition début 2013 au Jeu de Paume le fait connaître du public. Cet artiste albanais, traversé par les questions apportées par son émigration, réalise peintures, vidéos et performances dans l'optique de marquer des seuils de passage, de *transit*.

Les commentateurs de cet artiste sont d'accord : son objet principal est le récit, le *storytelling*.

« Le dénominateur commun de ces différents modes d'expressions est, comme déjà mentionné, le récit (storytelling), ainsi que le thème de ce qui est abandonné et de son avenir rêvé. Ce qui est constant avec tous ces témoignages, souvent touchants et captivants, est le fait qu'ils soient basés sur des histoires vraies. Ainsi, l'absence de fiction devient le véhicule d'une connexion constante et réaliste – une connexion qui n'est jamais stylistique ou formelle, mais plutôt s'attache aux choses de la vie, qui sont constamment en alternance entre l'ordinaire et l'aventurier, le cours normal des événements et les défis fondamentaux de notre force mentale. »⁸¹



⁸⁰ LORET ERIC, « Mon but est d'élaborer un récit ouvert », *www.libération.fr*, 1 juillet 2013, <http://www.libération.fr/culture/2013/01/07/mon-but-est-d-elaborer-un-recit-ouvert_872224>, consulté le 17 août 2013.

⁸¹ Angela VETTESE in PACI Adrian, *Adrian Paci*, Milano, Charta, 2006 (ma traduction).



Cependant, l'accent est mis, chez ces critiques, sur le rapport que son travail entretient avec la réalité, et la totale absence de fiction, ce avec quoi je ne suis pas d'accord, ou du moins, que je voudrais nuancer. Nombreuses pièces me font penser qu'Adrian Paci entretient un rapport au réel-vrai bien moins tranché qu'il n'y paraît, j'en prendrai deux pour exemples. La première pièce date de 2013, elle a été conçue à l'occasion de l'exposition du Jeu de Paume *Vies en transit*. C'est une colonne de marbre, posée le long de l'institution, à l'extérieur. Elle est accompagnée d'une vidéo (*The Column*, 2013, 25'40), à l'intérieur celle-ci : elle termine l'exposition dédiée au travail de Paci. Cette vidéo, projetée en grand dans une salle séparée prend une certaine importance du fait même de sa disposition. D'après mes souvenirs, l'image est nette et soignée, en haute définition. Les scènes sont généralement filmées en plans fixes qui se succèdent. L'histoire est la suivante : Adrian Paci a commandé une colonne en marbre à une société chinoise qui, pour gagner du temps, produit directement l'objet sur le bateau. Les délais sont imbattables, la production et le transport ainsi réunis. Nous observons le maître d'œuvre mesurer, calculer, dessiner la colonne. Elle est découpée, rabotée, lissée au gré du voyage. La temporalité de cette vidéo est frappante. Le travail est méticuleux, de longue haleine, fatigant mais distendu par le voyage en mer. L'artiste fait le récit de cette œuvre ainsi :

« Même *The Column* vient d'une histoire que m'a racontée un ami restaurateur qui avait besoin de faire réaliser une sculpture en marbre pour le château qu'il était en train de restaurer. Quelqu'un lui a dit qu'il devait s'adresser en Chine parce qu'ils ont du bon marbre, de bons artisans, une main d'œuvre bon marché et qu'ils sont rapides puisqu'en fait le travail se fait sur le bateau, pendant le transport du marbre. J'ai trouvé ça extraordinaire. Ça m'a paru tellement bizarre, à la fois aberrant et fabuleux, avec quelque chose de mythologique et, en même temps, de conforme avec la logique de profit capitaliste : une mise en coïncidence entre le temps de la production et le temps du transport. J'ai commencé par vérifier que ce mode de fabrication existait réellement. Et j'ai découvert qu'effectivement ils existent, ces "navires-usines", qui, pendant le transport, transforment des matières premières en biens commercialisables. Mais je n'ai pas réussi à savoir si ces "navires-usines" fabriquaient aussi des sculptures en marbre. Dans l'intervalle, l'image d'une sculpture en marbre qui prendrait forme en pleine mer a commencé à se dessiner très nettement dans ma tête et j'ai décidé de passer à l'acte. À l'heure actuelle, un bloc de marbre a donc quitté la carrière et est en train d'être transformé en colonne, d'être sculpté sur un bateau au milieu de l'océan par un groupe de cinq artisans chinois. À la différence d'*Albanian Stories*, il y a, dans ce projet, coexistence entre le conflictuel et le fabuleux, entre le réel et le fictionnel. Dans les deux cas, il y a une structure de

récit, et la chronique de faits réels se mêle à la légende et au conte. Évidemment, ce qui m'a, entre autres, stimulé pour *The Column*, c'est la fabrication d'une colonne occidentale classique par un groupe d'ouvriers asiatiques qui font route vers l'Europe. »⁸²

un registre dramatique, Adrian Paci met en récit des histoires qui le sont : il pose un regard d'une grande douceur et bienveillance sur ses personnages, et pousse les situations vers l'ironie. Ce n'est pas non plus une entreprise critique *a priori*, puisqu'il peut aussi bien « se payer » une colonne chinoise qu'une pleureuse albanaise. Il insère une légère dose de fabulation dans des récits ré-articulés en des propositions sensibles offrant à voir un regard amusé et inquiet sur le monde.

Cet extrait, un peu long, m'a paru nécessaire pour montrer la manière dont Adrian Paci est parti pour cette œuvre d'un récit co-construit. À partir de l'histoire de son ami, il impulse par le dessin de sa colonne, une nouvelle dimension au récit documentaire, fabule. En intervenant, en modifiant le cours de cette entreprise chinoise par la réalisation de son œuvre (qui a deux objets : la vidéo et la colonne), Paci provoque l'histoire. La vidéo est filmée d'une telle manière (avec une attention extrême aux gestes, aux techniques, aux regards et au paysage) que nous sommes surpris de voir cette colonne finalement exposée dans le jardin des tuileries. Cette surprise, même petite, montre bien que la vidéo n'est pas reçue comme « preuve » d'un événement passé, mais bien comme fabrication, composition d'un événement « entre réel et fictionnel »⁸³. Peut être est-ce dû à l'absence de texte ou de parole dans la vidéo : les images forment un récit capturé par l'émergence de cette forme sur un bateau. Ainsi, la présence de la colonne à l'extérieur du musée nous rappelle aux conditions politiques pour que cet objet soit mis en présence. Cette œuvre pose la question des conditions d'émergence d'une forme : celles-ci, qu'elles soient techniques, plastiques ou politiques, doivent passer par une mise en récit. Ainsi, l'artiste doit « s'arranger » avec la réalité, la provoquer, la détourner et écrire un scénario pour la modeler selon le point de vue qu'il lui semble être juste. Cet « arrangement » entre documentaire et fiction, nous l'avons déjà décelé chez Sophie Calle, mais nous nous servons tout de même d'une seconde œuvre d'Adrian Paci pour prolonger ces propos. Dans *La pleureuse* (2002, vidéo, 9'10), Paci engage une pleureuse professionnelle, telle qu'il en est traditionnellement en Albanie lors d'un décès. La caméra est placée devant le lit, la pleureuse à gauche a un grand voile sur la tête et se lamente. Enfin, une fois la litanie finie, une musique traditionnelle joyeuse (burlaque ?) est jouée : l'homme (Adrian Paci) se lève, remercie chaleureusement la pleureuse et s'en va.

À travers ces deux pièces nous pouvons voir que le rapport à la fabulation se fait chez Paci en grande tension avec le documentaire. C'est pour renseigner des pratiques, des coutumes, une économie qu'il s'approprie leurs codes et « joue » avec. Sans jamais utiliser

*

J'ai utilisé le terme de fabulation pour traiter de ces deux artistes pour les raisons suivantes : sa définition dans le Larousse dit qu'il s'agit d'imaginer des histoires et les présenter comme réelles. Mon intérêt pour ce terme tient donc dans l'annulation de la distinction entre fiction et réalité pour présenter un récit cohérent en tension avec des éléments (historiques, géo-politiques, ...) du monde dans lequel nous évoluons. De plus, fabuler, contrairement à fictionnaliser suggère une part plus présente et plus active de l'auteur comme fabulateur, raconteur d'histoires. Ici, Penny Siopis comme Adrian Paci proposent des histoires dans lesquelles nous sommes portés par la mise en forme (séquentielle) pour nous permettre d'appréhender – différemment – l'histoire en train de se faire (ou passée). Cette position active du narrateur comme du récepteur me semble fondamentale puisqu'elle suggère de ce fait un déplacement de la vision qui entraîne une perception du monde différente. Notre question est toujours celle de comment fabriquer des récits qui engagent ce déplacement de regard, celle de proposer des œuvres-récits performatives et propositionnelles. Il me semble que les deux artistes dont nous venons de discuter du travail réussissent cette capture par des micro-récits de l'Histoire, qui devient de ce fait appréhensive d'un point de vue très *situé* et partiel. Ils fabulent en provoquant l'histoire, en rajoutant des couches, créant des personnages qui ont pourtant déjà existence dans le réel.

82 PACI Adrian et GILI Marta, *Transit [catalogue d'exposition Vies en transit au Jeu de Paume, Paris, 2013]*, Milan; Paris : Jeu de Paume, Mousse Publishing ;, 2013.

83 BAQUÉ Dominique, « Adrian Paci », *Art Press*, mai 2013, p. 26.

2. NARRATION SPÉCULATIVE : PROJET DE RECHERCHE DE DOCTORAT

Sur l'intérêt d'une recherche croisant arts plastiques et ethnographie : une approche pragmatiste des relations monde(s) - œuvre(s) par le récit.

Le projet que je m'appête à mener pour mon doctorat en arts plastiques est en grande partie expérimental. Il faut entendre par là qu'il s'attachera à vérifier, articuler et consolider un certain nombre d'outils présumés pertinents (depuis mes précédentes expériences et collaborations). C'est en usant et en fabriquant une méthodologie de recherche méticuleuse que ces présumés se verront vérifiés selon des conditions de réussite. Ce sont précisément ces conditions de réussite qui constituent l'objet de ce doctorat : il s'agit de questionner la possibilité de produire des objets sensibles qui laissent une place généreuse à l'interprétation des spectateurs tout en proposant un récit intrinsèque élaboré de manière située, documentée et engageante. La grande force des objets artistiques vient de la radicalité permise par leur autonomie : qu'est-ce donc leur faire subir de les souhaiter, de les composer attachés intimement à d'autres pratiques et récits ?

Je ne suppose pas l'intérêt de cette recherche comme étant le mien, mais je propose d'élargir l'intéressement à d'autres chercheurs (sociologues, philosophes) ainsi qu'aux acteurs⁸⁴ concernés activement par les enquêtes.

• • Art & ethnographie

La pratique artistique que je mène s'attache à interroger les formes de récits du monde qu'il est possible de proposer. Ayant travaillé des médiums narratifs tels que les livres d'artistes, l'animation, la vidéo, j'ai souhaité questionner d'autres approches qui

84 Le terme « acteur » est utilisé ici à la manière de la sociologie dite de l'Acteur-Réseau (CALLON Michel, « Éléments pour une sociologie de la traduction : la domestication des coquilles St-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de St. Brieu », *L'Année Sociologique* (36), 1986., LATOUR Bruno, « Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question », Madeleine Akrich et al.(sous la direction de) *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon*, Presses de l'École des Mines, 2010, pp. 257-268.) ou pourrions-nous dire « actant », il s'agit de considérer des êtres et des objets en fonction de ce qu'ils sont capables de faire-faire à d'autres et ainsi d'en être agis. Par exemple, la peinture nous a appris dans l'histoire (et particulièrement l'histoire du monochrome) qu'une « propriété » d'un tableau telle que la couleur est un thème trop étroit pour rendre compte de ses pouvoirs agissants. Le récit des êtres et des objets ainsi proposé s'attache à penser les définitions d'une manière relationnelle et agentive.

cherchent à raconter, pour faire opérer un déplacement à ma pratique. Ne plus faire des objets *sur* le monde mais *avec* le monde. En cela, la collaboration que je souhaite mener avec les sciences sociales s'attache aux forces de mise en récit des « autres » que ce domaine a travaillé.

Dans cette recherche, je travaille essentiellement à partir d'une vision particulière des sciences sociales, qui s'appuie sur une tradition de la philosophie pragmatique américaine (JAMES, DEWEY), et dans les Sciences Studies sur une théorie de « l'acteur-réseau » (LATOUR, CALLON). Concevoir le monde, ses événements, ses acteurs comme reliés, s'inscrit dans le mouvement souhaité par ma pratique de plasticienne. Décrire, minutieusement, les étranges manières d'exister des choses, redessiner des liens et connexions qui semblent souvent mal incarnés. Il s'agira dans ce doctorat d'interroger nos relations aux objets, à nos pratiques, avec les outils de description qu'offre l'ethnographie, et d'en proposer une mise en forme sensible.

J'envisage le récit comme une *proposition* : donner à voir, à sentir, afin que des questionnements émergent et s'affinent chez le spectateur intéressé. L'ethnographie, pratique d'« observation rigoureuse »⁸⁵ m'intéresse, notamment dans sa relation possible aux arts plastiques, par sa qualité de prise en compte des autres. Elle vient déplier des pratiques observées, selon un point de vue bien particulier (celui du chercheur, qui décrira donc aussi consciencieusement la méthodologie employée) et permet la mise en place d'outils narratifs qui sont fondamentaux dans ma pratique plastique.

L'approche est aussi engagée dans des questions d'ordre écologiques et pragmatiques au sens donné par ces termes par É. Hache et I. Stengers lorsqu'elles développent la philosophie d'une écologie pragmatique, qui décrit les relations entre les êtres (et comment bien les traiter, comme *fin* et non pas comme *moyen*) sans naturalisation⁸⁶. Il s'agit en même temps que ces questions de maintenir la propre force politique de l'objet artistique, qui réside selon moi dans le trouble interprétatif qu'il peut maintenir (en comparaison à une pure argumentation discursive). Je souhaite dégager des histoires de ces pratiques observées, en proposer un récit alternatif, questionnant, attentif et inquiet.

Ce projet d'hybridation qu'est mon doctorat prend comme première forme et objet d'étude les relations en amont de l'abattage des animaux. Cette question, vaste, provient

85 LAPLANTINE François et SINGLY François de, *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996.

86 STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes : Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2009 (Les empêcheurs de penser en rond) ; HACHE Emilie, *Ce à quoi nous tenons : Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, La Découverte, 2011 (Les empêcheurs de penser en rond) ; HACHE Emilie et COLLECTIF, *Écologie politique : Cosmos, communautés, milieux*, Paris, Editions Amsterdam, 2012.

d'un sentiment de manque de relation entre animaux d'élevage et viande consommée, du moins du point de vue du consommateur urbain. Par exemple, le lieu d'abattage des animaux : industrialisé mais aussi éloigné des villes depuis leur hygiénisation, il semble être un espace en manque de représentation sensible et juste (fera également partie de cette recherche doctorale une étude plus exhaustive des représentations déjà existantes des abattoirs). Et en effet, les premiers contacts que j'ai établis avec ce milieu, afin de débiter l'enquête, ont confirmé ce malaise. Les responsables et employés des abattoirs se sentent fragilisés, accusés et sont très méfiants envers toute démarche venant interroger leur travail⁸⁷. Leur emploi, très mal perçu, supporte de nombreuses questions à propos du bien-être : tant animal qu'au travail, mais qui ne semblent pas posées de manière simultanée (elle sont même senties comme opposées : en abattoir les applications et directives pour le bien-être animal sont parfois vues au détriment du bien-être des ouvriers au travail⁸⁸). Loin des documentaires en caméras cachées accusatoires ou des représentations fantasmées d'un univers violent, sanglant et esthétisé, il s'agit dans cette recherche de proposer un regard sur des pratiques, des outils, des attitudes, étroitement liés à notre quotidien alimentaire (bien que la connexion soit rarement visible). Je fais l'hypothèse ici que le dessin est le médium le plus apte à jouer entre distance et proximité, entre différents types de narration qui multiplieront les points de vue, les échelles. Il me permettra une mise en forme mesurée, sensible, et une réception ouverte aux possibles.

• • Récits & relations

Ce projet cherche donc à articuler les différentes pratiques autour de la mise à mort des animaux de boucherie mais vient également s'insérer dans une recherche plus large sur les formes de récits. Ceux-ci sont à prendre comme une manière pour ma pratique d'être engagée. C'est dans une dynamique d'échange avec le monde que je souhaite proposer des objets sensibles.

87 Entretiens téléphoniques (nov 2012) avec du personnel de la FNEAP (Fédération Nationale des Établissements d'Abattoirs Prestataires), entretiens (dec 2012) avec le directeur de l'OABA (Œuvre d'Assistance aux Bêtes d'Abattoir).

88 Entretien réalisé (jan 2013) avec le responsable qualité de l'abattoir de Tarascon (Bouches du Rhône, France)

De Donna Haraway (philosophe des sciences, féministe américaine) j'ai pris à ma charge la notion de *savoirs situés*⁸⁹. Elle propose une intrication du scientifique et du politique par l'affirmation d'une pluralité des relations. Cette pluralité et ses intérêts antagoniques réengage la science (et ici nous entendrons d'autres pratiques) dans la question de la responsabilité politique et de la connaissance relationnelle. Haraway prévient contre les systèmes de saisie totale et célèbre l'usage de visions parcellaires, polarisées, connectées – situées – qui maintiennent ouverte la possibilité de récits plus justes du monde⁹⁰.

Ainsi, c'est dans cette volonté d'interaction (avec un terrain, une situation) que je souhaite prolonger mes recherches plastiques sous la forme d'un doctorat. Je souhaite utiliser et développer les liens avec le féminisme américain de type pragmatique et considérer ce qu'une « nouvelle objectivité » peut faire à une recherche articulant art et ethnographie, œuvre et enquête. Le doctorat a pour objet de dessiner des portraits de pratiques localisées. Cette vision située, parcellaire, engagée et partielle visant une nouvelle « objectivité » peut être travaillée par les outils artistiques. La volonté de proposer des récits, dans ma pratique, passe par un attachement à des lieux, des personnes et des objets qui s'incarnent dans des objets sensibles. Le film de Manuela Frésil, *Entrée du personnel*⁹¹, me semble un excellent exemple de mise en perspective de la gestuelle des ouvriers en abattoirs, d'un regard formel porté sur une question dite sociale. La cinéaste me permet de penser que des préoccupations esthétiques peuvent se conjuguer de manière subtile avec un terrain de type ethnographique. L'hypothèse, dans cette recherche, serait alors de considérer des gestes de la part d'éleveurs et d'ouvriers comme possibles rituels.

Car au delà du travail en abattoirs, les questions que je souhaite poser au travail autour des moments et lieux de mise à mort des animaux sont les suivantes : quels sont les gestes, les mots, les processus qui sont mis en place par un éleveur pour « dire au revoir » à ses animaux (ce peut être, systématiquement ou pas, une main furtive sur un museau par exemple) ? Quel est l'accueil réservé à la bête à son arrivée dans l'abattoir ? Y-a-t-il protocole ? *Rituel* ? Comment s'en sort le transporteur quant à lui ? Mener une bête à sa fin n'est pas un événement facile, bien que nécessaire, les éleveurs en témoignent, chacun a sa méthode, ses gestes à apposer, ses paroles à conférer, petits riens inaperçus, qui ne se racontent souvent pas. Cette question des *rituels* de départ et d'accueil est-elle d'ailleurs une *bonne* question si nous l'entendons formulée avec les acteurs interrogés⁹² ? Mon

89 HARAWAY Donna, « Situated knowledges : The science question in feminism and the privilege of partial perspective », *Feminist studies* 14 (3), 1988, pp. 575-599.

90 DORLIN Elsa, « Donna Haraway : manifeste postmoderne pour un féminisme matérialiste », *La Revue Internationale des Livres et des Idées* 24, 2009.

91 FRÉSIL Manuela, *Entrée du personnel*, Shellac, 2011.

92 DESPRET Vinciane et PORCHER Jocelyne, *Être bête*, Arles, Actes Sud, 2007.

approche du terrain et des acteurs à ce jour ne m'a pas permis de le confirmer. Demander frontalement les *trucs* que fait l'éleveur pour « dire au revoir » à ses bêtes ne peut pas fonctionner (truc, rituel, au revoir : il faut questionner la pertinence du vocabulaire employé ici mais aussi sa réception auprès des personnes interrogées). Un entretien⁹³ avec Jocelyne Porcher a cependant confirmé l'intérêt d'une telle recherche (et l'existence de tels gestes). Si ces *rituels* existent bien, ils ne seront probablement pas racontés facilement par les éleveurs, mais leur captation par des outils graphiques et visuels me semble possible. Ce sont donc aussi des outils invisibles du travail que je cherche à questionner. Des gestes non-nécessaires, réalisés pour augmenter et densifier les relations. Proposer une lecture du travail d'ouvrier en abattoir par exemple, comme non exempt de relations affectives à l'animal.

• • Méthodologie & collaborations

Méthodologiquement, vu la difficulté voire l'impossibilité de poser la question aux éleveurs, aux ouvriers, sans indécatesse, il s'agira de mettre en place une relation longue qui puisse permettre une certaine confiance. Rencontrer l'éleveur dans son univers à plusieurs reprises, régulièrement, filmer et noter sa relation avec ses bêtes, en discuter avec lui, et ceci à différents moments de vie de l'élevage (ne pas venir uniquement pour le moment d'abattage). Cependant puisqu'il s'agit de moments d'intimité, cette gestuelle que nous présumons peut s'avérer finalement très difficile à capter. Cet objet d'enquête prendra un certain temps d'élaboration, vu la complexité du terrain et l'hésitation formelle qui accompagne toute démarche qui perturbe une pratique installée. Ainsi, être accompagnée par la réflexion de l'École Doctorale et de mes deux promoteurs m'aidera à affiner la pertinence formelle et intellectuelle de ces expérimentations. Je souhaite vivement m'entourer de personnes (et de lieux de recherche) qui feront office de ressources. En effet, des projets de partenariat sont amorcés et à l'étude : une résidence de recherche (à quart-temps) en Coopérative à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole pour la première année, et une collaboration avec le Harvard University's Sensory Ethnography Lab dans le futur⁹⁴. Puisque je compte interroger la singularité des relations hommes-bêtes par cette « œuvre-enquête » en fonction du travail opéré, il me semble important de considérer l'influence (sur ces gestes marquant la fin d'une

93 Janvier 2013 (Montpellier), Jocelyne Porcher est chargée de recherche à l'INRA (UMR Innovation)

94 CASTAING-TAYLOR Lucien, *Sweetgrass*, Cinema Guild, 2009 ; PARAVEL Verena et SNIADOCKI J. P., *Foreign Parts*, 2010.

relation de travail entre hommes et animaux) de pratiques qui souhaitent différencier leur approche. Le travail de Jocelyne Porcher dessine la rupture entre *production animale* et *élevage* mais aussi analyse les différentes pratiques telle que celle du bio, etc.⁹⁵ et soulève les problématiques propres de souffrance et bien-être au travail (autant pour les bêtes que pour les ouvriers). J'envisage me servir de ces recherches pour marquer les rapprochements et les différences de pratiques, singulières et collectives, dans ce moment particulier de l'élevage/production : suite à cela émergeront des portraits et des cartographies propres aux l'espaces étudiés.

Le risque que je prends dans ma pratique plastique est de venir perturber les outils dont j'ai pris l'habitude. Venir avec des questions soulevées par le récit ethnographique est déstabilisant. Je viens donc m'inscrire en doctorat riche d'interrogations et de désir d'expérimentations. Cette redistribution des enjeux propres au travail de l'artiste me semble pouvoir prendre sa place au sein d'une recherche en art et sciences de l'art. Je voudrais proposer à la réflexion ce défi que je me pose : rendre palpable des rituels inscrits dans le travail. Déplacer le récit des outils d'élevage et d'abattage de manière sensible.

*

Le célèbre critique d'art Hal Foster parlait dès 1995 d'un retour au réel et d'une posture de l'artiste comme ethnographe. Certains artistes contemporains sont traversés par les questions des documents (et plus particulièrement des archives). Allan Sekula⁹⁶, Hans Haacke⁹⁷ ou Juan Downey⁹⁸ cherchent à proposer une re-lecture de l'histoire immédiate du féminisme, du capitalisme et du post-colonialisme par des pratiques artistiques très proches de l'enquête. Je propose ici de travailler non pas sur la relecture de documents historiques, que fait remarquablement aujourd'hui Walid Raad avec l'Atlas Group notamment⁹⁹

95 PORCHER Jocelyne, *Vivre avec les animaux : Une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2011.

96 GIOVANNI CARERI et RÜDIGER Bernhard, *Face au réel éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris; Lyon; Paris, Archibooks+Sautereau ; Ecole nationale des beaux-arts de Lyon ; Ecole des hautes études en sciences sociales, 2008.

97 HAACKE Hans, *Jeu de l'art et enjeux de pouvoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1991 (Actes de la recherche en sciences sociales).

98 SMITH Valerie, TAUSSIG Michael et GARCIA Isabel, *Juan Downey : The Invisible Architect*, Cambridge (USA), Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Centre, U.S., 2011.

99 MONTAZAMI Morad, « Walid Raad : Le désastre nous surpasse, nous surpassons l'histoire », *Art Press* (370), septembre 2010, p.29.

mais d'hériter de ces pratiques qui proposent des récits alternatifs par rapport aux récits scientifiques et académiques. Sans opposer ces discours, il me semble que la force d'une telle rencontre avec les sciences sociales ne puisse se jouer sans prendre en compte les questions actuelles de celles-ci. Au delà d'une sociologie critique bourdieusienne qui a beaucoup inspiré les artistes¹⁰⁰, ce sont les constructions pragmatiques des sciences en réponse à la crise écologique qui m'intéressent ici. Je voudrais prendre en charge, avec les exigences formelles permises par la modernité artistique, des récits propositionnels. Pour cela il me faut trouver des combinaisons qui n'opposent pas les différentes modalités de connaissances¹⁰¹ : rationnelle et émotive ; savante et populaire ; fiction et témoignage ; etc. Il s'agit donc pour ma pratique plastique de refuser l'univers souvent trop auto-référentiel du récit artistique contemporain pour tâcher d'y multiplier les êtres en présence (humains, non-humains, objets techniques, événements, etc.) et d'engager des relations avec eux. Je cherche à former des espaces sensibles aux pratiques qui nous entourent, proposer des questions légèrement décalées des enjeux scientifiques par la pratique simultanée du dessin, de la vidéo et de la photographie. Mon doctorat a donc plusieurs objectifs dont la trame est celle-ci : expérimenter comment une pratique artistique peut « augmenter » des récits ethnographiques et vice-versa comprendre comment l'ethnographie pose aux récits artistiques de nouvelles questions. Ma recherche travaillera les enjeux de fabrication de récits afin d'expérimenter le juste équilibre de ce métissage œuvre-enquête.

100 FISCHER Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977.

101 CLAVERIE Élisabeth, « La Vierge, le désordre, la critique », *Terrain* (14), mars 1990, p. 60 à 75.

3. CONCLUSION INTERMÉDIAIRE FORME(S) & RÉCIT(S) : FABULATION ET SPÉCULATION

Nous venons de voir combien la question de la fabrication de récits sur le monde et avec le monde (dans une relation active avec un terrain) est fondamentale pour la poursuite de mon travail. Cependant, bien qu'étant dans une démarche qui active la production de documents il ne s'agit en aucun cas de produire des formes documentaires. Je dirais plutôt que la succession d'exemples que nous avons vu dans ce mémoire souligne cette importance pour mon travail de se situer sur un fil, en équilibre précaire, entre description et narration. Pour cela, la notion de narration spéculative est essentielle : elle suggère un ajout, une fabrication de formes artificielles, en relation avec le réel observé mais dont des prises de distances sont permises et souhaitées.

Les exemples des œuvres d'Adrian Paci et de Penny Siopis m'ont semblé être particulièrement riches de cette articulation-ci. Ce sont des propositions qui offrent à penser notre monde, sans aucun doute, et la narration qu'ils proposent se veut très partielle et partielle. Ce mouvement de fabulation, ou d'arrangement avec le réel me semble une particularité du récit artistique. Celui-ci se permet des sauts (interprétatifs ou référentiels) qui servent le récit – on *fait* alors dire des choses – qui passent par des arrangements formels (une proximité spatiale ou temporelle forcée par exemple pousse le spectateur dans une position active de mise en relation d'hétérogènes) et font sens.

En ce sens, il faut entendre la narration spéculative comme fabrication de récits propositionnels. Ceux-ci peuvent bien sûr être de l'ordre de la fiction (on ne s'arrêtera pas ici sur le rôle politique de la science-fiction, mais c'est à garder à l'esprit) mais ils peuvent aussi travailler dans une relation étroite à la description – comme activité scientifique – comme nous l'avons vu dans le travail de ces deux artistes. Convoquer l'histoire, les archives, ou encore l'économie sont autant de possibilités qui se retrouvent déformées, décalées par la prise en charge artistique – entendue comme sensible aux formes – de ces récits. Nous avons vu avec Penny Siopis, avec Adrian Paci mais aussi avec mon projet de doctorat qu'il s'agit de proposer des récits qui permettent une nouvelle appréhension du réel. Le récit pensé ainsi est un *outil* : de visualisation, de compréhension, d'interprétation proposé au spectateur. Celui-ci a une part active de co-construction, affirmée par l'importance de

Conclusion

la mise en fabrication du récit et des formes. Dans ces œuvres, en appuyant sur l'aspect artefactuel (ou construit) de la forme dans un récit ou du récit dans la mise en forme, la prise en charge de l'interprétation reste pleinement au récepteur qui transfère alors ces propositions dans sa propre appréhension du monde. Ce regard, bienveillant (et non pas critique) permet selon moi de déplacer des questions – en racontant *formellement* – et ainsi d'ouvrir de nouvelles perspectives qui engagent le spectateur dans cette fabrication collective du monde.

La production de récits en arts plastiques a été pendant un temps dévalorisée. Nous avons vu que la modernité, souhaitant des pratiques autonomes et différenciées, a privilégié la production d'œuvres qui montrent et ne racontent pas (dans une perspective greenbergienne). Cependant, tout de même prises dans le récit de l'art (au sens d'un métalangage de type histoire de l'art) des œuvres conceptuelles et modernistes produisent des histoires, que nous avons vu avec la question des documents d'art. Ce sont toutefois essentiellement des récits *dans* les œuvres qui nous ont intéressés ici. Nous avons mis l'accent sur l'aspect processuel de la *mise en forme* qui dénote en soi-même la fabrication d'un récit : en jouant une dynamique (poïétique) et en dévoilant ses procédés de fabrication (ou protocoles), l'œuvre (et même l'image fixe) joue sur sa séquentialisation. Ainsi, nous avons trouvé de multiples manières de mettre en séquence et en récit : par cohabitation spatiale ou temporelle, par série, par le travail d'un paratexte ou encore par des documents qui induisent une autre manière de faire histoire (le re-enactment, les archives, les lettres de motivation, etc.).

Une perspective pragmatique nous fait poser la question de ce que *fait* le récit aux formes et vice-versa : qu'est-ce que ça engage (politiquement) de fabriquer des relations entre formes plastiques et récits ? Sous quelles modalités ces relations sont-elles proposées ? Nous pouvons d'ores et déjà, à partir de ce travail proposer une réponse (temporaire et située) à cette question.

Ce mémoire nous a donc permis d'étudier différentes modalités de mises en relation entre formes (entendues comme expression sensible et incarnation) et récits. Nous sommes passés par un temps de concentration sur la notion de description (comme possible *relation* entre mise en forme et mise en récit), qui s'est par la suite déployée sur l'ensemble des considérations de ce mémoire. Nous avons vu combien pour mon travail mais aussi pour de nombreux artistes, il s'agissait de rejouer le réel par le biais de micro-histoires.

Cette tension de la mise en forme avec la description n'a cependant semblé intéressante que par la prise en compte simultanée de la narration. Nous avons donc traité de la narration

pour étudier les possibilités de son actualisation dans des objets supposés descriptifs (et indiciels). La considération de ces objets indiciels nous a permis de penser la mise en récit comme étant une manière de suivre la mise en forme : ainsi, l'image racontant sa genèse, ou encore le protocole, nous ont permis de cerner une catégorie importante de relation entre récits et formes : celle de la poïétique. Cet élargissement de la définition de ce qui fait récit en art nous a donc amenés à considérer des relations texte-image sans penser *a priori* que ce soit le premier qui porte le récit. Nous cherchions alors à comprendre comment ces relations (récits-formes) que nous essayions de catégoriser pouvaient trouver la nécessité d'être indéterminées. Il nous a semblé que les artistes jouaient et provoquaient du trouble sur les limites catégorielles entre texte et image, narration et description, œuvre et document, archives et fictions, pour justement produire des espaces artistiques où récits et formes faisaient des propositions d'appréhension du monde. De même, au delà de la séquentialisation, la mise en intrigue s'est avérée être une composante de l'incarnation de récits dans des œuvres.

Ce nouveau processus qu'est la mise en indétermination – du statut du récit – nous a amenés à nous poser la question de l'intégration de la fabulation et de la spéculation dans ces récits se voulant porteurs d'une description du monde. Ainsi, deux artistes ont permis d'élaborer l'hypothèse de la pertinence de propositions qui travaillent une relation au réel déplacée et fabriquée. Cette pertinence est suggérée par la nécessité d'un retour sur nos expériences du monde transformé par des œuvres-récits.

Nous avons alors défini la spéculation et la fabulation comme des outils politiques de changement de perspective : la mise en récit du réel ainsi augmentée permet d'ouvrir des possibles. Le mouvement de spéculation n'est pas forcément fictionnalisation mais plus comme une *proposition* c'est à dire comme un « appât pour des sentirs »¹⁰² : un artifice, un piège, un leurre. Nous avons mis l'accent tout au long de ce mémoire sur l'aspect artefactuel (ou fabriqué, *mis en*) de l'objet d'art comme du récit, c'est en cela que la proposition spéculative me semble tout à fait adéquate pour conclure notre réflexion. Didier Debaise et Isabelle Stengers¹⁰³ poursuivent leur définition des propositions spéculatives en les distinguant de l'imagination : elles sont une prise en compte de « l'insistance des possibles » ; il ne s'agit donc pas tellement d'*inventer des histoires*. L'étymologie de spéculation, venant de *speculari* nous dit d'ailleurs D. Debaise provient de la figure du guetteur dans l'Empire romain. Dans cette acception, il n'est pas celui qui observe directement, mais celui qui « cherche des signes de la présence de quelque chose qui n'est

102 WHITEHEAD Alfred N. cité par Didier DEBAISE dans Ecole de Recherche Graphique Bruxelles, *Séminaire 2013 Narration Spéculative : Stengers, Taussig, Debaise (conversation)*, Bruxelles (Be), 2013.

103 *Ibid.*

pas déjà là ». Ainsi, me semble-t-il que nous pouvons retrouver dans ces considérations des points importants de notre propre réflexion à propos de l'articulation entre mise en formes et mise en récits. Chez Walid Raad, chez Jeremy Deller, dans le travail d'Adrian Paci ou encore de Penny Siopis il me semble que de même sont présentes les questions propositionnelles des récits spéculatifs énoncées ci-dessus. Cette tension de l'attention grâce aux signes, aux traces, vers quelque chose de possible me paraît être l'articulation entre réel et œuvre, entre description et narration que nous cherchions à pointer. Dans les travaux de ces artistes, ce mouvement de mise en forme *et* de mise en récit me semble être de l'ordre de l'esquisse des possibles spéculatifs à fabriquer sur le monde. Ma recherche à propos des rituels d'au-revoir de la part d'élèves et d'ouvriers porte la même volonté de proposer un déplacement de regard dans un objet sensible, artefactuel et situé par le récit. Les allers-retours entre description et interprétation sont ainsi constants et souhaités, et de même, provoquer des événements ou encore s'arranger avec la réalité font partie d'une appréhension artistique de la mise en récit.

L'ethnographie m'intéresse parce qu'elle met en place des outils narratifs bien particuliers : la mettre en regard avec une pratique artistique permet donc de produire des histoires (par bout, par passage, par réseau) en relation étroite avec un terrain. Mon souhait est de venir densifier les voix narratives autres que celle venant de l'auteur. Mettre en lumière des subjectivités prises dans des pratiques qui nous concernent (comme avec l'élevage et l'abattage). Enfin, c'est une échelle de perspective qui m'intéresse dans l'ethnographie, si on l'entend différemment de l'ethnologie et de l'anthropologie parce que concentrée sur une observation de terrain. Il me semble que les qualités scientifiques d'observation, de description, voire d'action (on parle alors d'ethnographie participative) sont des outils intéressants pour provoquer des récits artistiques : qui déjouent les règles et s'attachent aux formes. Il ne s'agit cependant aucunement de produire des objets purement *critiques* : nous l'avons vu il me semble, les productions artistiques qui jouent sur un décalage, un trait d'humour ou encore qui proposent un regard bienveillant sont autant de manières de faire des récits qui m'importent. Il me semble qu'il est intéressant de considérer le récit comme un objet commun de la pratique artistique et de la pratique ethnographique, afin de produire des hybrides qui interrogent activement le monde.

Si raconter des histoires est compris comme cette pratique ancestrale – de transmission, de fabulation, de description, ... – alors il me semble que travailler avec les prédispositions du spectateur à s'intéresser, s'identifier, s'amuser à travers la mise en récit ne peut qu'intéresser celui qui travaille des manières de mettre en forme.

Bibliographie

ADAM Jean-Michel, *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1996 (Fac).

ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1994 (Fac).

ADAM Jean-Michel, *La description*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 (Que sais-je ? 2783).

ADAM Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1991 (Que sais-je ? 2149).

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Paris, 1989 (Fac).

AGUILELLA-CUECO Eve, « Lorsque Sophie Calle, "artiste narrative", joue sur les codes », *Revue d'Esthétique* (42), 2002, pp. 57-72.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 (Points Essais).

BAQUÉ Dominique, « Adrian Paci », *Art Press*, mai 2013, p. 26.

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration. », in GUELTON Bernard (dir.) *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité.*, Paris, L'Harmattan, 2013 (à paraître).

BARONI Raphaël, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative.*, Paris, Seuil, 2009 (Poétique).

BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise.*, Paris, Seuil, 2007 (Poétique).

BAY Didier, *Mon quartier vu de ma fenêtre*, Liège (Be), Yellow Now, 1978.

BÉNICHOU Anne, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Presses du Réel Editions, 2010.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 1936.

CALLE Sophie, *Sophie Calle, m'as-tu vue.*, Paris, Centre Pompidou : Xavier Barral, 2003.

CALLON Michel, « Éléments pour une sociologie de la traduction : la domestication des coquilles St-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de St. Brieuc », *L'Année Sociologique* (36), 1986.

CANVAT Karl, « Genres et pragmatique de la lecture », <http://www.fabula.org>, 2007.

CASTAING-TAYLOR Lucien, *Sweetgrass*, Cinema Guild, 2009.

CLAVERIE Élisabeth, « La Vierge, le désordre, la critique », *Terrain* (14), mars 1990, p. 60 à 75.

COCHOY Franck, *Une sociologie du packaging ou l'âne de Buridan face au marché*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2002.

DELEUZE Gilles, « L'Image-temps », Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DERRIDA Jacques, « Le futur antérieur de l'archive. », in *Questions d'archives, textes réunis par Nathalie Léger*. Paris : Éditions de l'IMEC, 2002, pp. 41-50.

DESPRET Vinciane et PORCHER Jocelyne, *Être bête*, Arles, Actes Sud, 2007.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Editions Gallimard, 2010.

DORLIN Elsa, « Donna Haraway : manifeste postmoderne pour un féminisme matérialiste », *La Revue Internationale des Livres et des Idées* 24, 2009.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

EMEL YAVUZ Perin, « Au-delà de la séquence, la trame. La double dimension du récit dans le Narrative art. », *Textuel, Université Paris 7 Diderot*, 2007.

EMEL YAVUZ Perin, « Mise en récit et mise en oeuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* (7), 2006, pp. 89-109.

FARGES Patrick, CHAMAYOU-KUHN Cécile et EMEL YAVUZ Perin (éds), *Le lieu du genre : la narration comme espace performatif du genre*, vol. 1, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

FISCHER Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977.

FOSTER Hal, *Le retour du réel : la situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FRÉSIL Manuela, *Entrée du personnel*, Shellac, 2011.

FULTON Hamish et MESSNER Reinhold, *Hamish Fulton, keep moving : [Museion Bolzano, 18 febbraio - 8 maggio 2005]*, Milano, Charta, 2005.

GARGANI Aldo G., « Narrativité et existence », *Revue d'Esthétique* (42), 2002, pp. 49-56.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications* 8 (1), 1966, pp. 152-163.

GERVAIS Bertrand et SNAUWAERT Maïté, *Filer (Sophie Calle)*, Montréal, CRI, Université de Montréal, 2006.

GIOVANNI CARERI et RÜDIGER Bernhard, *Face au réel éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris; Lyon; Paris, Archibooks+Sautereau ; Ecole nationale des beaux-arts de Lyon ; Ecole des hautes études en sciences sociales, 2008.

GODFREY Mark et al., *Francis Alÿs a story of deception : [exposition, Londres, Tate Modern, 15 juin-5 septembre 2010, Bruxelles, Wiels, 9 octobre 2010-30 janvier 2011, New York, The Museum of Modern Art, 8 mai-1er août 2011]*, Tiel; Londres, Lannoo ; Tate publ., 2010.

GREENBERG Clement, « Modernist painting », *Art and Literature* 4, 1990, p. 199.

GUELTON Bernard, *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité.*, Paris, L'Harmattan, 2013 (à paraître).

GUELTON Bernard, *Fictions & médias : intermédialités dans les fictions artistiques*, vol. 1, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011 (Arts et monde contemporain 9).

HAACKE Hans, *Jeu de l'art et enjeux de pouvoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1991 (Actes de la recherche en sciences sociales).

HACHE Emilie, *Ce à quoi nous tenons : Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, La Découverte, 2011 (Les empêcheurs de penser en rond).

HACHE Emilie et COLLECTIF, *Écologie politique : Cosmos, communautés, milieux*, Paris, Editions Amsterdam, 2012.

HARAWAY Donna, « Situated knowledges : The science question in feminism and the privilege of partial perspective », *Feminist studies* 14 (3), 1988, pp. 575-599.

HERS François, *Le protocole*, Dijon, les Presses du réel, 2002.

HERS François et POGGI Jérôme, « Les Nouveaux commanditaires de Blessey », 2008, <<http://vimeo.com/5992443>>, consulté le 9 mars 2013.

HUYGUE Pierre-Damien, « La politique disparue de l'audio-visuel », in *La transparence comme paradigme*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.

JAMES William, *Essais d'empirisme radical*, Paris, Flammarion, 2007.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 (Collection Tel 169).

KAPROW Allan, KELLEY Jeff et DONGUY Jacques, *L'art et la vie confondus*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

KIHM Christophe, « Une politique de la reprise : Jeremy Deller », *Multitudes* (5), 2007, pp. 245-250.

KOMAGATA Katsumi, *Aventures sous la mer*, Tokyo, One Stroke, 1994.

LALANDE André, « Abstraction », *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 2010 1926, p. 8.

LAPLANTINE François et SINGLY François de, *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996.

LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des Modernes*, Paris, Editions La Découverte, 2012.

LATOUR Bruno, « Avoir ou ne pas avoir de réseau : that's the question », Madeleine Akrich et al. (sous la direction de) *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon*, Presses de l'Ecole des Mines, 2010, pp. 257-268.

LATOUR Bruno, « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », *Ce qui nous relie*, 2000, pp. 189-208.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris, Klincksieck, 2011.

LORET Eric, « «Mon but est d'élaborer un récit ouvert» », *www.liberation.fr*, 1 juillet 2013, <http://www.liberation.fr/culture/2013/01/07/mon-but-est-d-elaborer-un-recit-ouvert_872224>, consulté le 17 août 2013.

LOUVEL Liliane et SCEPI Henri, *Texte-image : nouveaux problèmes actes du colloque de Cerisy-la-Salle, [23-30 août 2003]*, vol. 1, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 (Interférences).

Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968 (Esthétique).

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Mot et le reste, 2006 (Formes).

MONTAZAMI Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* (5), avril 2011.

MONTAZAMI Morad, « Walid Raad : Le désastre nous surpasse, nous surpassons l'histoire », *Art Press* (370), septembre 2010, p. p.29.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Sophie Calle : à suivre 2 juillet-13 octobre 1991 MAMARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991.

NACHTERGAEL Magali, « Quand les œuvres racontent des histoires. La mise en récit de l'art au XXe siècle », *Textuel, Université Paris 7 Diderot*, 2007.

NACHTERGAEL Magali, « Vérité et fiction chez Sophie Calle », *Archive Ouverte HAL-SHS (Sciences de l'Homme et de la Société)*, 2000.

ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles (Be), De Boeck Supérieur, 2000 (Arts et Cinéma).

PACI Adrian, *Adrian Paci*, Milano, Charta, 2006.

PACI Adrian et GILI Marta, *Transit [catalogue d'exposition Vies en transit au Jeu de Paume, Paris, 2013]*, Milan; Paris : Jeu de Paume, Mousse Publishing ;, 2013.

PANOFSKY Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1999.

PARAVEL Verena et SNIADOCKI J. P., *Foreign Parts*, 2010.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, vol. 1, Paris, Éd. de Minuit, 1986 (Critique 63).

PORCHER Jocelyne, *Vivre avec les animaux : Une utopie pour le XXIe siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2011.

PRÉVIEUX Julien, *Lettres de non-motivation*, Paris, La Découverte, 2007.

QUIRÓS Kantuta et IMHOFF Aliocha, « Reenactment / Refaire histoire », que faire ? art/film/politique, Centre Georges Pompidou, Paris, 19 décembre 2010, <<http://www.lepeuplequimanque.org/quefaire/reenactment-19-12-2010>>, consulté le 12 août 2013.

RAAD Walid, *The Truth will be known when the 1st witness is dead : Documents du dossier Fakhouri, archives de l'Atlas Group*, Noisy-le-Sec; Aubervilliers, La Galerie de Noisy-le-Sec : Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.

RAAD Walid, « The Atlas Group Archive », 1999, <<http://www.theatlasgroup.org/>>, consulté le 10 mai 2013.

RAAD Walid et WHITECHAPEL ART GALLERY, *Miraculous beginnings*, London, Whitechapel Gallery, 2010.

RUSCHA Edward, *Twentysix Gasoline Stations*, Alhambra, CA, Privately published by the author, 1963.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999 (Poétique).

SIEGELAUB Seth *et al.*, *Xerox Book*, New York (USA), Siegelau/Wendler, 1968.

SMITH Valerie, TAUSSIG Michael et GARCIA Isabel, *Juan Downey : The Invisible Architect*, Cambridge (USA), Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Centre, U.S., 2011.

SOURIAU Étienne et SOURIAU Anne, « Abstrait/Abstraction », *Vocabulaire d'esthétique*, 2009 1990, p. 9.

SOURIAU Étienne et SOURIAU Anne, « Description », *Vocabulaire d'esthétique*, 2009 1990, p. 565.

STARHAWK, *Femmes, magie et politique*, Paris, Empêcheurs de penser en rond, 2003.

STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes : Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2009 (Les empêcheurs de penser en rond).

TIBERGHEN Gilles A, *La nature dans l'art : sous le regard de la photographie*, Arles, Actes sud, 2005.

TRIGGS Teal, *Fanzines la révolution du DIY*, Paris, Pyramyd, 2010.

WATIER Éric, « Monotone Press », <<http://monotonepress.net/monotone/index.php4>>, consulté le 1 mai 2013.

Journée d'étude « Sortir de la grille du modernisme : la narration », Ensa Bourges, 2012.

Guardare, raccontare, pensare, conservare = Looking, telling, thinking, collecting : quattro percorsi del libro d'artista dagli anni « 60 ad oggi : four directions of the artist »s book from the Sixties to the present : = regarder, raconter, penser, conserver : quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours., :Mantoue, Corraini, 2001

