



**HAL**  
open science

# Le passage de l'acte de l'archivage à l'acte de création par les pratiques postmodernes et actuelles

Amal Triki

► **To cite this version:**

Amal Triki. Le passage de l'acte de l'archivage à l'acte de création par les pratiques postmodernes et actuelles. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-04589003

**HAL Id: dumas-04589003**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04589003v1>**

Submitted on 27 May 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Université de Picardie Jules Verne \_ UFR des ARTS

## **Le passage de l'acte de l'archivage à l'acte de création par les pratiques postmodernes et actuelles**

Présenté par : TRIKI Amal  
Numéro d'étudiant : 21606691

Sous la direction de Mr. VALETTE Eric

Mémoire de master 2 de recherche mention Arts et Pratiques artistiques

Année universitaire 2018-2019





## **Remerciements**

*Je profite par le biais de ce mémoire, pour exprimer mes vifs remerciements à toute personne contribuant de près ou de loin à l'élaboration de cet humble travail.*

*Je tiens, tout d'abord, à adresser mes sincères remerciements à Mr. Eric Valette responsable du Master Arts plastiques Université Picardie Jules Verne. En tant que directeur de recherche il m'a guidé toute au long de l'élaboration de ce mémoire ainsi que mes projets artistiques et il m'a trouvé des solutions pour pouvoir avancer.*

*Je tiens à saisir cette occasion et à adresser mes profonds remerciements et mes profondes reconnaissances aux responsables et au personnel de l'Université Picardie Jules Vernes UFR Arts pour leur temps et leurs conseils.*

*Un grand merci pour mon père, ma mère, mes frères et sœurs pour, simplement, leur présence dans ma vie pour leur amour, leurs conseils ainsi que leur soutien inconditionnel.*

*En fin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à mes chers amis ; Rym Abroug et Momcilo Milovanovic pour leur précieuse aide à la relecture et à la correction de mon mémoire.*

*« La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire  
opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des  
dissensus, qui change les modes de présentation sensible  
et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les  
échelles ou les rythmes, en construisant des rapports  
nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le  
commun, le visible et sa signification »*

**Jacques Rancière**

<b>I.</b>	<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
1.	PRESENTATION DU SUJET	7
2.	OBJET DE RECHERCHE	12
<b>II.</b>	<b>APPROPRIATION ET DETOURNEMENT</b>	<b>13</b>
1.	DEFINITION EPISTEMOLOGIQUE	16
2.	L'APPROPRIATION ET LE RECYCLAGE DE L'IMAGE PAR LES PRATIQUES ARTISTIQUES POST-MODERNES ET ACTUELLES	20
	<i>A. La photographie peinte ou la peinture photogénique ; Richard Hamilton comme exemple</i>	25
	<i>B. Le photomontage ; Martha Rosler comme exemple</i>	34
<b>III.</b>	<b>LA CRISE DE L'IMAGE DANS LA POSTMODERNITE</b>	<b>35</b>
1.	L'EPUISEMENT DE L'IMAGE COMME METHODE OPERATOIRE	38
<b>IV.</b>	<b>L'INTERACTION ARCHIVE, MEMOIRE ET ART</b>	<b>44</b>
1.	UN PARALLELE MEMOIRE/ARCHIVE	46
2.	L'ARCHIVAGE COMME PROCESSUS DE CREATION POST-MODERNE ET ACTUEL	50
	<i>A. Christian Boltanski et George Legrady comme exemple</i>	50
	<i>B. Réflexion sur le cinéma hybride</i>	57
	a) L'animation à la rencontre du réel archivistique	57
	b) Le found-footage narrative; Oh! Uomo comme exemple	71
3.	L'ARCHIVE DE L'ŒUVRE ET L'ŒUVRE ARCHIVE	76
<b>V.</b>	<b>KINTSUGI ; RPAIR-ART ET LA REPRISE DU CONCEPT DE KINTINSGI PAR LES ARTISTES ACTUELS</b>	<b>86</b>
1.	KADER ATTIA COMME EXEMPLE	88
<b>VI.</b>	<b>CONCLUSION</b>	<b>91</b>
	<b>ANNEXE</b>	<b>93</b>
	BIBLIOGRAPHIE	93
	BRIGITTE AUBRY, "LE MARIAGE DU PINCEAU ET DE LA LENTILLE". LA PEINTURE HYBRIDE DE RICHARD HAMILTON, IN ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES N°11S	93
	GEORGES DIDI-HUBERMAN, ATLAS OU LE GAI SAVOIR INQUIET, L'ŒIL DE L'HISTOIRE 3, LES EDITIONS DE MINUIT, PARIS.	94
	HAMILTON RICHARD, IN ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES N°11.	94
	<b>TRAVAUX PLASTIQUES</b>	<b>97</b>





# I. INTRODUCTION

## 1. Présentation du sujet

Le présent mémoire s'inscrit dans une démarche universitaire et dans un intérêt personnel orientés vers les questionnements de la place des documents d'archives ainsi que la place de la photographie (en particulier la photographie documentaire et le photojournalisme) dans l'art en termes généraux, aussi bien que dans les pratiques artistiques post-modernes et actuelles en termes spécifiques. Nous chercherons, également, à identifier la reconnaissance que peuvent avoir ces documents par les institutions de l'art.

En effet, la photographie documentaire et le photojournalisme entretiennent des relations ambiguës et flottantes avec l'art à travers l'histoire des vingtième et vingt-et-unième siècles.

Il faut noter, tout d'abord, que la photographie a fait l'objet d'études, de débats et de conflits tout au long de l'histoire, pour finir par gagner sa place dans l'art au sein duquel elle est considérée comme forme artistique à part entière. En ce qui concerne la photographie documentaire, il a fallu près d'un siècle de débats et d'analyses pour que celle-ci soit considérée comme un genre artistique à part entière. C'est précisément ce changement de statut, ou cette évolution de perception, qui nous intéresse. Une évolution de perception qui se développe en changeant le contexte ou qui se modifie selon le contexte.

Nous cherchons, donc, à comprendre comment et en quoi un document d'archives par exemple peut basculer d'un statut archivistique à un statut artistique en devenant un objet artistique à part entière dans un autre contexte.

Pour mieux comprendre ce phénomène de dé-contextualisation et de changement de statut, nous allons considérer la forme artistique la plus radicale, qui explique le mieux ce phénomène, les « ready-made » de *Marcel Duchamp*<sup>1</sup>.

Marcel Duchamp à travers ses « ready-made » a mis en exergue le glissement de l'objet d'un objet manufacturé, ou dans d'autres termes, d'un produit commercial issu de la société de consommation, vers une œuvre d'art. Ce glissement résulte d'une volonté de l'artiste qui a choisi de déplacer le contexte initial d'un produit vers l'art.

Nous pouvons, sans doute, affirmer que ce processus artistique est beaucoup plus complexe qu'il l'est en apparence, c'est-à-dire que ce changement de statut est dicté par plusieurs facteurs. Parmi les facteurs qui permettent ce passage, nous pouvons citer la vision de commissaire d'exposition mais aussi, le temps qui peut procurer une valeur ajoutée aux objets, la place de l'artiste et son influence sur la scène artistique ainsi que la validation par les institutions artistiques.

Autre que les « ready-made » du Duchamp, la photographie et l'image ont connu ce glissement mais d'une manière plus limpide. C'est-à-dire que l'image, elle, a vécu ce changement de statut successivement allant de celui de document d'information à celui d'archive, et à celui d'œuvre d'art, de même pour les documents d'archives.

Depuis le dix-neuvième siècle, la date de création du médium photographique, l'image a envahi notre société, et en multipliant les médiums de diffusion, nous ne pouvons plus nous en passer. De ce fait, les artistes ont pris en charge ce phénomène de reproductibilité intensif en interrogeant cette multitude croissante et en imprégnaient leurs pratiques artistiques de ce phénomène. D'autres artistes ont choisi de ne pas additionner de nouvelles images à une société déjà par ailleurs saturée d'images, en reprenant les images déjà produites ou préexistantes. Cette pratique de reprise de l'image ou de recyclage de l'image nous intéresse en particulier.

---

<sup>1</sup> Marcel Duchamp, né à Blainville-Crevon, le 28 juillet 1887 et mort à Neuilly-sur-Seine, le 2 octobre 1968, est un peintre, plasticien. Depuis les années 1960, il est considéré par de nombreux historiens de l'art et de critiques comme l'artiste le plus important du XXe siècle.

En effet, nous avons commencé par aborder cette pratique de recyclage avec une génération d'artistes du vingtième siècle (dernière décennie du vingtième siècle). En réalité, cette génération d'artistes a questionné le champ disciplinaire autonome ou pur puisque pour eux les médiums doivent se frotter, se métisser et s'hybrider. De ce fait grâce à eux, nous commençons à parler d'une interruption ou d'une rupture totale avec les enjeux du modernisme, qui dictent que l'art doit être autonome et que l'œuvre d'art ne doit pas être contaminée par l'industrie mass-médiatique en se devant de garder sa pureté et son aura. Ce n'est qu'à partir des années quatre-vingts que cette affirmation a pris place, bien que les premières tentatives ont commencé bien avant avec la photographie peinte ou la peinture photographique.

En fait, l'hybridation entre la photographie et la peinture demeure un phénomène assez récent. C'est avec le pop art que ce phénomène a émergé en Amérique durant les années 60. *«D'autant plus que la problématique des médiums "mixtes" fut privilégiée dans les années 1960 et 1970, lorsque des auteurs aussi célèbres que Aaron Scharf<sup>2</sup> et Van Deren Coke<sup>3</sup> s'interrogeaient sur les relations peinture-photographie»<sup>4</sup>*, en mettant en évidence les œuvres de Richard Hamilton qui présentent selon ces auteurs un art hybride appartenant à deux « domaines de paradoxe » tel que le nomme Michel Frizot<sup>5</sup> : la peinture d'un côté et la photographie de l'autre, une peinture-photogénique comme la nomme Foucault. Cette métamorphose optique, ce croisement entre deux variétés, entre deux éléments hétérogènes a fait naître une certaine plasticité, une nouvelle entité dite plastique. Hamilton voit une réalité dans l'imaginaire, il se détache de ce qu'il appelle la réalité banale. On peut suggérer qu'Hamilton donne naissance à une nouvelle réalité à partir des images de masses (affiches publicitaires, photojournalisme ou autres). On peut alors affirmer qu'il s'inscrit plutôt dans une

---

<sup>2</sup> Aaron Scharf (né en 1922 et mort en 1993) est un historien d'art, intéressé par l'histoire de la photographie en particulier.

<sup>3</sup> Frank Van Deren Coke (né le 4 juillet 1921 et mort le 11 juillet 2004) est un photographe et critique d'art Américain.

<sup>4</sup> Brigitte Aubry, "Le mariage du pinceau et de la lentille". La peinture hybride de Richard Hamilton, in *Études photographiques* n°11, p. 124.

<sup>5</sup> Michel Frizot (né en 1945 à Bourbon-Lancy), est un historien et théoricien de la photographie.

démarche artistique narrative puisqu'il crée une histoire de sa propre imagination. En effet, Hamilton associe photomontage, superposition d'images, couleurs ou encore déchirures tout en gardant l'image de départ visible, d'ailleurs, le support reconnaissable en est bien le témoin. Il s'agit d'une intégration de l'imagerie documentaire à un enjeu esthétique.

Une nouvelle génération d'artistes, contrairement à la génération précédente, « respecte » la photographie d'origine et défend sa pureté, dans le sens où ces artistes n'utilisent pas ces photographies comme matière première ou comme médium qui va forcément subir des modifications et des limitations jusqu'à l'effacement. Ces artistes réaniment la photographie en lui insufflant de nouvelles interprétations, sans pour autant intervenir sur le médium photographique. Dans d'autres termes, le fait de relire ou de donner une nouvelle lecture à la photographie ne veut pas dire changer la photographie systématiquement. De fait, pour eux l'usage de la photographie déjà existante est effectué sans transformer la représentation iconique de cette dernière.

« S'il est vrai que l'atlas Mnémosyne constitue une part importante de notre héritage – héritage esthétique puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles ; héritage épistémique puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir –, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire ne la résumer ni l'épuiser. »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3, Les éditions de Minuit, Paris, p. 20

Georges Didi-Huberman<sup>7</sup> nous explique que les nouvelles interprétations provoquées par la ou les relectures d'une image photographique, tiennent compte des différents niveaux des signes contenus dans l'image ; que ceux-ci soient culturels, contextuels, esthétiques ou autres. De là nous pouvons affirmer qu'une image peut contenir en elle plusieurs niveaux de lecture possibles puisqu'elle est de nature plurivoque et polysémique. Relire une image photographique n'induit pas nécessairement entretenir des modifications sur l'image ou changer la représentation iconique de l'image. Autrement dit, la modification peut être faite en changeant les contextes spatio-temporels, ce qui engendre par défaut des nouvelles interprétations et donc de nouvelles lectures.

Autre que ce métissage des médiums et ce glissement de la photographie documentaire, le photojournalisme ou autre dans le champ de l'art et l'acquisition d'un statut d'une œuvre d'art ou d'une production artistique, l'art postmoderne et actuel exprime une véritable « *déconstruction des frontières disciplinaires* »<sup>8</sup>.

C'est-à-dire que l'art s'ouvre sur d'autres disciplines et se déplace ou se glisse vers d'autres champs tels que la pratique archivistique par exemple. Une pratique qui se situe en intersection avec la photographie puisque la photographie elle-même gagne un statut archivistique avec le temps.

Cette pratique archivistique intéresse de plus en plus les artistes actuels, qui se remettent à questionner l'archive et prendre en charge la mémoire et l'histoire.

Cet intérêt exprimé par les artistes pour les documents d'archives est motivé par, tout d'abord, la charge émotive que ces documents d'archives dégagent, ensuite par l'aspect esthétique de ces documents et enfin par l'historicité de l'archive.

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, né le 13 juin 1953 à Saint-Étienne, est un philosophe et un historien de l'art français. Maître de conférence puis directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, 2008, p. 11.

## 2. Objet de recherche

Nous allons nous intéresser dans un premier lieu au glissement de la photographie et en particulier la photographie documentaire et le photojournalisme vers le domaine de l'art en abordant un concept qui nous semble primordial à la compréhension de ce glissement qui est l'appropriation.

Dans un deuxième lieu, nous tenterons de mettre en exergue la crise de l'image dans la postmodernité, et la manière dont la récupération ou le recyclage de l'image photographique (documentaire en particulier) dans les pratiques artistiques postmodernes et actuelles représente la conséquence d'une crise qui affecte l'aura de l'image.

Comment l'art postmoderne se comporte face à une crise qui touche l'image et l'image de l'art ?

La question du parallèle mémoire/archive intéresse plusieurs pratiques et domaines de réflexions. Ce qui nous intéresse et fait l'objet de notre recherche et notre pratique artistique, c'est en premier lieu l'interaction mémoire, archive et art. C'est-à-dire le glissement des matières de l'archive vers le monde de l'art à travers les pratiques de quelques artistes postmodernes et actuels ainsi que la transformation de l'œuvre en archive. Et de quelle manière la récupération des matériaux d'archives par les artistes postmodernes et actuels concrétise les liens que peut nourrir la mémoire avec l'archive.

Nous allons dédier notre dernière partie de recherche à l'art de Kintsugi, autant comme pratique (puisque nous nous sommes approprié les codes de cette pratique dans quelques-uns de nos projets artistiques) mais surtout pour la notion de réparation qui porte en soi cette pratique. C'est-à-dire que nous nous intéressons en particulier à la notion de réparation qui aborde cette pratique et qui a été reprise par des artistes actuels tel que Kader Attia.

## II. Appropriation et Détournement

Il serait utile, pour commencer, de savoir ce que nous entendons par les deux mots *appropriation* et *détournement* en se basant sur les définitions que Le Robert nous procure :

- L'appropriation, c'est le fait de rendre quelque chose, un objet, propre à quelqu'un. « Propre » dans deux sens, le second étant minoré quoiqu'inclus dans le premier. « Propre », c'est-à-dire à soi, comme dans « propriété ». Mais aussi « approprié » comme convenable, c'est-à-dire ajusté à soi. Quand on s'approprie quelque chose, c'est d'abord qu'on le prend puis qu'on le fait sien en lui ménageant une place dans son monde, en en faisant un usage, souvent exclusif, voire excluant. Certes, il peut y avoir plusieurs appropriations, simultanées ou successives, mais quand on s'approprie quelque chose, on le garde, quelque part avec ou en soi.
- Le détournement est une action encore volontaire, qui est souvent réprochée car jugée violente ou illégitime : détournements de mineurs, de fonds publics, d'un avion... Il n'y a guère que le détournement d'un fleuve (pour irriguer des cultures, par exemple) ou de la circulation qui puissent paraître légitimes. Mais, quoi qu'il en soit, cette action « détourne du droit chemin », au propre comme au figuré, et dirige ce qui a été détourné dans un sens qui n'était pas prévu, ou souhaité, initialement. On ne peut pas préparer une chose pour qu'elle soit détournée ; ou alors ce n'est pas un détournement. Hormis une signification ancienne (« empêchement »), un détournement est toujours celui d'un flux (le cours de la vie, les mouvements financiers, ce qui suit un parcours...), qu'il n'interrompt pas mais oriente ailleurs. On ne peut détourner que ce qui est en mouvement, ou au moins l'a été et pourra l'être à nouveau.

Il nous semble très important de mettre en évidence le phénomène de l'appropriation et décortiquer ses aspects, en survolant historiquement ce phénomène, puisque nous procédons d'une manière qui fait appel aux pratiques de l'appropriation. En effet, nous procédons dans tous nos projets plastiques présentés ici par sélection, c'est-à-dire et comme le note Duchamp : « *Quand vous faites un tableau ordinaire il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous*

*choisissez votre toile, vous choisissez le sujet, vous choisissez tout. Il n'y a pas d'art ; c'est un choix, essentiellement. Là, c'est la même chose. C'est un choix d'objet. »<sup>9</sup>*

C'est-à-dire que la procédure de création pour nous est liée essentiellement aux choix de l'image en tenant l'exemple de notre série « Guer'Rire ». Pour nous le choix d'une image ne constitue pas un choix aléatoire dans le sens où pour choisir une image nous observons, examinons et analysons le dedans de l'image, mais également le potentiel de l'image, que ce soit son potentiel esthétique ou le potentiel lié aux signes de l'image. Cette photographie d'archive de guerre que nous avons choisie a été multipliée une dizaine de fois et a subi à chaque reprise une intervention qui touche à la fois son esthétique mais aussi son sens primaire. Afin que cette modification soit possible, il faut que l'image contienne en soi cette habilité à réceptionner plusieurs modifications et plusieurs lectures. Nous avons procédé par une collecte d'images de guerre en effectuant une recherche sur internet. Cette source d'images est à la fois gratuite et diffusée à grande échelle et plus accessible. Même si nous privilégions internet comme source de recherche relativement à son accessibilité, l'image que nous avons sélectionnée et que nous nous sommes appropriée était diffusée sur un support papier (papier aquarelle grammage 300).

Dans une même démarche d'appropriation, mais portant aussi bien sur le texte que sur l'image, nous avons élaboré un autre projet artistique en collaboration avec Rym Abroug, ce projet a été présenté lors d'une exposition de groupe à l'Université de Picardie Jules Verne UFR des arts. Ce projet intitulé « I have A dream » consiste en une vidéo conçue et créée entièrement à partir de la récupération des images, des textes et de la musique, c'est-à-dire que l'acte d'appropriation porte tout d'abord sur les textes choisis, le premier est un extrait de *De la terre à la lune*, de Jules Verne, et le deuxième est un extrait de « découverte dans la lune » de John Herschel<sup>10</sup>. Nous avons superposé ces deux textes qui vont nous servir comme la dramaturgie de ce faux documentaire ainsi que son commentaire off, nous avons

---

<sup>9</sup> COLLIN, Philippe, « Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin », cité dans BOURRIAUD, Nicolas, « Sous la pluie culturelle », in *Sonic Process, une nouvelle géographie des sons*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002.

<sup>10</sup> Sir John Frederick William Herschel (7 mars 1792 – 11 mai 1871), 1er baronnet, était, comme son père, Sir William Herschel, un astronome britannique. Il était aussi philosophe, physicien et météorologue et compte parmi les pionniers de la photographie.



toutefois changé l'identité de l'auteur de chacun de ces deux textes en leur donnant le nom d'un auteur fictif.

En ce qui concerne les images, nous avons procédé par collection et par classement dans le sens où nous avons collectionné toutes les images qui entretiennent une relation avec le sujet (des vidéos et photos d'archives ; images de Lunar Reconnaissance Orbiter, des extraits de films et des extraits de dessins animés... Ces images tissent des liens entre elles formant un récit latent. Ces images que nous avons collectionnées vont subir par la suite un acte de prélèvement et de sélection ou de tri par la suite, c'est-à-dire que nous allons garder et choisir uniquement les images qui sont cohérentes avec la dramaturgie documentaire en alternant toutefois entre l'image d'archive et l'image fictive.

Pour nous, l'archive, avec ses photojournalismes et ces photos d'archives, fait l'objet de notre projet artistique et cela en le dotant d'un statut plastique. Ce qui est fait en s'appropriant ces photos et en intervenant sur elles, nous procure une utilité autre que celle au format originel. Cette démarche de sélection, de prélèvement, d'enregistrement puis d'interprétation, et enfin de détournement constitue nos planches. Plusieurs artistes se sont saisi d'archives pour créer un monde propre à eux. «Il s'agit donc sans objectif problématique a priori de cerner la façon dont ces artistes ont développé leurs œuvres avec l'archive comme objet, comme méthode, comme image ou comme poétique e et de voir ce que cette relation à l'archive produit ou induit»<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Jean-Marc Poinso, Sylvie Mokhtari, "Les Artistes contemporains et l'archive : Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation", France, 2008, p.228

# 1. Définition épistémologique

Nous Abordons le terme *appropriation* dans l'art si l'artiste, ou le créateur dans un sens plus large, copie d'une manière consciente et en opérant une réflexion stratégique qui justifie l'acte de copie. Dans ce cas-ci, il est essentiel que le résultat ou le produit final doit être conçu comme de l'art, autrement, nous parlons plutôt de plagiat ou de faux.

Autre que la copie et que la mimésis, l'appropriation artistique peut procéder par le réemploi d'un objet ou du matériel esthétique c'est-à-dire qu'il s'agit ici de la réutilisation d'un objet manufacturé ou encore de l'image sous toutes ses formes, que ce soit photographie publicitaire, photojournalisme, photo d'archive, extraits de film etc.

Ce réemploi peut prendre plusieurs aspects dans le sens où il peut s'agir de copies exactes et fidèles jusque dans le moindre détail, mais aussi en entreprenant des manipulations sur la taille, la couleur, le matériel et le média de l'original.

L'appropriation ou la citation (pour être plus juste et cohérente avec la pratique de l'époque) en peinture n'est pas une pratique récente vu que l'apprenti-artiste ou le disciple ont procédé par imitation c'est-à-dire qu'ils copient l'œuvre de maître pour apprendre leur métier. Nous remarquons quelques tentatives « d'appropriation » modestes à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle avec notamment les cubistes qui ont commencé à coller et à introduire des matériaux de récupération sur leurs toiles. C'est justement pendant cette dernière phase du cubisme appelée le cubisme synthétique que des artistes comme Picasso et Braque ont introduit des éléments non picturaux dans leurs peintures. Néanmoins ce n'est qu'à partir du vingtième siècle que nous commençons réellement à parler d'appropriation dans l'art et non plus de citation dans l'art.

Le phénomène d'appropriation est sans doute considéré comme le plus grand bouleversement artistique du XX<sup>e</sup> siècle. C'est avec les ready-made de

Marcel Duchamp que ce principe est apparu en 1913 lorsqu'il exposa sa roue de bicyclette, qui a été considéré comme un acte de récupération et non comme un acte de création artistique. Ce principe consiste à donner à un objet manufacturé une autre utilité dite artistique, lui donner un statut plastique, le désignant comme œuvre d'art. *André Breton*<sup>12</sup> définit le ready-made comme un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »<sup>13</sup>.

L'invention du ready-made témoigne d'un moment de basculement aussi bien que de bouleversement dans le cours de l'histoire de l'art dont la postérité est cyclopienne ; c'est justement à partir de ce geste que le champ lexical des arts plastiques est augmenté en s'ouvrant sur une nouvelle possibilité. Duchamp récidive en présentant sa fameuse *fontaine*, cet urinoir en porcelaine renversé et signé R.Mutt, qui a fait scandale au salon des indépendants à New York en 1917. En effet, cette sculpture a été rejetée par le comité qui va la juger vulgaire et va jusqu'à accuser l'artiste (le mystérieux R.Mutt) d'avoir apprêté un objet élaboré par un plombier. Le rejet de l'urinoir par le jury du Salon des indépendants révèle le caractère radicalement transgressif d'une opération aussi « contre nature », manifestant par la négative la force de ce premier critère de l'authenticité qu'est l'assurance de la continuité d'un lien entre l'objet et son origine, en l'occurrence son créateur – « ce qui émane réellement de l'auteur auquel on l'attribue », selon Le Robert. Pour qu'un objet d'art soit « authentique », il faut que la chaîne qui le relie à son auteur n'ait pas été rompue, soit par l'intervention d'une autre main, soit par la confusion, intentionnelle ou pas, quant à l'identité de cet auteur. Ce refus a mis en place un débat sur la nature de l'œuvre d'art ; sortir un objet usuel de sa fonction habituelle est-il une démarche sincère, et cela crée-t-il une nouvelle réflexion sur l'objet, l'élevant au rang d'œuvre d'art ?

En effet, cette question de l'auteur et d'authenticité évoquée par et à travers la Fontaine de Duchamp nous montre que le ready-made et l'appropriation ont mis à l'épreuve la question de l'authenticité de l'objet d'art en tant qu'il atteste la présence de la main de son créateur. C'est-à-dire que même si le ready-made ou l'objet déjà existant est signé par l'artiste sans pour autant être créé par lui ne peut

---

<sup>12</sup> André Breton, né à Tinchebray dans l'Orne le 19 février 1896 et mort à Paris le 28 septembre 1966, est un poète et écrivain français, principal animateur et théoricien du surréalisme.

<sup>13</sup> André Breton, Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938

pas être considéré comme un faux puisqu'il se présente comme un objet fabriqué industriellement.

Ensuite c'est avec le groupe des Affichistes durant les années 1950 qu'a été développée une nouvelle approche de l'appropriation, avec notamment *François Dufrêne*<sup>14</sup>, *Raymond Hains*<sup>15</sup>, *Jacques Villeglé*<sup>16</sup> qui commencent à récolter des affiches déchirées de la vie urbaine et qu'ils exposent directement ou après un travail de décomposition et de recombinaison. L'artiste ici prend la figure de collecteur et de récupérateur d'une certaine potentialité plastique prête à être exposée, cette pratique artistique a pris naissance lors d'un bouleversement profond du paysage urbain. C'était une sorte d'esthétisation du quotidien : « *il s'agit alors d'explorer poétiquement les affiches, ou faire descendre la poésie sur les murs* »<sup>17</sup>. L'affiche lacérée anonyme, ce nom choisi par Villeglé, n'est néanmoins pas un ready-made puisqu'elle est une création unique, non manufacturée, elle constitue l'achèvement du travail accompli par des promeneurs anonymes. Au même moment, aux États-Unis, *Rauschenberg*<sup>18</sup>, *Jasper Johns*<sup>19</sup>, des artistes qui sont qualifiés comme des néo-dadaïstes ont expérimenté une approche différente de celle des affichistes. L'appropriation chez les néo-dadaïstes se manifeste dans l'utilisation des objets qui n'expriment aucune rareté, ce sont des objets banals de la vie quotidienne qu'ils intègrent comme matière à leurs compositions dans une démarche proche de celle du ready-made.

«*Héritier de l'esprit dada, Rauschenberg est marqué par les assemblages*

---

<sup>14</sup> François Dufrêne, né le 21 septembre 1930 à Paris où il est également mort le 12 décembre 1982, est un plasticien et poète lettriste français. Principalement connu comme affichiste, précurseur dans l'utilisation de « dessous » d'affiches lacérées, il est considéré comme l'un des artistes importants du nouveau réalisme.

<sup>15</sup> Raymond Hains, né à Saint-Brieuc (Côtes-d'Armor) le 9 novembre 1926 et mort à Paris le 28 octobre 2005, est un artiste plasticien français.

<sup>16</sup> Jacques Villeglé, né Jacques Mahé de Villeglé le 27 mars 1926 à Quimper, est un plasticien et peintre français.

<sup>17</sup> Gérard Durozoi, *Le nouveau réalisme*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2007, p.10

<sup>18</sup> Robert Milton Ernest Rauschenberg, né le 22 octobre 1925 à Port Arthur, Texas, et mort le 12 mai 2008 à Captiva, Floride, est un artiste plasticien américain.

<sup>19</sup> Jasper Johns, né le 15 mai 1930 à Augusta, Géorgie, États-Unis, est un peintre, dessinateur et graveur américain.

de Kurt Schwitters, à l'instar duquel il suggère que l'art et la vie ne font qu'un»<sup>20</sup>, il a inventé un nouveau principe, le *Combine painting* ; il s'agit d'une peinture hybride, ni sculpture ni peinture mais le deux à la fois. Aussi il a développé des analogies entre musique et peinture hybride.

Dans les années 1960 apparaît en France un courant qui se veut à la fois artistique et politique : l'International Situationniste, dont les pratiques d'appropriation sont les principaux outils. L'Internationale Situationniste offre cependant le cas exceptionnel d'une fusion totale de l'art et de la politique, à travers leur commun dépassement.

Ce mouvement révolutionnaire et avant-gardiste né en 1957 d'un constat simpliste et qui porte sur la décomposition des anciennes superstructures culturelles, épuisées par plus d'un demi-siècle de contestation avant-gardiste. Le but des situationnistes est donc de surpasser l'art en ouvrant à la création libre le champ du comportement et des situations de la vie quotidienne. Nous citons Guy Debord qui explique ce qu'il appelle les nouvelles formes d'actions dans la politique/art :

*LE MOUVEMENT SITUATIONNISTE apparaît à la fois comme une avant-garde artistique, une recherche expérimentale sur la voie d'une construction libre de la vie quotidienne, enfin une contribution à l'édification théorique et pratique d'une nouvelle contestation révolutionnaire. Désormais, toute création fondamentale dans la culture aussi bien que toute transformation qualitative de la société se trouvent suspendues aux progrès d'une telle démarche unitaire. Une même société de l'aliénation, du contrôle totalitaire, de la consommation spectaculaire passive, règne partout, malgré quelques variétés dans ses déguisements idéologiques et juridiques. On ne peut comprendre la cohérence de cette société sans une critique totale, éclairée par le projet inverse d'une créativité libérée, le projet de la domination de tous les hommes sur leur propre histoire, à tous les niveaux.*<sup>21</sup>

Pour parvenir à cette fin, il apparaît inéluctable pour les situationnistes de mettre

---

<sup>20</sup> Margritta Leoni-Figini, Robert Rauschenberg combines (1953-1964), 2006 consultable sur : [www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm](http://www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm).

<sup>21</sup> Guy Debord, Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art Édition originale trilingue (danois, français, anglais) Destruktion af RSG 6 Galerie EXI, Odense (Danemark), juin 1963

Rédition Mille et une nuits (La Petite Collection, n° 300), Paris, septembre 2000  
<http://debordiana.chez.com/francais/action.htm>

fin à la division du travail artistique en supprimant la séparation entre artistes et spectateurs, pour que chacun devienne le créateur de sa propre vie.

Pour eux il paraît primordial d'effacer ainsi la séparation entre les arts, afin que toutes les pratiques soient rassemblées dans la production de l'existence comme une œuvre d'art totale, et ce qui détermine ses qualités passionnelles devient ainsi les premiers moyens de construction d'une vie intégralement poétique. C'est-à-dire que la ville vient comme un espace ouvert qui réunit toute les expérimentations artistiques quelles que soient leurs formes (peinture, sculpture, théâtre, cinéma...) qui vont devenir comme les bases de la construction d'une vie entièrement poétique.

En effet, le type d'appropriation le plus répandu par l'International Situationniste est le found footage, ce terme est utilisé pour désigner la récupération, l'appropriation et la réutilisation d'extraits de films préexistants.

## **2. L'appropriation et le recyclage de l'image par les pratiques artistiques post-modernes et actuelles**

Le postmodernisme n'est pas un concept facile à délimiter ; en effet jusqu'à aujourd'hui le postmodernisme demeure un mot très vague, aux contours flous et mouvants, qui selon quelques théoriciens d'art

remet en question les valeurs issues du Siècle des lumières, comme la rationalité, la vérité et le progrès, en faisant valoir que celles-ci servent principalement à préserver la structure monolithique de la société [...] moderne en excluant toutes les forces qui seraient susceptibles d'en dissimuler ou d'en contester la domination au plan culturel. Pour lutter contre cette hégémonie, [...] la position postmoderne tend à privilégier l'hétérogénéité à la pureté, la diversité à l'unité, le local à l'universel et le populaire à la culture savante<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> W. Ross Winterowd, cité dans Mark A. Greene, "The Power of Meaning: The Archival Mission in the postmodernage, *American archivist* ", vol 65, n°, p.53

L'art postmoderne constitue une expression d'une crise historique et artistique, il exprime « un malaise dans la civilisation ». Il cherche face à cette crise à créer de nouvelles analyses qui visent la relation entre art et culture, d'où le rejet de la raison universelle qui détermine l'individu comme une finalité de toute chose. On peut dire que l'art postmoderne est le fruit pur de l'explosion de l'image, mass média et développement de la communication. L'art ici, devient un produit culturel et non une œuvre, il se récolte des rues.

En effet, le postmodernisme marque une rupture avec les enjeux du modernisme qui opéra une tentative destinée à protéger l'œuvre d'art de la contagion par l'industrie mass-médiatique, pour en sauvegarder l'autonomie, la pureté et l'aura ; ceci rejoint les propos de Benjamin qui prend un exemple d'objet naturel pour mieux illustrer ses propos : « Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui repose, c'est respirer l'aura de ces montagnes ou cette branche » .

Avec la postmodernité nous ne pouvons plus parler d'œuvre d'art autonome ou pure, puisque les médias se frottent et se métissent entre eux, produisant des œuvres hybrides. Si l'art moderne est catégoriquement contre l'art de masse, c'est parce qu'il considère que ses nouvelles formes culturelles sont issues d'une machine industrielle et d'un système capitaliste qui marque un déclin de goût et réclame, également, qu'une œuvre d'art ne peut en être une que si elle ne respecte pas les normes de la sphère artistique qui est une sphère indépendante et isolée de toute autre production ou domaines. En revanche, l'art postmoderne est le fruit de l'industrie culturelle et de la culture médiatique.

De ce point de départ, nous arrivons à affirmer que l'art ne pense plus isolément, ou dans un univers clos où il se renferme et qui renferme à la fois l'artiste, le récepteur et l'œuvre. L'art s'ouvre de nouveau au monde bien que cette ouverture vers d'autres horizons et médiums a été considérée, par quelques théoriciens et penseurs, comme un populisme totalitaire qui suscite le banal, l'art est l'initiateur de l'apparition d'une « fétichisation » culturelle, au sens marxien du terme, tel que l'explique Adorno relativement à la musique par notamment, en prenant l'exemple de l'auditeur qui se trouve imprégné par ce qui l'entourne, dans le sens où ce qui importe c'est la musique comme produit ou marchandise et non pas l'œuvre

musicale en tant que telle. En d'autres termes, le véritable intérêt ici n'est pas pour la musique mais pour la consommation de la musique ou le succès d'une œuvre.

En effet pour Adorno, comme pour Walter Benjamin d'ailleurs, l'industrie culturelle et les médiums de masse (films, photographie, etc., qui sont reproductibles par essence et non par accident) produisent un effet de la « dé-esthétisation » de l'art, c'est-à-dire que pour eux, l'art de masse, quel que soit sa forme ou sa manifestation, n'est qu'un produit de divertissement, qui est un champ autonome qui s'oppose à la culture savante, et que le critère de reproductibilité du médium photographique ou filmique ou même musical a dévalué l'œuvre dans son *hic et nunc* et fait que l'œuvre perde son aura et devienne une marchandise parmi d'autres.

L'art est défiguré avec l'industrialisation culturelle, selon Adorno nous ne pouvons plus parler d'un art puisqu'il n'a plus d'autonomie, l'art est donc sorti de la sphère esthétique pour rejoindre la production industrielle, de plus, Adorno affirme que l'œuvre, pour en être une, doit échapper à l'industrie culturelle ; elle doit créer une distance entre le réel socio-économique et elle-même, une réalité sociale dans laquelle elle s'inscrit. En effet, « Sous le règne du principe de rendement, l'art oppose aux institutions répressives l'image de l'homme en tant que sujet libre ; mais dans les conditions de l'aliénation, l'art ne peut présenter cette image de la liberté que comme négation de l'aliénation ». Jusqu'à quel point l'œuvre humaniste peut-elle prétendre être autonome ou autoréférentielle ? Nous ne pouvons nullement parler d'une autonomie totale de l'œuvre, dans le sens où l'œuvre doit être comprise en soi et qu'elle ne devrait pas se référer à autre chose qui la pousse au-delà d'elle-même, de ce fait, nous pouvons affirmer que l'œuvre, même avec son souci d'autonomie, porte systématiquement une dimension sociale, personnelle qu'elle absorbe et exprime.

Si Adorno et Benjamin sont catégoriquement contre la culture de masse, Roger Pouivet d'un autre côté dénonce la réduction de la culture de masse à son caractère de reproductivité et de la facilité de diffusion (puisque la massification touche de plus en plus le grand art), pour lui l'art de masse révèle en soi une particularité ontologique qui est l'accessibilité ; c'est-à-dire qu'une œuvre de masse est une œuvre prédigérée qui parle à tout le monde et qui ne nécessite pas une culture, une



connaissance préalable ou un complément d'information pour être appréciée. Il existe aussi une autre qualité négligée par l'art humaniste, qui est le plaisir individuel, dans le sens où l'art de masse est intimement lié au sensible individuel.

Aussi l'auteur remet-il en question l'autonomie de l'œuvre qu'Adorno défend, puisque pour lui, la valeur de l'œuvre « est instrumentale, et donc externe aux œuvres », dans la mesure où l'œuvre entre en intersection avec la morale, le social, l'histoire et la connaissance. Dans cette perspective, l'œuvre ou l'art ne peut nullement être détaché de ce qui l'entoure. De ce fait, nous pouvons comprendre que cette autonomie n'est qu'un concept « faussé » protecteur de certains principes normatifs de jugement, grâce auxquels on a pu défendre le « High Modernism » contre les agressions de la culture populaire, contre le risque d'être atteint, détruit par le goût « vulgaire », le compromis du divertissement.

R. Pouivet affirme d'autre part que l'aspect ou le critère de commercialisation intensive est indépendant de la valeur d'une œuvre, puisque nous remarquons un changement de statut ou une transformation d'une œuvre qui est par définition ontologique, d'une œuvre élitiste à une œuvre de masse ; prenons l'exemple de la Joconde qu'on a introduit dans la culture de masse, pour lui il existe deux Jocondes ; celle de l'élite et une autre qui appartient à la culture de masse.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le contre-exemple, c'est le fait qu'un art issu d'une production industrielle se développe contre la machine qui la fait exister et la transforme en art humaniste, dans le sens où une production dite de masse se transforme en une œuvre d'art humaniste tel que le pop art qui a fini par se faire une place dans les galeries d'art et dans les musées.

Nous allons nous concentrer sur la photographie qui est de par son essence même un médium de masse, destinée à la masse comme l'avait noté Walter Benjamin ; la photographie, avec sa capacité ou encore sa nature de médium reproductible, rééditable et sérialisable entre en conflit avec l'art moderne dans la mesure où l'extension de la photographie dans l'art plastique oppose ou met fin à la notion de la pureté et de l'autonomie.

Roland Barthes affirme que le moteur du postmodernisme est en effet le déplacement de la « production à la reproduction » c'est-à-dire que le

postmodernisme matérialise en quelque sorte le passage de l'unicité au multiple, du pur vers l'hétérogène et l'hybride ; « la transversalité est devenue la logique du système », tel que l'affirme Jean-Claude Moineau. Ce qui nous intéresse en particulier, ce n'est pas la culture de masse en elle-même, mais le non-respect de la hiérarchie conventionnelle et l'attention à d'autres domaines ou l'art dit utile. En effet, nous pouvons dire que le critère de popularité n'a intéressé que le pop Art, ce qui importe pour nous et ce qui fait l'objet de cette réflexion ce n'est pas la dimension populaire de l'art mais la possibilité qu'il possède en soi de transformer, comme l'a diagnostiqué Dan Graham en se référant à la musique rock. L'intérêt ici est un intérêt pour l'esthétique de la culture de masse et son déplacement dans un autre contexte qui est l'espace légitime pour recueillir un statut artistique. La question qui s'oppose ici est « que faire de nouveau ? », ou plutôt : « que faire avec ? », dans un autre terme comment produire une singularité à partir de cette culture ou objet préexistant. L'art devient un produit culturel, et non pas une œuvre dans le sens moderniste du terme. C'est ici que réside l'impureté qui oppose les propos d'autonomie de l'œuvre que soutient Adorno.

Nous pensons au photojournalisme, à la photographie documentaire et aux photos d'archives récupérées par l'art, c'est-à-dire le changement du statut ou de la hiérarchie culturelle de photojournalisme, de la photographie documentaire ou de la photo d'archives. Dans le sens où nous avons un intérêt, non pas pour la photographie comme catégorie en soi, mais plutôt l'usage de la photographie ou le devenir de l'image photographique.

Il existe un certain glissement vers le monde de l'art qui contredit l'autonomie de l'œuvre, puisque la photographie documentaire ou le photojournalisme ne possèdent pas de finalité en soi ; il s'agit avant tout d'une photographie utilitaire qui renferme une fonction hors du champ de l'art. La photographie utilitaire, quelle que soit sa forme, réfléchi comme matériel pour l'art c'est-à-dire l'esthétisation du photojournalisme qui lui permet de rejoindre le domaine de l'art sans pour autant perdre sa véritable fonction qui est liée à l'actualité. En effet, la figure « d'alliage » tel que la nomme Deleuze qui a coupé, à partir des années 1980, avec les discours modernistes sur l'art et la figure du génie. Ceci a fait son ancrage avec le développement de l'ordinaire et du banal qui fait basculer la posture du

génie ou de l'œuvre authentique. Jeff Wall confirme ces propos en disant que

L'idée d'un art qui procure une expérience directe des situations ou des relations et non une expérience secondaire, figurative, est l'une des innovations les plus puissantes de l'art abstrait. Le regardeur ne fait pas l'expérience de la « re-représentation » de choses absentes, mais de la présence d'une chose, l'œuvre d'art elle-même, avec tout son dynamisme, sa tension et sa complexité intrinsèques. L'expérience est plus une rencontre avec une entité qu'avec une simple image. L'entité ne porte pas la description d'une autre entité plus importante qu'elle ; plus exactement, elle apparaît et elle est perçue à la manière dont les objets et les entités sont perçues dans les contextes émotionnellement chargés de la vie sociale.

Nous pouvons affirmer que cette muséification de la photographie et de l'archive, du passage de son statut d'archive à celui d'œuvre permet au style documentaire de dépasser le questionnement de la vérité bien qu'elle est centrale pour mettre en place un questionnement, celui du beau, dans le sens où ce passage de statut utilitaire vers un registre artistique a octroyé une place centrale à la dimension esthétique du style documentaire, alors que cette dimension a été négligée ou considérée comme secondaire auparavant.

### **A. La photographie peinte ou la peinture photogénique ; Richard Hamilton comme exemple**

La photographie peinte est une tradition qui remonte au milieu du dix-neuvième siècle avant l'apparition de la photographie en couleur. Ce procédé consiste à colorier les photographies noir et blanc pour leur donner un aspect plus proche de la réalité.

Bien que cette pratique de coloration manuelle ait été introduite en Europe, dans le seul but de produire des photographies plus réalistes, nous remarquons que cette pratique a connu une incontestable popularité au Japon où celle-ci a été considérée comme une forme d'art raffinée au début des années 1860. Cette photographie

colorée à la main a triomphé en occident entre 1900 et 1940. Cette pratique a été demandée par la classe moyenne aux États-Unis et au Canada...Etc.



Avant colorisation



Après colorisation

Autre que la photographie coloriée à la main et dans la même optique de rendre la photo le plus réaliste possible en coloriant dessus, nous trouverons des traces de cette pratique dans le cinéma durant les années 1920 avec les bandes cinématographiques en couleurs artificielles.

En effet, ce procédé de coloriage de la photo à la main est issu d'une lacune technique dans la mesure où les cinéastes et les photographes (artisans) se sont trouvés dans la nécessité d'introduire de la couleur sur les bandes cinématographiques / la photo pour imiter au mieux l'œil et le réel.

Nous pouvons affirmer que la photographie entretient, depuis l'invention de l'optique photographique, des relations avec la peinture, mais ce que nous intéresse et fait l'objet de notre recherche, ce sont les relations récentes présentes entre la photographie et la peinture. En d'autres termes, ce sont les rapports entre la photographie et la peinture qui interrogent la production américaine des années 1960 en privilégiant les stratégies des appropriationnistes qui nous intéressent en particulier.

Cette question de l'hybridation photo/peinture et la notion des médiums mixtes évoquée et traitée par les artistes depuis les années 1960 se présente ainsi qu'une notion peut être sous-estimée, celle-ci est pourtant tout aussi centrale au regard du corpus protéiforme de la photographie dite « plasticienne ».

Nous tenons à mentionner que ce débat théorique sur les frontières entre l'art et la photographie et ce glissement de la photographie vers le monde de l'art a connu son apogée en France au début des années 1980 en faisant l'objet d'une exposition majeure, dans l'histoire de la photographie et la peinture, qui a eu lieu au Musée d'Art moderne à Paris et qui s'est intitulée : « Ils se disent peintres, ils se disent photographes ».

Nous allons examiner cette question en prenant un nombre d'artistes comme exemple de cristallisation de ce métissage ou de cette hybridation, tout en se concentrant sur l'emploi de la photographie existante.



Richard Hamilton, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 26 cm x 25 cm

Richard Hamilton exprime un intérêt qui tend vers l'obsession envers ce métissage des médiums : « C'est une de mes vieilles obsessions que d'aimer voir les conventions se mêler »<sup>23</sup>. En effet, c'est à la fin des années 1950 que l'artiste commence à manipuler l'image

---

<sup>23</sup> R. HAMILTON, "Photography and painting", Studio International, n° 908, vol. 177, fév. 1969, p. 120 « It's an old obsession of mine to like to see conventions mix. » Des éléments développés dans cet essai seront repris et augmentés d'autres extraits de ses écrits sur le sujet dans "Notes on photographs", incluses dans Collected Words 1953-1982, London, Thames & Hudson, 1982, p. 64-69.

-photographique en présentant un petit collage intitulé « Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? » qui a été conçu au départ pour servir de poster et qui a été présenté lors de l'exposition-manifeste "This Is Tomorrow" de la Whitechapel Art Gallery de Londres. Ce poster a pénétré naturellement le Pop art et devient par la suite une œuvre puisque l'artiste présente ce collage des années après comme une œuvre à part entière lors de sa première exposition personnelle en 1964 à Londres.

Cette œuvre illustre d'une manière très claire l'acte d'appropriation et la technique de détournement, puisqu'elle est composée d'images provenant de magazines américains collectées par l'artiste *John McHale*<sup>24</sup> pendant un séjour aux États-Unis. Autre que ce travail d'appropriation, de détournement et du simple rapprochement d'ordre iconographique ou esthétique que nous remarquons à travers cette œuvre, Hamilton exprime un grand intérêt pour le médium photographique.

En effet cet artiste pousse les rapports entre la photographie et la peinture en expérimentant le support photographique d'une manière différente à chaque fois et en s'emparant des nombreuses potentialités techniques et plurivoques de la photographie.

Il nous semble important de revenir à la définition de l'hybridation donnée par le dictionnaire ; Hybride issu du latin *ibrida*, c'est le produit ou le résultat de croisement de deux variétés, deux races d'une même espèce ou entre deux espèces différentes. L'hybride présente, donc, un mélange des caractéristiques génétiques des deux parents. L'orthographe du mot *ibrida* a été modifiée par rapprochement avec le mot grec « hybris » faisant référence à la violence démesurée qui peut évoquer la notion de viol, union contre nature.

Lorsqu'il s'agit de la production artistique l'utilisation du mot hybride nous renvoie à l'impureté ou le métissage étrange et inattendu.

---

<sup>24</sup> John McHale (né en 1922, à Glasgow et mort en 1978, à Houston, Texas) est un artiste, théoricien, sociologue et chercheur en études prospectives qui a travaillé à Londres dans les années 1950 puis aux États-Unis dans les années 1960 et 1970. Il avait pour compagne et collaboratrice l'artiste hongroise Magda Cordell McHale. Il a fait partie, dans les années 1950, d'une communauté intellectuelle connue en histoire de l'art sous le nom d'Independent Group et a été, à ce titre, l'un des initiateurs du Pop Art en Angleterre. On lui attribue la première utilisation du terme « pop art » en 1954. Après son départ pour les États-Unis en 1962, il s'est consacré à la sociologie et à la recherche en prospective. Il a par ailleurs été collaborateur de l'architecte, ingénieur et inventeur américain Richard Buckminster Fuller.

Richard Hamilton traite à travers le croisement de ces deux variétés la question de l'essence de l'une et de l'autre des perceptions. C'est-à-dire la portée esthétique et morale des deux médiums une fois mêlées. Hybrider la photographie et la peinture conduit forcément à une hybridation, voire une association entre la « vision photographique » et la « vision picturale ». Cette association de deux visions fait naître un espace pictural dans lequel la figuration et l'abstraction, la réalité se confrontent.



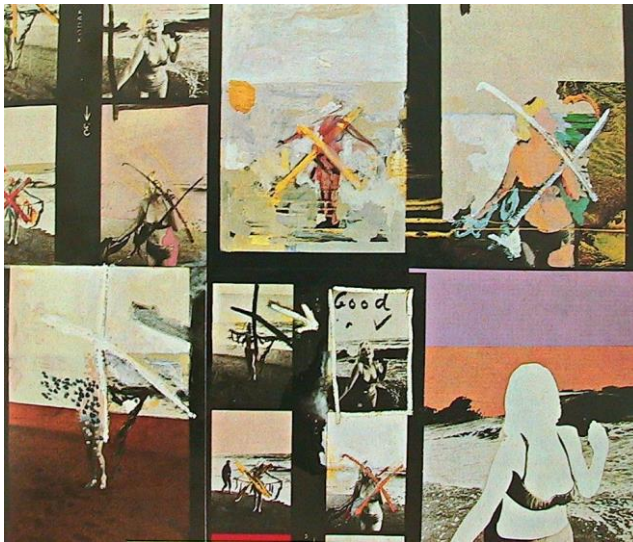
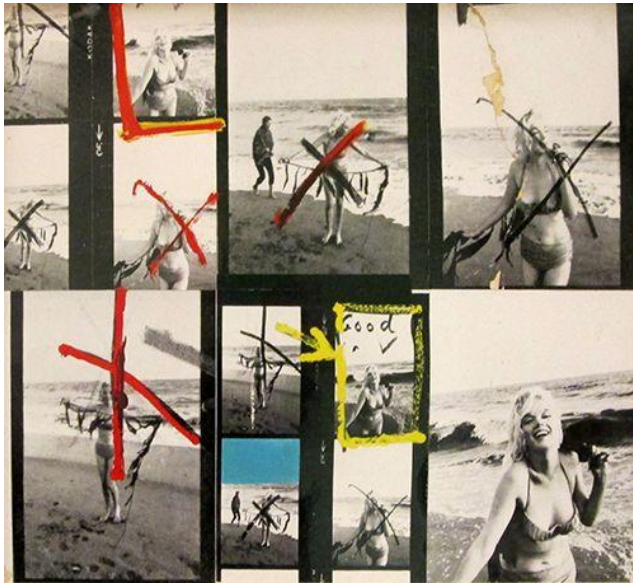
Richard Hamilton, still-life, 1965

Cette confrontation n'est pas automatique puisque, tenant l'œuvre Still-life par exemple, ne s'éloigne pas toujours de l'image source. C'est-à-dire qu'ici nous remarquons que l'identité de la photographie est fort présente. Hamilton à travers cette œuvre essaye d'adopter les techniques propres à la retouche photo sur image existante issue d'un catalogue de

luxe. En effet, l'artiste modifie la photo en appliquant à la bombe une couche de couleur légère en conservant l'intégralité de la photo. Cette modification n'a pas pour but de troquer l'aspect photographique de la photo ou encore de donner une picturalité à la photo mais de renforcer son aspect photographique : « *L'intervention sur la qualité photographique de l'original était la plus minimale possible. C'est un "ready-made", ou bien un "ready-made assisté" dans le sens où l'entend Duchamp* »<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> R. HAMILTON, art. cit., p.120 : « The modifications that I made to it were airbrushed stains applied to the surface in such a way that the photographic quality was not disturbed, colouring it as a retoucher would to keep its integrity ».



Richard Hamilton, My Marilyn, 1965, 51,8 x 63,2cm

Nous remarquons à travers l'œuvre "My Marilyn" que l'artiste adopte un autre traitement du médium photographique très différente de celle de "still-life". Contrairement à sa démarche de conserver l'unité esthétique et iconique de la photographie que nous avons constaté à travers "travers Still-life, Hamilton attaque la photographie d'une manière brutale dans son œuvre My Marilyn. L'artiste explore donc les possibilités infinies que ce support photographique peut offrir afin de faire naître une surface picturale hybride.

Cette œuvre se compose des clichés de Marilyn, publiés dans Vogue et Cosmopolitan, que l'artiste a choisis, a ajusté des différents formats, a monté sur toile puis a retravaillé au pinceau. En effet cette méthode de traitement de la photographie fait appel à la pratique d'Andy Warhol, dans le sens où il a eu recours à des procédés photomécaniques mais uniquement visuellement.



En effet, My Marilyn partage avec les images peintes de Warhol l'esthétisme de la mécanisation ou de la sérigraphie, mais en gardant toutefois une démarche personnelle.

Contrairement à Warhol qui cherche la suppression quasi totale des traces d'intervention manuelle par la mécanisation du processus créatif qui parachève et qui vise à déshumaniser la genèse matérielle de l'œuvre, Hamilton quant à lui traite la photographie d'une manière très personnelle en imposant ses propres marques sur les éléments griffonnés à l'origine, en imitant les griffures faites par Marlin sur quelques photos, en rajoutant des notes et en laissant les notes de Marilyn sur les photos visibles et lisibles, en cochant des parties de la photo et puis en rajoutant de la peinture pour cacher des fragments de la photographie :

*« Marilyn Monroe a demandé que les résultats de ces séances de photographie lui soient soumis pour vérification avant publication. Elle a donné des indications, brutalement et joliment en conflit avec l'image, sur des épreuves et des transparences à approuver ou à rejeter ; ou des suggestions de retouches susceptibles de les rendre acceptables. Après sa mort, certaines ont été publiées... avec ses marques - croix et coches, notes de retouche, instructions au photographe, voire à l'agression physique en attaquant l'émulsion avec une lime à ongles ou des ciseaux. Il y a un narcissisme fortuit à voir car la croix négatrice est aussi le symbole enfantin du baiser ; mais l'effacement brutal de sa propre image a une implication autodestructrice qui l'a rendue d'autant plus mortelle ».*<sup>26</sup>

Cette œuvre illustre parfaitement cette hybridation, ce mariage contre nature entre la photographie et la peinture qui passe d'une imitation de la part du médium pictural jusqu'à une interprétation complètement libre de la photographie.

---

<sup>26</sup> Richard Hamilton, *Collected Words*, p.65 : « Marilyn Monroe demanded that the results of photographic sessions be submitted to her for vetting before publication. She made indications, brutally and beautifully in conflict with the image, on proofs and transparencies to give approval or reject; or suggestions for retouching that might make them acceptable. After her death some were published... with her markings – crosses and ticks, notes for retouching, instructions to the photographer, even the venting of physical aggression by attacking the emulsion with nail-file or scissors. There is a fortuitous narcissism to be seen for the negating cross is also the childish symbol for a kiss; but the violent obliteration of her own image has a self-destructive implication that made her death all the more poignant. *My Marilyn* starts with her signs and elaborates the possibilities these suggest. »



Richard Hamilton, *trafalgar square*, 1965- 67, 81×12

Hamilton traduit le mieux un rapport, que nous avons abordé dans un élément précédent, qui est le rapport entre l'art et

la réalité par association entre peinture et photographie dans une démarche documentaire, son œuvre « Trafalgar Square », en est le témoin.

Ce plasticien pose la question de l'intégration de l'imagerie documentaire comme enjeu esthétique. Avec lui, on n'est plus dans la représentation d'une image absente mais plutôt dans sa présence matérielle, dans un contexte d'intégrer le personnel du spectateur dans sa démarche plastique. Cette démarche plastique se détache de la pureté du médium faisant naître une certaine hétérogénéité.

Cet artiste incarne l'image photographique qui appartient à la culture de masse dans le domaine de la peinture. Ce croisement entre deux variétés ainsi que cette intégration de la photographie dans ses œuvres créent un type hybride, des « *peintures photogéniques* »<sup>27</sup>.

Hamilton décrit cette hybridation entre ces deux variétés, la peinture d'un côté et la photographie de l'autre, entre l'intime (l'émotionnel, le personnel) et le public par l'expression « *un conflit sauvage* »<sup>28</sup>.

Le contenu de la photographie (le message original transmis par le biais de la

---

<sup>27</sup> "La peinture photogénique", *Le désir est partout*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1975 ; repris dans Sarah Wilson (éd.), Gilles Deleuze, Michel Foucault : revisions, London, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 83

<sup>28</sup> R. Hamilton, *Collected Words*, p. 65

photographie) disparaît et s'annule à travers l'acte plastique. Selon lui cette hétérogénéité est une forme d'interrogation sur la réalité

*J'aimerais penser que j'interroge la réalité. La photographie est juste un moyen, mais le plus direct que nous connaissions, par lequel une existence physique peut moduler une surface bidimensionnelle. La peinture a longtemps été concernée par le paradoxe d'avoir à informer sur un monde multidimensionnel dans le cadre limité de la toile. Mon but est autant de faire entrer la photographie dans le domaine du paradoxe, de l'incorporer aux contradictions philosophiques de l'art, que d'embrasser son potentiel attrayant en tant que média.<sup>29</sup>*

Dans une démarche artistique proche de celle de Hamilton néanmoins portant d'autres soucis, Gerhard Richter représente la réalité en toute neutralité en intégrant la photo de presse, des coupures des journaux, des photographies de scènes familiales ou encore des extraits de texte dans le domaine de la peinture.

Il traite intelligemment la dialectique de rapport entre photographie et peinture en déposant de la peinture sur des supports modestes : *«il s'agissait pour lui de déposer une trace de peinture sur l'image qui lui servait de modèle afin de comparer le ton d'une couleur»<sup>30</sup>*. Cette "photographie peinte", ce mélange entre deux genres met en question non seulement notre regard sur la réalité et l'imaginaire mais aussi le rapport entre l'intime et le public et encore entre l'histoire et le fictif.

---

<sup>29</sup> Michel Foucault, "La peinture photogénique" Le désir est partout, Paris, Galerie Jeanne Bucher, p. 125.

<sup>30</sup> Anonyme, Gerhard Richter- UEBERMALTE FOTOGRAFIEN / PHOTOGRAPHIES PEINTES, 5 mars 2005 [www.espace-holbein.over-blog.org/article-28583535.html](http://www.espace-holbein.over-blog.org/article-28583535.html)

## B. Le photomontage ; Martha Rosler comme exemple

Martha Rosler traite le recyclage de l'image photographique d'une manière très différente de celle de Hamilton et de Richter. Martha offre des photomontages qui réunissent deux éléments hétérogènes, deux éléments paradoxaux, dans sa série « Bringing the war home » et spécialement dans son œuvre « Balloons ». Ce mariage entre l'ordinaire, le quotidien américain et la guerre du Vietnam, fait appel à l'étrangeté Brechtienne dans le sens où les affiches publicitaires ou les photographies de la vie américaine quotidienne et ordinaire deviennent étrangères, se vident de leur sens originel en les plaçant dans un contexte différencié de l'original ou plutôt en les hybridant avec des photos de la guerre qui font naître un paradoxe visuel mais aussi un paradoxe au niveau sémantique.

Cette étrangeté crée une distanciation entre la trace et le regardeur qui le mène à se questionner devant ces photomontages. Ces deux paradoxes font en naître un troisième qui est porteur d'une certaine justesse. Cette artiste exprime une certaine politisation de l'art, ou bien une esthétisation de la politique, elle passe un discours à travers la juxtaposition et le



-photomontage des images de guerre et publicitaires. Elle accentue le décalage entre la projection mentale et la réalité. Ses photomontages révèlent une réalité cachée derrière la production de masse des affiches publicitaires, photographies qui promettent la vie américaine joyeuse.

### III. La crise de l'image dans la postmodernité

On parle aujourd'hui d'une crise universelle qui touche la société, l'économie et la culture. Cette crise se manifeste à travers la vulgarisation, le suremploi et la surdiffusion des images informatisées des guerres civiles actuelles ou autres, la consommation abusive des images et la pulsion d'informations vides de sens. L'art se trouve dans une situation critique face à ce malaise qui règne dans la société actuelle.

Au début des années 2000, et avec l'apparition de l'ère de numérique, les études photographiques vont affronter la question du « digital turn » ou le tournement numérique qui a affecté non seulement les images technologiques telles que le cinéma, la vidéo, la télévision, etc., mais également l'image picturale, photographique, etc. En effet ce tournement numérique de l'image, la transformation de l'image en *data* et sa numérisation remettent en question le principe de la trace et de l'empreinte dans la mesure où cette opération technique consiste à transférer le contenu et les caractéristiques formelles d'un document sur support papier ou film vers un support numérique. Ce digital turn est vu comme un changement « [...] *fondamental, aussi bien dans la pensée de l'ontologie de l'image et de ses dispositifs que dans la pensée sur les usages et les pratiques de l'image* »<sup>31</sup>. Autrement dit, le support numérique déconstruit le rapport qu'établit l'image photographique avec le réel ou « le référent réel », pour répondre à l'expression d'André Bazin, qui est le médium photographique qui assure un lien avec le réel, contrairement à la représentation numérique qui est considérée par la plupart des théoriciens des années 1990 comme une représentation faussée du monde ou encore un univers faux.

En effet ce tournement numérique a questionné non seulement le lien de l'image avec le réel, puisqu'une image peut être inventée ou imaginée soit dans sa totalité ou en partie, il a mis en question également ce que Philippe Dubois nomme

---

<sup>31</sup> Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction : Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », in *Etudes photographiques* n°34, 2016, consultable sur : <https://etudesphotographiques.revues.org/3593#ftn40>.

« la glorification » du médium, c'est-à-dire la réduction de l'ontologie photographique à la nature ou l'identité du médium.

De fait Philippe Dubois explique qu'avec l'émergence de ce tournement numérique ou l'image « post-photographique » qui est une expression d'un « monde possible » dans le sens où l'image a changé de statut pour rejoindre un monde à part, celui de la fiction. L'image n'est donc plus conçue comme une image-trace qui représente le monde ou qui constitue un ancrage du réel, mais une image-fiction. Catherine Grenier, dans son ouvrage sur La Manipulation des images dans l'art contemporain, pose un questionnement qui nous semble relatif à notre propre questionnement sur la crise de l'image post-moderne, à savoir la mise en doute spontanée ou automatique de la vérité ou du réel devant l'image photographique qui est engendrée par la numérisation, c'est-à-dire que la notion de mîmêsis est mise en doute, avec la numérisation, puisque la photographie se déplace d'un registre de représentation du monde (avec l'esthétique du banal, du trash, la photographie documentaire, etc.) à un registre d'invention d'un monde ou d'un univers fictif.

De ce point nous pouvons revenir sur la question de fabrication de trace ou sur l'invention de l'archive « imaginaire » par l'Atlas groupe qui considère que ces archives imaginaires représentent d'une manière plus correcte la guerre au Liban. Est-ce qu'aujourd'hui nous pouvons affirmer une crise identitaire de l'image ? Est-ce qu'à l'ère numérique nous pouvons affirmer que notre perception par rapport à l'image ou la photographie de reportage documentaire a changé et que la notion de la représentation est remise en doute, même si nous sommes devant une photographie de nature documentaire, archivistique ou autre ?

D'autre part Philippe Dubois pose une problématique (autre que le passage de l'image-trace à l'image-fiction), qui nous semble liée intimement à la crise de l'image, qui est « *la question du stock et des flux* »<sup>32</sup> et des fuites qui se résument par une circularité des flux (qui sont des données sous forme numérique) sans fin et sans finalité sur les réseaux informatiques et internet. C'est donc « une mémoire fluente » qui se construit et se déconstruit puisqu'internet n'est pas un fond

---

<sup>32</sup> Ibid.

d'archives mais un espace en mouvement permanent, autrement dit, ces flots de données sont des flux transitoires traités *in real time* par des systèmes et stockés d'une manière temporaire.

Cette question du stock et des flux touche certainement l'image et les pratiques visuelles, mais également les pratiques sonores et audio, rejoignant les propos de Jean Cristofol, qui explique que la compréhension de cette question des flux et des stocks dans leurs « relations aux sociétés en réseaux » passe tout d'abord par un questionnement ou une interrogation de la temporalité dans laquelle ils s'inscrivent, donc le temps réel, pas comme une expression vague ou comme une notion purement technique, mais plutôt comme étant un concept où

« [...] un élément théoriquement inséré dans un ensemble articulé, qui structure un champ de la pensée, qui s'y exerce comme une fonction »<sup>33</sup> dans le sens où la conception du temps réel ne doit pas être une conception réduite à l'instantanéité ou l'immédiat mais il faut plutôt, pour comprendre cette question, percevoir le temps réel en interaction avec un ou plusieurs environnements. « La question est bien de ne pas seulement adosser le temps réel à un processus d'accélération, mais de le rapporter à un type d'organisations et d'activités qui engagent des temporalités identifiables, scandées par des phénomènes d'équilibres et de déséquilibres ».<sup>34</sup> C'est-à-dire de penser des temporalités plurielles, le *feedback* par exemple, qui n'est pas un processus linéaire et isolé mais une circulation multidimensionnelle.

Si nous affirmons que l'art postmoderne exprime une crise de l'image, dans le sens où l'image est contaminée par une vision de l'écran universelle ; trop d'images vidées de sens et adaptées à une esthétique de screen, des images à consommer sur le mode de zapping mental. La question qui se pose aujourd'hui est comment l'art se comporte face à une crise de l'image ?

---

<sup>33</sup> Jean Cristofol, "Flux, stock et fuites", 2008, consultable sur : <http://temporalites.free.fr/?browse=Flux,%20stock%20et%20fuites>.

<sup>34</sup> Ibid.

# 1. L'épuisement de l'image comme méthode opératoire

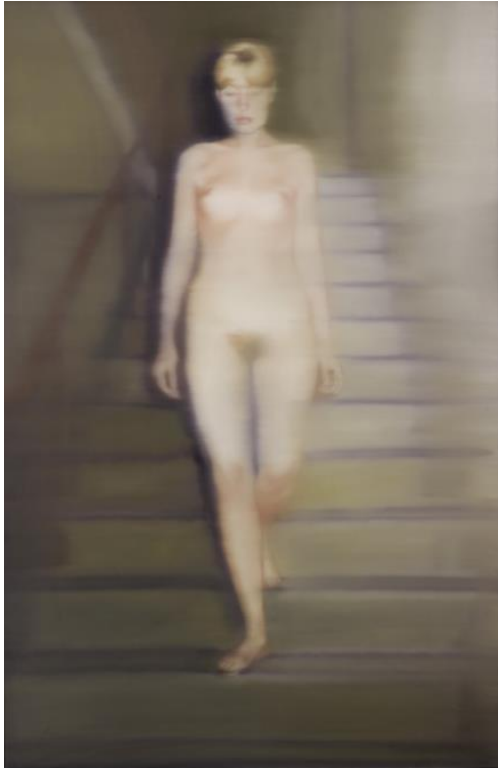
Le retour vers l'image ou la récupération de l'image préexistante et qui marque un retour vers l'archive par l'art postmoderne peut être un mode opératoire contre l'invasion de l'image par l'image même, c'est-à-dire que le défi des artistes aujourd'hui, face à une mise en quarantaine du sens au profit d'une esthétique de séduction cosmétique de l'image, les artistes doivent produire des images capables de retenir la vision, faire de sorte que leur production ait une charge sédimentaire et de susciter chez le spectateur un sentiment d'intrigue dans le sens où l'image doit aller « *Au-delà de la représentation, de l'information, et du simple regard porté sur les événements, l'art rend sensibles certaines des forces invisibles mais actives du monde* ». <sup>35</sup>

Nous allons prendre deux artistes qui, pour nous, illustrent le mieux ce point de densification, le premier est Gerhard Richter avec son apologie du flou, et le second est Thomas Ruff avec sa *pixellisation*.

---

<sup>35</sup> André Rouillé, "Les musées ne font plus l'art", Parisart [en ligne], 12 Jan 2008, Consultable sur : <http://www.paris-art.com/les-musees-ne-font-plus-lart/>.





Gerhard Richter, *Ema / Nu dans les escaliers*  
200 cm x 130 cm, 1966, huile sur toile

Gérard Richter s'approprie le procédé classique de la copie, mais l'acte de copie n'a pas comme fin de réaliser une mimésis qui soit conforme à l'originale mais plutôt de surpasser l'originale, l'artiste copie des photographies à sa manière à la peinture à l'huile sur de très grands formats.

En effet, nous pouvons dire que l'acte de copier la copie, ou de peindre un tableau à travers une photographie, peut être conçu comme « *une réalité à distance, comme elle est, face à notre désir de voir* »<sup>36</sup>

-rejoignant les propos de Bruno Eble. C'est-à-dire que le réel se donne à travers un voile qui est la représentation photographique.

*Pour ce qui est de la surface : peinture à l'huile sur toile de lin, technique traditionnelle. Mes tableaux ont peu à voir avec la photo, ils sont entièrement peinture (peu importe ce que l'on entend par là). D'autre part, ils ressemblent si étrangement à la photo, que ce qui distingue la photo des autres images subsiste.*<sup>37</sup>

Richter attaque la clarté de l'image photographique, des clichés faits par des amateurs qu'il a sélectionnés lui-même, tout d'abord en les agrandissant jusqu'à ce qu'ils deviennent flous.

Il retrace par la suite ces images sur la surface de sa toile tout en gardant le flou, ce flou va devenir en fait un élément récurrent de son langage pictural. Cet effet est un effet proprement photographique, autrement dit qu'il résulte des failles d'un système (mise au point défectueuse, déplacement inopiné du modèle, etc.), de ce

---

<sup>36</sup> Bruno Eble, *Gérard Richter la surface du regard*, Paris, Corlet Numérique (ed), 2008, p.16

<sup>37</sup> Gerhard Richter, *textes*, les presses du réel, Dijon 2012, (traduit de l'allemand par Catherine Métais), P.36

point nous pouvons constater que l'appropriation d'un langage photographique ou plus précisément les limites d'une technique est une mise en abyme des failles d'un système. En d'autres termes Richter, avec ce flou, met en avant une image déficiente en exploitant l'esthétique d'un dysfonctionnement. Il est impossible devant un tableau Richterien de fixer une image c'est-à-dire que le regard ne peut pas saisir les figures ou les formes qu'après coup, c'est une image sans arrêt, une image qui convoque les fantômes rejoignant les propos de Bruno Eble «*Lorsque notre regard ne peut plus rien saisir, c'est alors que le tableau se donne, [...]*»<sup>38</sup> l'artiste à travers le flou, le brouillage se place toutefois dedans et en dehors «de la presque image», c'est-à-dire en s'appropriant l'esthétique de la presque image, il laisse au spectateur une part de responsabilité pour analyser ce qu'il voit, de lui confier un sens.



Gerhard Richter continue à procéder par destruction, il agresse le visible, il menace à la fois l'esthétique de l'image photographique et l'intériorité ou le sens de cette photographie, en peignant directement sur le médium photographique.

*Gerhard Richter, Repeintes (Planche d'Atlas 468), 1989  
51.7 cm x 66.7 cm Huile sur photographies en couleur sur carton*

La photographie peinte, tel qu'il l'appelle, illustre le mieux la tentative de vider l'image ou d'épuiser l'image pour donner au visible, c'est-à-dire que le visible ne

<sup>38</sup> Bruno Eble, Gérard Richter la surface du regard, Paris, Corlet Numérique (ed), 2008, p.16

se donne que par l'effacement ou la destruction ou l'éloignement de la photographie tout en travaillant sur la photographie, cela trouble notre regard et donne à l'image photographique (la plus banale, la plus ancrée dans l'esthétique de séduction cosmétique) une vie, une intensité qui donne à voir à questionner et à interroger l'image.

Thomas Ruff, traite l'image d'une manière très différente de celle de Richter tout en partageant les mêmes soucis ou les mêmes questionnements,



Thomas Ruff, *Jpegs II*, 2008, Photographie

Ruff, lui, avec sa série d'images intitulée *Jpegs* revient sur la question de la crise de la représentation et « *l'origine de l'image et du rapport du sens et de la forme qu'elle sous-tend* »<sup>39</sup>, il vise à établir une distance entre l'image et la réalité qu'il décrit à travers cette série. En effet, les images de cette série sont avant tout des images- extraites du Web, c'est- à-dire que l'artiste s'approprie du web, des images d'actualité, d'archives...etc. sont récupérées d'internet dans la mesure où elles « *évoquent cette énigmatique réalité virtuelle dont nos écrans d'ordinateur et de télévision nous donnent quotidiennement le spectacle* »<sup>40</sup> c'est-à-dire que Ruff remet en question l'ancrage de l'image photographique dans la réalité procurée par

---

<sup>39</sup> Clément Bodet, « De l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre », [En ligne], consultable sur :

[http://www.clementbodet.com/sites/default/files/format\\_panoramique\\_photographie\\_guerre.pdf](http://www.clementbodet.com/sites/default/files/format_panoramique_photographie_guerre.pdf).

<sup>40</sup> Eva Gerson, « Jpegs ou l'image-écran », in parisart, 12 Jan 2008, consultable sur :

<http://www.paris-art.com/jpegs-ou-limage-ecran/>.

le médium photographique en d'autres termes la trace, il met en exergue le médium numérique au lieu du médium photographique.

Les Jpegs du Ruff prennent acte d'une dimension nouvelle de notre rapport aux images, dans le sens où les images qui sont composées de pixels agrandis et



Thomas Ruff, série Jpegs, 269 x 364 cm, 2004, Photographie

-redistribués, qui rendent l'image toutefois abstraite, peu reconnaissable, mais lisible de la bonne distance, nous éloignent du réel. Il insiste toutefois sur cet aspect d'éloignement ou encore de détachement du réel par la médiation de ces images par les écrans d'ordinateur ou de télévision « *En questionnant la réalité propre de l'image jusqu'à sa précarité dans le délitement de sa structure numérique* »<sup>41</sup> dans le sens où la matérialité des écrans ne permet pas le renvoi direct vers le monde extérieur. Le réel ne peut pas être saisi, donc, à travers des voiles ou à travers un

---

<sup>41</sup> Clément Bodet, « De l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre », [En ligne], consultable sur :

[http://www.clementbodet.com/sites/default/files/format\\_panoramique\\_photographie\\_guerre.pdf](http://www.clementbodet.com/sites/default/files/format_panoramique_photographie_guerre.pdf).

intermédiaire rejoignant les propos d'Eva Gerson, « *Le réel n'a dès lors plus de statut en dehors de ces écrans, qui en un sens produisent l'image et peuvent donc la falsifier. Plus radicalement, y'a-t-il encore un sens à parler de falsification dès l'instant qu'on reconnaît cette puissance démiurgique à l'écran ? [...]* »<sup>42</sup>. Ces images-écrans telles que Eva Gerson les nomme mettent en place un épuisement de la représentation dans le sens où dès lors que l'image se situe hors de ce langage numérique, elle perd son sens ou le sens devient falsifié. D'autre part, Clément Bodet explique que le réel se force à instaurer par le regard que nous portant à l'égard de ces images monumentales dans le sens où c'est le format signifiant de l'image des tours jumelles de New-York lors des attentats du 11 septembre 2001 qui nous transmet l'expérience et donc le réel.

Gerhard Richter, tout comme Ruff, met en place une ambiguïté, un flou, des images qui ne peuvent pas être reconnaissable immédiatement. Ceux-ci procèdent par décomposition, épuisement de l'intériorité, laissant la responsabilité d'identification et de donner ou encore de fabriquer un sens à l'image.

---

<sup>42</sup> Ibid.

## IV. L'interaction archive, mémoire et art

L'archive, la mémoire et l'art composent trois domaines de réflexion qui s'interrogent entre eux, et créent des liens, des interactions, des interactivités ou même un fusionnement ; puisque l'archive est intimement liée à la mémoire, de ce fait nous pouvons dire que les archives sont l'analogie de la mémoire, même si les deux relèvent entre eux de relations plus complexes. En effet, les archives sont définies comme des « *documents, quels soit leur date, leur forme et leur support matériel produits ou reçu par toute personne physique ou morale, ou par toute service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité* »<sup>43</sup> c'est-à-dire que les archives sont là pour témoigner des créateurs et leurs créations ou activités. En d'autres termes, nous pouvons dire que les archives sont les mémoires des activités individuelles, des institutions, organismes, entreprises ou autres, mais aussi les archives peuvent être conçues comme une mémoire collective où le cercle ne cesse d'élargir en concevant la mémoire d'une famille, d'une région, d'une ville jusqu'à arriver à la mémoire de la nation ou de l'humanité.

L'archive et la mémoire se croisent dans l'acte de conservation, puisque la mémoire tout comme l'archive possèdent une faculté de conservation ; cependant les deux fonctionnent d'une manière différente, l'une comme l'autre servent à conserver des traces du passé, toutefois l'archive les conserve d'une manière neutre et objective (bien que nous ne pouvons pas nier qu'une part très importante de l'archive est manipulée par le pouvoir politique, religieux ou autres) alors que « *la mémoire transforme les traces du passé qui sont les archives en quête d'avenir* »<sup>44</sup> et pour ceci, pour arriver à cette transformation, la subjectivité de la mémoire entre dans l'équation, puisque c'est elle qui sélectionne quelle matière récupérer.

La mémoire incarne donc la récupération des données de l'archive, puisque cette dernière malgré sa neutralité formelle suscite en nous une émotion ; l'archive est dotée donc d'une charge émotive et le rôle de la mémoire se joue dans la

---

<sup>43</sup> Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et collaborateurs, « Les fondements de la discipline archivistique » (Sainte-Foy, QC, 1994), p. 108.

<sup>44</sup> Yvon LEMAY et Anne KLEIN, « Mémoire, archives et art contemporain », in *Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists Canada*, 2012, p.108

récupération de cette charge émotionnelle.

La mémoire est en effet la récupération des émotions et le dépassement de la neutralité de l'archive pour qu'elle ne reste pas enfermée dans le passé et pour qu'elle s'ouvre au futur ; c'est un déplacement dans le temps du passé vers un futur potentiel et une neutralité vers le subjectif et l'intime.

Plusieurs artistes se sont intéressés et s'intéressent jusqu'à nos jours à cette charge émotive que l'archive relève, ainsi qu'au potentiel esthétique des documents d'archives. Ils se penchent vers l'archive pour réaliser des travaux artistiques. Cet intérêt pour l'archive par les artistes postmodernes, contemporains et actuel comme démarche, médium met en exergue la relation entre l'archive et la mémoire. En d'autres termes, leur œuvres concrétisent le rapport entre la mémoire et l'archive et nous aident à mieux comprendre cette problématique de la mémoire et de quelle manière s'opère la relation entre la mémoire et l'archive.

Ce que nous intéresse dans un premier lieu c'est ce rapport, ce lien ou cette circularité : archive, mémoire. Nous optons donc à identifier les mécanismes qui tissent leurs liens entre l'archive et la mémoire en nous intéressant aux travaux des archivistes qui se sont intéressés à cette question de la mémoire.

Dans un second temps nous allons mettre en exergue le glissement des matières de l'archive vers le monde de l'art à travers les pratiques de quelques artistes postmodernes et actuels, donc le processus esthétique dont les artistes se servent de l'archive pour produire des œuvres d'arts. En d'autres termes, le passage d'un acte d'archivage pur (donc neutre) à un acte de création plastique ou visuel. En fait la possibilité d'ouverture vers le futur qu'offre l'art à l'archive, rejoignant les propos d'Yvon Lemay et Anne Klein : « *Ce parallèle entre les différents aspects de la mémoire et la production des artistes offre aussi la possibilité de mettre en évidence le fait que l'archive n'est ni close, ni tournée vers le passé mais orientée vers l'avenir et en devenir. Par ailleurs, en raison de la dimension souvent critique des œuvres produites par les artistes* ». <sup>45</sup>

Dans un dernier lieu, nous allons nous intéresser à un phénomène qui est la transformation de l'œuvre à une archive, que ce soit par l'insertion d'une œuvre dans l'histoire de l'art ou encore d'œuvres qui témoignent de faits historiques non

---

<sup>45</sup> Ibidem.

archivés dans le sens où l'œuvre se transforme en un témoignage d'une époque bien déterminée.

## 1. Un parallèle mémoire/archive

Archive vient du terminologie Grec « Arché » qui signifie fondement, ce fondement se fait sur le niveau de l'histoire dans le sens où l'archive avait un rôle de reconstitution de l'histoire depuis le XIX<sup>e</sup> siècle avec la montée des nationalistes « [...] accorde au document une valeur de témoignage, non plus dans un sens juridique mais pour reconstituer l'histoire »<sup>46</sup>, c'est-à-dire que l'archive porte une capacité de témoignage qui fait que la pratique archivistique est liée à une restitution de l'histoire. « Entre 1830 et 1850, d'arsenal traditionnel du pouvoir, les archives deviennent des laboratoires d'histoire »<sup>47</sup>, en effet le rôle de l'archiviste ne se limite pas à une simple classification des documents mais celui-ci crée l'archive dans le sens où il décide après l'étape de traitement quoi conserver, c'est-à-dire les « archives définitives » qui sont des archives conservées d'une manière permanente et il élimine ou détruit d'autres documents qui seront classés comme archives courantes ou intermédiaires et qui ne seront conservées que sur une période bien déterminée. Cette étape de traitement est suivie d'une étape de sélection et de classement, d'une manière d'organiser les documents à conserver selon leur nature après une dernière étape qui commence à apparaître au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui est l'étape de « la création et la diffusion » ; il s'agit d'abord d'une « uniformisation » et d'une informatisation des documents, puis d'un déplacement d'une sélection des documents d'archives sur le Web pour augmenter leur accessibilité.

Les archivistes jouent donc un rôle très important dans la médiation d'une mémoire sociale, mais ce développement d'une mémoire sociale du mémoire collectif

---

<sup>46</sup> Jean-yves Rousseau, Carol Couture et collaborateur, Les fondements de la discipline archivistique, p.9

<sup>47</sup> Duchein Michel, « la clef du trésor ; l'évolution des instruments d'archives du moyen âge à nos jours d'après des exemples français », Archives et bibliothèque de Belgique, vol.57, p.



nécessite plusieurs facteurs autre que l'archiviste même, rejoignant l'avis de YVON LEMAY et ANNE KLEIN

*Si les documents d'archives reflètent la réalité, ils le font alors de manière complice et selon une profonde fracture et par un déplacement. Ils ne peuvent se constituer par eux-mêmes. Ils se forment par l'entremise de plusieurs canaux – les personnes qui les créent, les fonctionnaires qui les gèrent, les archivistes qui les sélectionnent pour la conservation et qui les rendent disponibles à l'utilisation et les chercheurs qui les utilisent pour élaborer une explication du passé. Loin d'entretenir une relation extérieure à l'archive, tous ces canaux participent au processus complexe selon lequel l'archive alimente la mémoire sociale*<sup>48</sup>

Les archives contribuent à la construction de la mémoire que celle-ci soit individuelle ou collective, d'une nation, de l'humanité ou autre. Leur rôle ne se restreint pas dans le fait de conserver des traces du passé, malgré que la plupart des archivistes, du moins modernes, insistent sur la neutralité de l'archive ; ceci ne peut pas être complètement vrai puisque les archivistes, eux, passant par les étapes que nous avons mentionnées décident, avant même l'étape d'interprétation du lecteur, de l'historien, etc. intervient, les documents à rendre visibles et d'autres qui restent invisibles.

Bien que cette approche tisse un lien entre la mémoire et l'archive, la relation et la circulation entre les deux est beaucoup plus complexe d'abord parce que, même si nous avons toujours tendance à utiliser « l'archive comme métaphore de la mémoire », la mémoire humaine ne partage pas avec l'archive les mêmes caractéristiques, et non plus pas le même fonctionnement, dans le sens où contrairement aux archives qui contiennent des documents hétérogènes et différenciés, les classer et les uniformiser d'une manière catégorique selon la nature, la mémoire humaine de l'autre côté constitue un phénomène très complexe qui ne fonctionne pas par interconnexion et collaboration : un événement peut avoir à la fois des contenus sémantiques (la mémoire sémantique est une mémoire du

---

<sup>48</sup> YVON LEMAY et ANNE KLEIN, « Mémoire, archives et art contemporain », in *Archivaria*, The Journal of the Association of Canadian Archivists Canada, 2012, p.113

savoir et de la connaissance, c'est une mémoire à long terme qui peut correspondre en quelque sorte aux archives pérennantes) et aussi des contenus épisodiques (qui est une mémoire implicite, qui n'est pas liée à un événement en particulier et qui peut se transformer en connaissance). En d'autres termes, la classification et le classement des données ne s'opère pas de la même manière pour la pratique archivistique et la mémoire humaine ; en effet, l'archive nécessite des éléments extérieurs pour être mobile et pour se transformer en mémoire.

Nous rejoignons les propos d'Yvon Lemay et d'Anne Klein qui considèrent que pour maintenir cette expression ou cette métaphore et pour que cela soit plus correct, il serait meilleur de dire que les archives représentent plutôt des « véhicules de mémoire », que les archives ne sont que des déclencheurs de mémoire qui suscitent en nous un souvenir d'un événement, et pour cela il faut qu'un utilisateur de ces archives entre dans le champ afin que ces archives par leur utilisation réinventent la mémoire collective ou individuelle.

De ce point nous pouvons affirmer que les archives recèlent une capacité de provoquer des souvenirs, qui ne sont pas des souvenirs en soi dans le sens où les archives, contrairement à l'affirmation de plusieurs archivistes qui dictent l'absence de l'émotion dans l'archive et associent cet aspect émotif à la mémoire uniquement, les archives sont donc dotées d'une charge émotive ou d'une dimension émotive. En effet la section de la région de Montréal de l'Association des archivistes du Québec a organisé une journée de formation sous la forme d'un atelier intitulé « *Les archives et l'émotion* » au Service des archives de l'Université McGill pour mettre en valeur cette dimension affective des documents d'archives toutefois puisqu'ils stimulent des souvenirs, mais également parce que les documents d'archives, tel que l'affirme Theresa Rowat en donnant l'exemple d'une plante sèche glissée dans un cahier de notes de littérature, apparaissent comme « *une machine d'imagination* »<sup>49</sup> dans la mesure où cet objet attire l'attention et provoque de l'excitation puisque nous ignorons si sa présence résulte d'un hasard ou d'une volonté, c'est pour ceci que nous avons une tendance à imaginer ou interpréter l'histoire derrière sa présence, aussi nous avons l'impression que nous sommes les premiers en présence

---

<sup>49</sup> Yvon Lemay, Anne Klein et collaborateurs, NOTE ET BILAN D'EXPÉRIENCE "Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges", in Archives, VOLUME 44, NUMÉRO 2, 2012-2013.

des documents, ce sentiment est évoqué également par l'archive.

En fait Denis Lessard distingue deux types d'émotions liés à l'archive : le premier est « l'émotion spontanée », qui peut être associée à l'exemple de Theresa Rowat, la sensation de l'excitation ou autre que peut éprouver l'archiviste, artiste. Face à l'inconnu, donc c'est le premier contact avec les documents d'archives devant lesquels nous n'éprouvons aucun souvenir en lisant, en regardant... Le deuxième type, celui qui nous intéresse le plus, est « l'émotion informée » qui est une émotion stimulée par l'archive et qui fait rappeler un événement, donc qui fait appel à la mémoire, l'émotion ne surgit ici seulement que si les documents d'archives font appel à la mémoire, une rencontre entre un élément d'archive et une connaissance refoulée sous forme de souvenir. De ce point, nous pouvons affirmer alors que l'émotion est le résultat d'une rencontre entre l'archive et la mémoire.

Cette dimension émotive de l'archive se révèle prégnante dans la production artistique qui s'intéresse à l'archive comme médium, comme méthode ou comme démarche artistique. En effet les artistes exploitent la capacité d'archive d'émouvoir, de toucher, puisque les archives par ce potentiel affectif suscitent un intérêt chez le récepteur. Ces artistes cherchent donc à intensifier ou à mettre en exergue cette charge émotive et questionner toutefois les documents d'archives et la mémoire mettant en scène leurs traumatismes de l'histoire.

Nous rejoignons l'avis de Yvon Lemay et Anne Klein sur la concrétisation de la circulation entre la mémoire et l'archive, par des artistes qui ont exploité l'archive d'une « manière créative », et encore sur la mise en place de la problématique de la mémoire individuelle et de la mémoire collective.

Comment la mémoire intervient-elle donc sur l'archive ? Comment les archives peuvent-elles entretenir une relation avec l'art et en quoi les matériaux d'archives se glissent-ils vers le monde de l'art pour conquérir un nouveau statut autre que le statut archivistique ou documentaire ?

## 2. L'archivage comme processus de création post-moderne et actuel

### A. Christian Boltanski et George Legrady comme exemple

Nous ne pouvons pas lier l'exploitation de l'archive ou les documents d'archives par l'art uniquement aux créations postmodernes et actuelles puisque nous pouvons citer plusieurs œuvres et artistes qui ont exploité les documents d'archives tout au long de l'histoire commençant par le mouvement artistique « Dada », qui a incorporé les documents d'archives par un système de découpage et de collage, nous pouvons penser aussi à l'Atlas mnémosyne d'Aby Warburg qui concrétise ce rapport, puisque ces planches sont composées uniquement de photographies de nature archivistique. Aby Warburg pense la dialectique : photographie et mémoire à travers ses planches.

Nous trouverons plusieurs exemples d'artistes qui ont exploité les documents d'archives en survolant historiquement mais c'est à partir des années 1980 et 1990 que la « pulsion archivistique » telle que la nomme Jacques Derrida est devenue une pulsion irrésistible et que « *cet intérêt des artistes pour les archives, que ce soit en France ou à l'étranger, a vraiment émergé* ». <sup>50</sup>

Le domaine archivistique a connu de profonds bouleversements au cours des dernières décennies. Plusieurs penseurs et historiens de l'art pensent que l'environnement numérique constitue un impact important sur ce domaine en ajoutant à cela le fait que la pensée postmoderne, avec une nouvelle perception par rapport aux réalités archivistiques, a contribué grandement au fondement de cette discipline archivistique qui crée un dialogue, une interactivité entre l'archive et l'artiste. Dans le sens où la pensée postmoderne remet en question l'utilité de

---

<sup>50</sup> LEMAY Yvon, « Art et archives : une perspective archivistique », Revue électronique EncontrosBibli, premier semestre, 2009, p. 64.

l'archive sur le plan social et culturel, cela a mené les documents de l'archive à conquérir une nouvelle utilité autre que le témoignage en rejoignant ainsi le domaine de l'art.

Nous avons évoqué deux intérêts pour l'archive par les artistes ; le premier est l'intérêt pour sa dimension émotive et le deuxième est l'intérêt pour la dimension narrative ou mémorielle de l'archive, c'est-à-dire l'archive qui fait rappeler ou qui fait appel à la mémoire individuelle ou collective, dans le sens où les artistes vont explorer cet aspect mémoriel de l'archive pour interroger les souvenirs de spectateurs en évoquant des sujets marquants dans l'histoire. Le dernier aspect, que nous n'avons pas abordé jusqu'à maintenant, relève de la matérialité de l'archive, de l'esthétique ou la plasticité du médium archivistique. Si les deux premiers intérêts de l'archive sont liés à l'intériorité des documents d'archives, le dernier est lié essentiellement à l'extérieur de ces documents dans le sens où les archives portent en soi une plasticité qui sera exploitée, expérimentée, modifiée, mise en valeur ou intensifiée.

Nombreux sont les artistes qui ont exploité les archives comme médium ou bien comme démarche plastique. On trouve des créations artistiques basées sur la collection d'archives et de documents, des œuvres muséologiques témoignant d'une époque bien déterminée.

D'autres artistes « *ont exploré la problématique de la mémoire, tant de point de vue individuel que collectif. Dans cette optique, leurs œuvres sont une aide précieuse pour comprendre la façon dont se matérialisent les liens entre les archives et la mémoire* »<sup>51</sup> dans le sens où les archives deviennent à la fois objet, médium et poétique dans la création artistique.

Pour mieux expliquer cette interaction ou interactivité entre l'archive et la production artistique, nous allons prendre comme exemple des artistes qui à travers

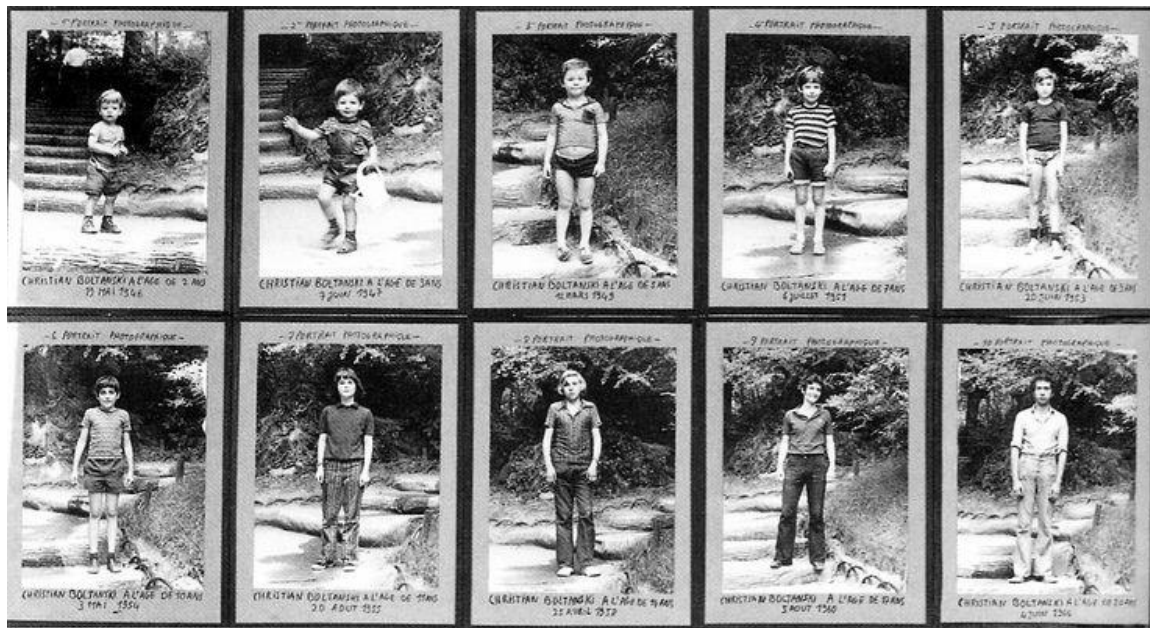
---

<sup>51</sup> Aude Bertrand, Hélène Brousseau, Simon Côté-Lapointe, Laure Guitard, Anne Klein, Anne-Marie Lacombe, Annie Lecompte-Chauvin, Yvon Lemay et Denis Lessard, Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique Cahier 1, 2014, Canada, p.12

leurs pratiques artistiques ont pensé la mémoire, tels que Christian Boltanski ou George Legrady. Nous allons évoquer également des expositions, des écrits et des colloques qui ont été précurseurs de ce questionnement mémoire, art archive et qui ont prouvé un intérêt pour l'interactivité ou l'interdisciplinarité entre les archives et le monde de l'art, tel que *Deep storage: Collecting, Storing and Archiving in Art* en 1998, *Potential : Ongoing Archive* 2002, *Documenta* et *Covering the real...*

En 1972 Harald Szeemann, lors de la *Documenta 5* propose l'expression « Musée d'artistes » pour désigner des œuvres qui sont composées ou constituées de documents d'archives, ou autrement dit d'œuvres en forme de collections d'archives, cette expression portant en soi une contradiction ou un pléonasme doux, puisque le musée demeure une institution publique et légitime, alors que l'artiste reste une « instance individuelle créatrice ».

En effet, rejoignant les propos d'Anne Bénichou, qu'explique ce phénomène apparent depuis les années 60 en désignant deux formes ou types de musée d'artistes ou musée personnel, pour elle le premier type est un mode qui opère comme critique du musée dans le sens ou les in-situ de Daniel Buren par exemple sont conçus comme une critique à l'égard de l'institution muséale moderniste qui remet en question les fondements de cette institution. La deuxième forme, ce sont des créations qui visent à brouiller, à perturber la séparation des champs disciplinaires que la modernité dicte (nous allons expliquer ce point dans la partie L'appropriation et le recyclage de l'image dans les pratiques artistiques postmodernes et actuels).



*Christian Boltanski, Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964, 1972*

La documenta 5 pose donc la question de la place de l'artiste au centre du projet muséal et explore « *les modalités de relation de l'artiste au musée comme objet de réflexion, comme méthode, comme modèle* »<sup>52</sup>, donc cherche à établir une nouvelle conception du musée et de l'exposition qui est fondée sur un refus de la conception ancienne, mais au lieu de rester dans une position de refus total, les artistes ont choisi de s'employer eux-mêmes à donner un nouveau sens et une nouvelle vision par rapport à l'institution muséale et le rapport qui l'entraîne avec l'artiste, Christian Besson de l'autre côté exprime qu'« *en créant le genre éphémère "Musée d'artiste", l'artiste (ou l'institution) falsifie l'architecte, puisque selon lui le musée d'artiste est une falsification de l'architecte, en tenant de croire à une appartenance usurpée* ».<sup>53</sup>

Le « musée d'artistes » met en question les fondements de l'institution muséale comme lieu de conservation, mais aussi la figure de l'artiste créateur autonome ou

<sup>52</sup> Jean-Marc Poinso, « Putnam, James. Le Musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain », Critique d'art [En ligne], 20 | Automne 2002, mis en ligne le 07 mars 2012, consultable sur : <http://critiquedart.revues.org/2176> .

<sup>53</sup> Christian Besson, « notes sur l'architecte », L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public, et ses idéologies, Musée cantonal des beaux-arts de Sion, 1995, P. 57

comme une source essentielle de l'œuvre dans le sens où l'œuvre s'ouvre sur d'autres disciplines et prouve un intérêt pour la culture populaire, donc « une œuvre interdisciplinaire ».

Nous pensons à Christian Boltanski qui a participé à l'exposition Documenta 5, en effet le nom de Boltanski est associé à l'archive puisque l'artiste résiste ou lutte contre l'oubli, il s'engage dans une activité d'archivage puisqu'il s'approprie des photos de famille, des images, des objets pour créer ou fonder « une mémoire » tout en posant la question du « vrai-faux » des documents d'archives, nous pouvons prendre l'exemple de Dix portraits *Photographiques de Christian Boltanski* qui illustrent ce point, en effet l'artiste trompe le spectateur en lui faisant croire qu'il s'agit d'autoportraits alors qu'en réalité ce sont des photographies de dix personnes différentes prises par Annette Messager. Boltanski remet en question non seulement la notion de l'auteur mais aussi la « vérité des documents d'archives » ou la limite entre la fiction et le réel. En outre Boltanski représente visuellement l'absence physique en ayant recours à des objets, qui évoquent par leur présence, l'absence des personnes dont les objets leur appartiennent en d'autres termes c'est la trace qui est présentée dans le sens où l'utilisation de l'archive, des objets récupérés renvoient le spectateur dans l'imaginaire collectif mais aussi rendent compte d'une mémoire qui est une mémoire trouée car tous les objets présentés ne donnent pas accès à une mémoire complète, mais plutôt c'est une mémoire fragmentée qui laisse une marge à l'imagerie et à l'identification, rejoignant l'avis de Christophe Kihm sur ce point

*Dans la relation qu'entretient l'archive au passé, dans le retour, après-coup, d'un traumatisme refoulé, dans la dialectique de la trace et de la perte, dans la coexistence de la présence et de l'absence où s'origine le fantôme, dans le témoignage où n'apparaît plus l'événement mais la faille ou la fêlure qui nous relie et nous sépare à jamais de lui se jouent la plupart des scènes contemporaines de l'archive en art.<sup>54</sup>*

---

<sup>54</sup> Christophe Kihm, Ce que l'art fait à l'archive, Critique, 1 septembre 2010, p. 707.





Christian Boltanski, Les archives de C.B 1965-1988, 1989, Installation avec de la lumière Métal, photographies, lampes, fils électriques, 270 x 693 x 35,5 cm

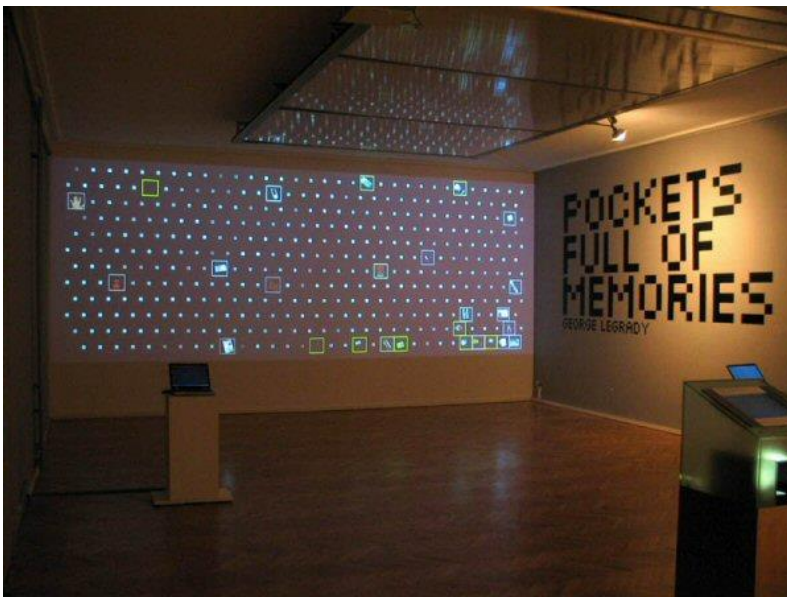
En effet l'artiste à travers l'acte de conservation, de collationnement et de classement imite la façon de faire de la discipline archivistique dans la mesure où il construit des lieux de mémoire, ce travail s'inscrit dans un concept artistique que nomme Manfred Schneckeburger « la fixation de traces », autrement dit des œuvres qui prennent l'apparence d'archive en mimant ou en reproduisant même l'espace de stockage dans les centres d'archives. C. Boltanski exploite non seulement l'esthétique de l'espace archivistique, en disposant ces boîtes métalliques qui prennent la forme d'une étagère qui font appel aux boîtes d'archives, mais aussi l'idée de l'archive en soi et l'empathie de l'identification au vêtement par exemple Catherine Grenier qualifie d'identification métonymique du vêtement à l'homme.

Christian Boltanski, tout comme George Legrady, utilise des objets et des images issus du contexte de la guerre froide. Ses documents d'archives deviennent non seulement le promoteur de la création, mais de surcroît composent et structurent l'œuvre, nous parlons ici d'une incorporation de l'archive dans l'acte de création dans une démarche d'appropriation, d'interprétation, de reconstitution puis de recomposition de ces matériaux d'archives, les deux artistes s'intéressant non seulement à la matérialité de l'archive mais également à l'archive numérique comme médium.

Nous allons considérer deux œuvres qui illustrent cet intérêt pour l'« archive numérique comme médium parmi d'autres », la première sera *Les Archives du cœur*

de Christian Boltanski, cette installation sonore qui s'agit d'une accumulation de battements de cœurs de plus de 40000 pulsations vitales qui ont été enregistrés et conservés, pour lui, cette installation est une manière de garder la mémoire et une lutte contre l'oubli. En effet, Boltanski explique que l'importance de cette œuvre réside dans le fait qu'elle entretient un lien fort avec le réel, avec la conservation de la mémoire

*je crois que le fait d'aller entendre le cœur de sa grand-mère à l'autre bout du monde dans une île perdue de la mer du japon fait partie de l'œuvre et pour moi ce qui est important c'est en même temps la réalité de l'île et tous les efforts font que cette île soit une vraie réalité et en même temps le fait que c'est aussi comme le début d'un roman. Le début d'un roman qui n'est pas de réalité n'a pas intérêt pour moi, le début d'un roman c'est (emm) il y a quelque part de la mer du Japon une île qui contient tous les cœurs du mondes, les battements de cœurs du mondes donc c'est un début d'un roman mais il faut qu'il corresponde à une réalité.<sup>55</sup>*



La deuxième œuvre est *Pockets Full of Memories* de George Legrady en effet l'artiste pense au destin des images, des objets et leur distinction du réel par les procédés de la numérisation, c'est-à-dire que son travail consiste dans la dé-contextualisation des

objets qui se fait à travers l'indexation « [...] une hyper indexation la remettant en circulation grâce à des systèmes sémantiques et syntaxiques informatisés dans

---

<sup>55</sup> Extrait du film « Vies possibles de Christian Boltanski » de Heinz Peter Schwerfel, consultable sur : <https://www.youtube.com/watch?v=EAJcAmBEMTo>.

*lesquels le langage joue un rôle important.* »<sup>56</sup>, dans le sens où cette installation consiste à numériser des images des objets qui appartiennent aux spectateur et qui les ont dans leurs poches. Cette numérisation se fait après le remplissage d'un questionnaire qui définit les caractéristiques de base de l'objet scanné.

L'objet sera donc archivé et classé dans une base de données parmi les autres objets déjà présents. En effet cette œuvre prend une autre dimension puisqu'elle fonctionne parallèlement dans l'espace de galerie et sur le web, le spectateur ainsi que le visiteur sur le web peuvent contribuer à l'œuvre en ajoutant des commentaires et des histoires aux objets archivés mais l'acte de l'archivage et de collection reste limité dans l'espace puisqu'il dépend de l'espace de la galerie. Le spectateur, qui devient par la suite un visiteur web pour donner des informations supplémentaires sur l'objet archivé, est conditionné par sa présence dans la galerie lors de l'exposition.

## **B. Réflexion sur le cinéma hybride**

### **a) L'animation à la rencontre du réel archivistique**

Quand on pense aux films d'animation image par image ou stop motion, que ce soit en 2D ou en 3D, on pense systématiquement à une création d'un monde ironique, fictif, imaginaire et fantastique relatif à l'imagerie de l'artiste graphiste, modelleur ou autre. Contrairement à la prise de vue réelle qui, elle, porte en soi une dimension réaliste, même si le film produit est de nature fictive, le spectateur se trouve dans une dimension réaliste puisqu'il est confronté à des acteurs humains. Ce qui n'est pas le cas de l'image animée qui renvoie à des registres fictifs, même si l'intention est de représenter le réel avec le moindre artifice tenant un cas qui n'est pas très loin du monde de l'image animée et qui peut être le précurseur de ce genre filmique, qui

---

<sup>56</sup> Jean Gagnon et Käthe Roth "Les images en transit de George Legrady / George Legrady's Images in Transit." In Ciel variable 80 (2008): 28–31, consultable sur : [https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2008-n80\\_cv1071747/13206ac.pdf](https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2008-n80_cv1071747/13206ac.pdf).

sont les BD de reportage. Malgré le fait que la bande dessinée exprime le souci de témoigner du réel, elle reste cependant toujours questionnée par le lecteur relativement à son caractère subjectif, puisqu'il ne s'agit pas de prises de vue réelles, mais plutôt d'un travail « artistique ». Autrement dit, le recours à la réalité dans les images (que ce soient des images prises par un appareil photographique par lequel le dessinateur réalise son travail au fur et à mesure de son interview, ou encore des images basées sur des témoignages de personnes concernant l'événement ; donc des images animées issues de prises de vue réelles ou autres) engendrerait la perte de la nature sérieuse d'un travail journalistique, puisque les reportages présentés se dénuerait de caractère conventionnel.

Nous pouvons, dans cette optique, parler d'un engagement *spectatoriel* qui implique non seulement « qui est-ce qui regarde » mais aussi « qu'est-ce qu'on regarde », dans le sens où l'interrogation du réel et l'implication sensorielle se modifient dès lors que le type de statut filmique change (film d'animation, prise de vue réelle). Ce changement s'effectuerait même si les deux genres sont de nature archivistique ou documentaire ; c'est-à-dire que le spectateur est émotionnellement préparé pour regarder un film de pure fiction puisque l'animation est intimement liée à la création fictionnelle.

Nous avons toujours une tendance à marginaliser la part de saisie du réel ou la représentation réaliste dès qu'on prononce ces deux mots associés « image animée », puisque le cinéma animé est l'héritage de la caricature avec tous ces caractères d'amplification des « traits caractéristiques de la réalité » qui seraient au service de l'œuvre. Je cite Walt Disney qui met en évidence ce point d'éloignement du monde réaliste et réel en introduisant l'ouvrage de Lo Duca

*« Dans nos grands films, nous évitons le plus possible d'avoir affaire à des personnages humains. Que Hollywood s'en charge. Nous possédons un royaume à nous dans lequel des animaux ou même des objets inanimés parlent, pensent et agissent comme des êtres humains, mais avec un charme supérieur. C'est un monde féérique et magique qui convient à cette forme nouvelle de la poésie ».*<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> <https://soundcloud.com/frontlineclub/reproducing-reality-animation-and-documentary>

Nous optons donc pour un sujet qui fait cohabiter deux affinités contradictoires ; le réel d'un côté, et le fictif d'un autre. Ceci est exprimé à travers des films d'animation qui captent une portion du monde réel ou encore qui restituent le réel tout en gardant une place au fictif.

Cette approche du réel se fait sur un niveau technique par le biais des prises de vue réelles, la rotoscopie, mais aussi sur un niveau thématique avec des films d'animation documentaire qui expriment une historicité et qui font appel à la mémoire collective en mettant en scène des faits historiques, en d'autres termes, la rencontre ou encore l'incarnation du cinéma d'animation dans des registres auxquels il n'appartient pas, tels que l'actualité, l'archive et la mémoire de groupe. Notre corpus reposera sur des films hybrides par leur essence, qui réunissent ou qui mélangent deux formes ; celle des dessins animés (image par image) avec des prises de vue réelles ou une intentionnalité autobiographique ou documentaire qui fait naître un type de films hybrides.

Nous allons concentrer notre recherche sur quelques films qui, par leurs formes et thématiques, posent ce croisement, cette hybridation de genre, tels que *Valse avec Bachir* d'Ari FOLMAN, *Ryan* de Chris Landreth, *Sunrise Over Tiananmen Square* de Shui-Bo Wang, *The Colours of MyFather : A Portrait of Sam Borenstein* de Joyce Borenstein, ou encore *La tranchée* de Claude Cloutier. Certes, ces films ne partagent pas la même esthétique, ni la même technique d'ailleurs, mais ils entretiennent tous une relation intersectée avec le réel ou la représentation du réel.

Comment l'image animée perd-elle proportionnellement ou entièrement sa dimension fantaisiste pour rejoindre un registre documentaire ?

Comment passe-t-on d'une confrontation de deux mondes opposés à une homogénéité technique et esthétique ?

Quels sont les outils techniques et esthétiques qui permettent ce passage d'un monde onirique vers un monde réel ?

Nous pouvons parler d'un pléonasme dans l'animation documentaire parce que, contrairement au cinéma documentaire (prise de vue réelle qui capte un

mouvement, un événement sur la pellicule, même si le montage ou l'écriture d'un scénario peuvent trahir en quelque sorte le réel, la saisie du réel reste directe), le cinéma d'animation est lié à l'acte d'écrire, de dessiner et puis de faire mouvoir, et donc il acquiert une charge émotive et subjective. De ce fait, la mission de documentation, qui est le fait d'exprimer le réel sans qu'il n'ait d'artifice ni de trame ou de manipulation, entre en conflit avec l'anima qui sort de sa zone de confort enfantine et onirique pour rejoindre un registre imprégné par le réel qui est le genre documentaire.

Nous commençons vraiment à parler de documentaire animé ou de documentaire d'animation, de cette forme de documentaire qui intègre l'animation ou ce qu'appelle Ari Folman *Docu-fiction*, très récemment avec la sortie du film *Valse avec Bachir* d'Ari Folman en 2008, malgré que l'utilisation conjointe de l'animation et du documentaire existait depuis longtemps sous diverses formes, parmi lesquelles nous pouvons citer *Sunrise over Tiananmen square* de Shui-Bo Wang en 1998, dans lesquels il a eu recours à des photos d'archives et de photos de famille qui lui ont servi pour faire des collages témoignant d'un point de vue subjectif sur la révolution culturelle des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt en Chine. En effet, la part de documentation ou même d'archivage se joue avec Shui- Bo Wang non seulement sur un niveau thématique puisqu'il présente un film biographique empreint de témoignages sur des événements historiques de son époque, mais aussi sur un niveau de choix de medium parce qu'en composant ce collage qui associe des photos d'archives à des photos de famille et des dessins qu'il a lui-même réalisés lorsqu'il était enfant, ainsi que des passages de son propre journal intime. C'est ici que réside un premier lien paradoxal entre le neutre et l'intime.

Ce balancement entre deux entités, deux mondes contradictoires, l'intime d'un côté et l'objectif de l'autre, donne une dimension plus réaliste au récit puisque ces éléments issus du réel, que ce soit intime subjectif avec ces photos de famille ou bien les passages du journal intime ou documentaires neutres avec les photos d'archives, s'alimentent entre eux pour renforcer le discours réaliste et autobiographique tout en gardant une part importante à l'imaginaire, et ceci se manifeste sur un autre niveau qui est le niveau technique puisqu'il ne s'agit pas d'un simple collage de photos, mais d'un aspect fictif exprimé par l'animation des dessins qui apparaissent des fois en superposition avec les photos d'archives, comme le

montrent les extraits ci-dessous à travers les mains qui bougent en premier plan en tenant le livre rouge.



Cet acte d'animer est présent aussi avec les photos d'archives qui bougent elles-mêmes tenant l'image de Mao Zedong comme exemple. Ici l'animation ne sert pas à surpasser le réel mais au contraire à appuyer la part du réel. Ce film exprime une volonté de traduire une réalité documentaire et historique via l'animation, bien que la part d'animation ici reste timide contrairement à *The Colours of MyFather : A Portrait of Sam Borenstein* de Joyce Borenstein qui traduit le mieux ce mariage entre l'animation et la saisie de réel, puisque la réalisatrice joue ici non seulement le rôle d'une graphiste mais aussi d'une archiviste ; le film devient avec elle un travail d'archivage dans une finalité de documentation.

Ce film biographique qui illustre la vie de l'artiste peintre Sam Borenstein peut être considéré comme un film contre l'oubli puisqu'il réunit les œuvres d'un artiste qui a travaillé pendant 40 ans et qui a connu la reconnaissance seulement quelques années avant sa mort, ce qui fait qu'un nombre très limité de ses œuvres devient connu, alors qu'un très grand nombre de ses peintures n'ont jamais été exposées puisqu'elles appartiennent à des collections privées ou autre. Cet acte d'archivage comme mode opératoire est considéré comme un travail sur la mémoire, ce film est donc la trace des œuvres d'un plasticien, la mise en scène de son parcours, de sa vie, en intégrant la fiction qui se joue sur le niveau de l'animation avec de diverses techniques.

Joyce Borenstein s'adosse sur l'animation avec tout ce qu'elle offre, à travers la technique image par image, comme élasticité, souplesse et attention aux détails, au personnel et à l'intime. À ce propos, je cite Katerina Athanasopoulou lors d'une table ronde, *Reproducing reality: Animation and documentary (Reproduire le réel : Animation et documentation)* :

*[...] à travers l'animation, j'ai trouvé un moyen de créer un genre de monde qu'il me paraît impossible de créer en utilisant un médium autre que l'animation documentaire. En effet, je suis fasciné par l'animation documentaire et j'en ai créé quelques-uns parce que, pour moi, l'animation documentaire, euh bah le film documentaire en général, vous permettait de faire un portrait presque très spécial ; d'une personne, d'une situation ou d'un espace. Et en intégrant l'animation dans l'équation cela met en place une métaphore et une certaine poésie d'une manière à ce qu'aucun autre médium ne puisse l'offrir.<sup>58</sup>*

Katerina explique son choix orienté vers l'animation documentaire à travers laquelle elle a trouvé une manière de créer des mondes impossibles à créer sur d'autres supports ou avec d'autres techniques cinématographiques et que le documentaire animé permet de produire un portrait très spécifique d'une personne, d'une situation ou même d'un espace (ce que le documentaire à prise de vue réel ne peut pas procurer, vu sa neutralité et son objectivité). En effet la réalisatrice met en valeur la métaphore et la poésie que ce médium peut offrir.

Ceci explique le choix qu'a pris Joyce Brenstein et qui se résume au fait de s'effacer au profit de l'esthétique documentaire et pour cela elle opte pour des dessins minimalistes laissant la place, la marge à l'esthétique picturale des peintures, elle mélange harmonieusement les peintures (les images des peintures de son père) avec les personnages animés et qui ont un aspect de réanimation très fort puisque non seulement ils sont inspirés des photos de son enfance, mais également sont assez ressemblants, même s'ils sont de nature minimalistes.

---

<sup>58</sup> <https://soundcloud.com/frontlineclub/reproducing-reality-animation-and-documentary>

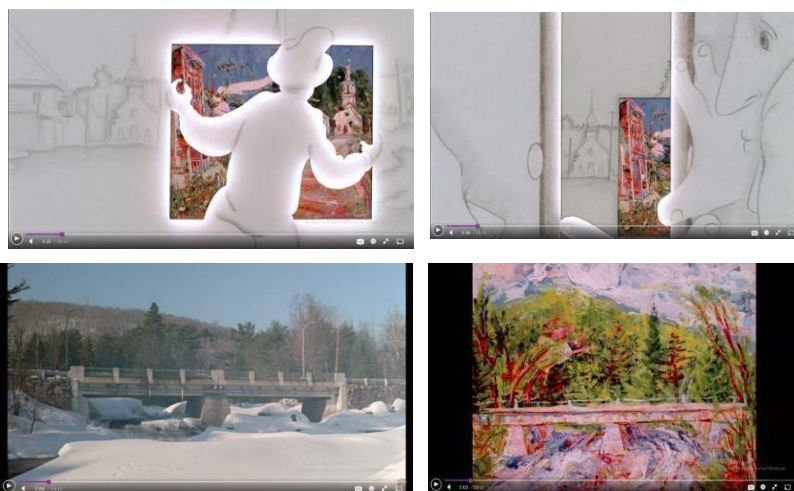
« in animation I have found a way of I guess creating the kind of worlds that are impossible to build in another medium. I am fascinated by animated documentary and I have made a few particularly because for me animated documentary, euh well documentary allows you to make almost a very specific portrait of a person, of a situation or of a space and what happens when you bring animation in the equation is that you are allowed to include metaphor and poetry in ways that again no other medium can »





Ce mélange entre l'animation et la peinture est destiné à enrichir la documentation, ainsi les personnages animés sont là pour reproduire des scènes ou des événements. Ils ne sont pas présents pour simplement meubler l'image, mais plutôt pour nous faire pénétrer dans la poétique, la démarche plastique ou l'histoire de chaque œuvre réalisée par Sam Borenstein. Les créatures tissent le passé, trament le réel de chaque œuvre d'une manière fictive dans le sens où elles créent à la fois une distance procurée par le registre fictif dont l'animation fait partie, et une intimité extrême puisque ces créatures réaniment un des faits réels de la démarche de création plastique du peintre qui relève en soi une intimité extrême.

L'animation est donc considérée comme un support de narration qui permet de donner au spectateur une représentation de l'au-delà des peintures finies ; c'est une représentation de l'acte pictural mais aussi de l'idée de peinture, mais également des endroits que l'artiste a reproduit sur la surface de sa toile. Nous pouvons trouver cet ancrage dans le réel à travers l'association subtile entre les prises vue réelles



représentant les lieux peints, et l'image stable du tableau.

La réalisatrice fusionne des codes documentaires avec des codes de la fiction et ceci

se manifeste par l'intégration des quelques interviews avec des personnages publics qui ont côtoyé l'artiste ou qui donnent leur avis par rapport à ces œuvres, en effet leurs voix enregistrées sont utilisées ; avant chaque récit nous trouverons le nom qui s'affiche sur l'image en insert texte.

Joyce Borenstein dans ce film a pu faire cohabiter deux mondes différents en s'appuyant sur plusieurs techniques, différents médiums. Ce recours à l'animation, pour elle comme pour d'autres réalisateurs, s'impose faute de manque d'archive ou pour donner une dimension intime aux archives. Ce point-là du déplacement des documents d'archives de la neutralité vers la subjectivité par le biais de la création artistique, va nous renvoyer vers un autre film, *La tranchée*, de Claude Cloutier, qui est très différent de ces deux derniers films sur le plan technique, puisque ce film est réalisé par la technique de la rotoscopie qui entretient une relation intime avec le réel, en effet la rotoscopie consiste à redessiner des images qui ont déjà été prises ; comme son nom l'indique, la rotoscopie est l'acte de recopier des images à prise de vue réelles pour les animer image par image. En effet, ce procédé infuse une dimension plus réaliste aux mouvements,

*[...] Il ne faut pas avoir l'œil bien exercé pour reconnaître un mouvement rotoscopé et le distinguer d'animation image par image sans modèle pré-filmé. L'image animée pure est en général simplifiée et stylisée, épurée de toutes les scories du mouvement réel qui pour sa part est fait le plus souvent d'hésitations et de ratés. Cette caractérisation vaut ce qu'elle vaut. Ainsi les mouvements réels des sportifs et des danseurs, par exemple, ont une forme plus nette que les mouvements ordinaires de la vie quotidienne. Mais il reste que l'animation n'est possible en pratique qu'au prix d'un certain émondage par l'imagination de la complexité associée aux mouvements réels.*

En fait l'animateur se détache de ce souci du mouvement réaliste puisque les mouvements sont déjà présents, le souci gît plutôt dans l'interprétation, dans l'imagination, ce qui explique le choix de Claude Cloutier qui affirme lors d'un entretien que lorsque le souci de réalisme du mouvement n'est plus posé, il réside dans l'interprétation et le souci d'avoir du style et un gestuel qu'il qualifie de « calligraphie japonaise ».



En effet l'animateur se trouve en conflit avec l'esthétique de l'image à prise de vue réelle, il sent la nécessité d'attaquer cette esthétique originelle pour arriver à une esthétique propre à lui sans qu'il détruise au même temps l'événementialité photographique en laissant l'image reconnaissable.

Claude Cloutier se sert de l'encre de chine avec des lavis de noir et des demi-tons réalisés d'une rapidité qui fait qu'elle produit un gestuel, cet acte raffiné mais rapide donne à l'image redessinée ou retracée une sorte d'expressivité ; ce mélange optique dérange la netteté de la photographie, nous pouvons dire qu'il s'agit ici d'un détournement esthétique de l'archive, et donc de la prise de vue réelle pour rejoindre le registre de l'animation. Avec ce film, la question de documentaire animé réel ou pas ne se pose plus puisque nous sommes évidemment dans la manipulation du « réel archivistique », que ce soit sur le niveau de la forme, du médium, de la technique ou sur le niveau du fond, de la thématique ou de l'intentionnalité.

Certes, il s'agit de rotoscopie de ce que définit Xavier KAWA-TOPOR comme « *l'animation image par image, du côté de l'original* », mais ceci ne veut pas dire que l'imagination est exclue, en effet notre animateur souligne ce rapport à l'imaginaire, à la fiction tout d'abord en ayant recours à des scènes qu'il a tournées lui-même « *pour avoir des plans supplémentaires, pour faire une histoire cohérente* ».

Pour expliquer le mieux la part de fiction dans ce film, nous allons examiner le décalage graphique chez Claude Cloutier à travers sa représentation

« surréaliste » de la terre.

Il explique lors d'une interview : « [...] *J'ai essayé de garder dans le film cette idée de la relation à la terre... les corps sortent de la terre, les corps rentrent dans la terre* », de ce fait la rotoscopie ne s'intéresse pas à l'imitation du réel, mais au dépassement du réel photographique visuel, afin de mieux exprimer le réel subjectif des guerriers. Nous rejoignons l'avis de Jean-Baptiste Massuet afin de mieux exprimer cette idée de dépassement, en effet dans sa thèse, il développe ce point en disant que « *les vingt années "post-Rotoscope" mettent en jeu l'idée plus globale d'une forme de dessin animé qui ne copierait plus mécaniquement le réel, mais plutôt qui l'imiterait, l'adapterait, et le comprendrait pour en donner une interprétation considérée comme plus juste et plus proche* » ; nous ne sommes donc plus dans la rotoscopie qui imite le réel, dans la mesure où la visée de l'artiste n'intervient plus.

Bien que l'animateur ne cesse pas d'essayer à chaque fois de dépasser l'aspect photographique de l'archive pour produire un réel plus *intime* en intégrant toutefois des scènes fictionnelles (souvenirs et rêves des guerriers, représentation surréaliste de la terre...) ou encore en développant une gestualité et une esthétique particulières, cela n'exclut pas le fait qu'avec la rotoscopie l'animation dépend de l'image de prise de vue réelle et vice versa, c'est-à-dire qu'avec la rotoscopie nous ne sommes plus dans l'idée de l'homogénéité entre les deux médiums, mais dans une relation de dépendance ; l'un n'existe pas sans la présence de l'autre.

*Ryan*, le film réalisé par Chris Lendreth, met en place une autre approche par rapport à cette hybridation documentaire et à l'animation en appliquant son style « psychoréaliste » pour exprimer une réflexion sur la vie de Ryan Larkin.

En effet, Chris Lendreth choisit une esthétique très particulière qui nous fait penser à la défiguration de Francis Bacon, ces figures défaites mettent en question la représentation figurative, de ce fait le réalisateur va au-delà de la figure pour interpréter les fractures psychologiques des personnages.

Ces fractures psychologiques se traduisent visuellement par la défiguration, ces figures morcelées créent un décalage avec l'intention documentaire du film, le

spectateur se trouve déchiré entre la « *radiographie psychologique* »<sup>59</sup> et les interviews réalistes avec la voix de Ryan Larkin, il invite donc la voix de Ryan à côtoyer une créature animée. Ce mélange des codes de prise de vue réelles par la voix, un traveling qui fait illusion à la présence d'une caméra... traduit le désir à la fois de la représentation et de l'interprétation que réclame cette image en faisant appel à la capacité et l'animation de passer de la figure vers le figural pour mieux traduire l'intériorité parce que contrairement à la prise de vue réelle qui « *impose une lecture orientée par un langage (la mise en scène) et ses motifs (les acteurs) qui, par leurs mouvements enregistrés* »<sup>60</sup>, l'animation permet une autre vision du réel et de la figure qui dépasse l'enveloppe et qui traduit ceci par l'image animée seule ou hybridée avec des prises de vue réelles.

En effet l'animation prend plus qu'une seule dimension avec le Film Ryan puisque l'animation fait l'objet du sujet ou de la thématique de film, c'est-à-dire que le film tourne autour de l'animation de Ryan Larkin en présentant en l'occurrence des extraits de ces œuvres, elle constitue aussi la technique utilisée pour la réalisation du film « *Dans ce dialogue entre le sujet traité et la technique employée, l'œuvre présentée et l'intrusion du jeune Larkin, Chris Landreth livre une mise en abyme non pas du processus même de l'animation – comme il le fit avec The End dans lequel un animateur réalise qu'il fait partie de sa propre fiction – mais du rapport à la création* ». <sup>61</sup>

*Ryan* constitue donc une œuvre filmique, un documentaire animé, qui ne cherche pas à représenter le réel tel qu'il est, mais plutôt une interrogation sur la représentation documentariste du réel, c'est une interrogation sur la figuration et la représentation de la figure en soi.

C'est également une juxtaposition du réel et de la métaphore dans le sens où le réalisateur va au-delà du réel en le filtrant via l'émotion et en lui exposant ses fêlures. C'est donc une manière d'extérioriser la vision intérieure et le réel émotif par le biais de l'animation à travers laquelle les figures deviennent la métaphore de l'âme des personnages.

---

<sup>59</sup> Bastien Cheval, *Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel : Hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image*, 2015

<sup>60</sup> Ibid, p. 235.

<sup>61</sup> Ibid, p. 281.

Le dernier film que nous tentons d'analyser est le long-métrage *Valse avec Bachir* d'Ari Folman, un film semi-biographique, une enquête de soi et un travail sur la mémoire ; une mémoire défaillante du réalisateur et de ses compagnons d'armes.

Le film consiste en une exploration d'une mémoire en panne à partir de la rencontre avec les images psychiques d'un cauchemar post-traumatique : « il n'y avait aucune autre façon que l'animation pour moi pour parler de la mémoire, des souvenirs perdus, de la guerre, des souvenirs qui ressurgissent, ceux que l'on refoule » :

*Où se sont-ils enfouis ? Je voulais dire que je n'aurais jamais voulu raconter cette histoire différemment que par le prisme de l'animation, seulement avec le dessin, parce qu'autrement, qu'est-ce que j'aurais mis sur l'écran ? Des interviews faites en un plan, avec des gens qui témoignent ? Et puis quoi ? Qu'auriez-vous vraiment vu ?<sup>62</sup>*

Folman met en valeur les limites de prises de vue réelles à l'égard des souvenirs refoulés, pour lui c'est l'animation qui recèle une capacité de réunir poétiquement à la fois le réel : les témoignages, des images prise de vue réelles et la fiction : les rêves, les images mentales... L'animation englobe donc la fiction et le documentaire qui se mêlent en elle pour tisser une histoire perdue, le cinéaste traite donc une mémoire à construire, c'est un tissage des témoignages subjectifs qui fait construire un archivage d'une mémoire confuse autour du massacre de Sabra et Chatila.

Nous remarquons une alternance entre une série d'interviews mimées par le dessin, des séquences qui tentent d'être plus dans la fiction ou dans l'émotif, telles que les hallucinations d'Ari Folman et des archives télévisées ; le réalisateur fusionne donc les codes du documentaire et ceux de la fiction en invitant les humains à côtoyer l'animation jusqu'à se mêler avec elle. Ce fusionnement passe par une appropriation des codes documentaires, parce que si le film même est réalisé en animation, il est tout d'abord le fruit d'années de recherche et de visionnage des images d'archives et de collecte de récits des soldats, donc le cinéaste reprend le

---

<sup>62</sup> Paroles recueillies lors d'un entretien à Cannes.

rôle d'un archiviste. Les caractéristiques formelles de la présentation des entretiens correspondent aux codes du cinéma documentaire. En effet, au début de chaque récit, le nom et la fonction du personnage apparaissent en haut de l'image.

Le traitement de l'image animée s'effectue comme si celle-ci était une image de prise de vue réelle réalisée à l'aide d'une caméra, Ari Folman cherche donc à donner l'illusion d'un tournage effectué par une caméra (imiter les tressautements de la



caméra portée pour appuyer l'aspect de la guerre qui est un style emprunté des images de reportage).

« Face à cette extrême subjectivité, l'animation interroge donc la pertinence des souvenirs, mais également la mise à distance que peut induire le filtre esthétique ».<sup>63</sup> En fait l'animation adoucit la cruauté de la guerre, le spectateur se trouve dans un malaise seulement lorsque la séquence d'archive réalisée par une prise de vue réelle de la BBC du massacre Sabra et Chatila prend lieu, c'est là que le spectateur se rend compte qu'il est face à un massacre, ce choix d'intégration qu'une seule séquence juste à la fin du film pour choquer le spectateur qui se trouve face à un film fait encrage du réel. En effet la fusion du genre relève d'une fonction précise, celle de faire surgir la manière dont les soldats israéliens se souviennent de leur participation à la guerre, Ari Folman partage avec le spectateur l'expérience, le traumatisme et même le déni pour se trouver finalement face à des images d'archives qui coupent avec l'aspect *fantaisiste* de l'anima.

Le film réunit deux univers, le documentaire d'un côté et la fiction de l'autre, convoquant la narration, le témoignage et l'archive. C'est une alliance entre la mémoire individuelle et la mémoire collective de masse, entre l'intime et le partagé... Ces croisements sont exprimés par une esthétique picturale très

---

<sup>63</sup> Bastien Cheval, Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel : Hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image, 2015, p.285

particulière. De ce fait *Valse avec Bachir* devient lui-même archive d'un processus d'historisation.

Avec la postmodernité nous ne pouvons plus parler d'une forme artistique autonome, l'hétéronomie est devenue la règle ; les formes artistiques s'alimentent entre elles donnant naissance à de nouvelles formes hybrides, métissées. De ce fait nous remarquons que l'archive intéresse de plus en plus les créateurs. En effet, les archives sont exploitées comme médium ou bien comme démarche artistique. Nous trouvons des créations artistiques basées sur la collection d'archives et de documents.

Le cinéma d'animation, lui aussi, ne dispense pas de charme d'archive, les animateurs utilisent les documents d'archive en les hybridant avec l'animation. L'archive devient avec eux non seulement le sujet ou la thématique du film, mais aussi une composante de l'œuvre.

Les barrières entre le réel et le fantastique sont détruites par le métissage de deux registres opposés pour exprimer la mémoire figée, le rêve, les souvenirs... l'animation va au-delà du réel, donnant une pleine mesure à l'individu et au sensible, avec sa capacité d'interprétation, elle rend compte des détails, des nuances, de l'affect et de l'*émotion esthétique*.

L'animation vient pour combler les failles des prises de vue réelles et le manque de l'archive, de ce fait les deux genres sont intimement liés, ces deux régimes de représentation sont rapprochés visuellement au point de fondre l'un dans l'autre.

*« De ce point de vue, le problème ne serait pas tant la nature des deux régimes de représentation, mais le fait même qu'il ait été besoin, à un moment donné, d'envisager une différence ontologique entre les deux, orientation pouvant peut-être s'expliquer, entre autres, par la dissemblance esthétique parfois constatée lorsque les deux se trouvent comparés ».*<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Jean-Baptiste Massuet, Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation, P.477



## b) Le found-footage narrative; Oh! Uomo comme exemple

Oh ! Uomo « Oh ! Homme » un documentaire de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi sur l'après-guerre, un film qui date de 2004 et qui s'inscrit dans le processus de création artistique, à la fois filmique ainsi que plastique, de ces deux artistes complétant leur trilogie. Une trilogie commencée par *Prigionieri della guerra* et *Su tutte le vette è pace*, qui met en scène la souffrance physique individuelle de l'homme, la désolation des nations post-guerre et une déchéance de l'humanité en globalité.

Cette crise est exposée à travers une succession de photos, de traces palpables qui mettent en évidence cette souffrance humaine de l'après-guerre ; autrement dit, il s'agit d'un catalogue anatomique exposant nos blessures (des corps blessés, des visages défigurés...). Cet arrêt sur l'image, ou encore, ce focus sur les photos d'archives peut être conçu comme une méthode de compréhension, une manière qui cherche à discerner comment pouvons-nous (l'Homme avec un grand h) nous permettre d'oublier notre histoire pleine de blessures et répéter les mêmes erreurs, commettre les mêmes horreurs encore et encore !

En fait, mon choix pour ce film est motivé par plusieurs facteurs : le premier serait l'intérêt que prêtent Yervant Gianikian et Angela Ricci aux matières d'archives autant pour leur historicité que pour leur esthétique. Cet intérêt pour l'archive comme médium, comme une matière brute de créations artistiques me semble à la fois très intrigante et importante.

Une autre raison qui explique ce choix serait la conscience historique dévoilée à travers des documents d'archives mis en quarantaine. Un geste de dévoilement qui est la fois plastique, éthique et politique. En effet, ce film appartient au domaine de la production artistique de fait qu'il s'agit d'un travail plastique et poétique de transfiguration, il appartient également à un autre registre qui est la discipline anthropologique.

Le cinéma expérimental fait un usage intense du "found footage" depuis de nombreuses années. Ce terme de "found footage" désigne autant l'objet (c'est-à-dire la séquence trouvée, récupérée et non pas filmées par le réalisateur) que la pratique, qui consiste à produire un film en recyclant des séquences déjà filmées.

C'est une appropriation des éléments trouvés, dérobés, prélevés et détournés.

Le found footage peut prendre des formes diverses et englober plusieurs pratiques filmiques du plus personnels à des films de compilation, même si ce n'est pas très commun de voir que les films personnels font appel à des extraits de bandes d'actualités ou de films de famille.

En effet, l'utilisation de found footage ne définit pas un genre mais elle recouvre plusieurs interventions et propositions filmiques de la part des cinéastes. Des propositions qui ne cessent pas de se multiplier depuis l'ère numérique étant donné que l'image est beaucoup plus accessible avec la numérisation et le stockage binaire à savoir le 'digital turn'. Ce digital turn ou ou tournement numérique, qui a affecté non seulement les images technologiques telles que le cinéma, la vidéo, la télévision, etc., mais également l'image picturale, photographique... En effet, ce tournement numérique de l'image, la transformation de l'image en data et sa numérisation remettent en question le principe de la trace et de l'empreinte dans le sens où cette opération technique consiste à transférer le contenu et les caractéristiques formelles d'un document sur support papier ou du film vers un support numérique. Ce *digital turn* est considéré comme un changement « [...] *fondamental, aussi bien dans la pensée de l'ontologie de l'image et de ses dispositifs que dans la pensée sur les usages et les pratiques de l'image* ». <sup>65</sup> C'est-à-dire que le support numérique déconstruit le rapport qu'établit l'image photographique avec le réel ou « le référent réel », pour répondre à l'expression d'André Bazin, qui est le médium photographique qui assure un lien avec le réel contrairement à la représentation numérique qui est considérée par la plupart des théoriciens des années 1990 comme une représentation faussée du monde ou encore un univers faux.

C'est à l'ombre de cet abandon du celluloïd au profit du numérique que nos deux auteurs réalisent « oh ! Umo », un documentaire qui témoigne un retour vers le support argentique en retravaillant des films et des photographies format 9,5mm (perforation centrale) qui est un format un peu difficile à travailler avec puisqu'il nécessite un projecteur spécifique afin de pouvoir visionner les photogrammes.

---

<sup>65</sup> Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction : Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », in *Etudes photographiques* n°34, 2016, consultable sur : <https://etudesphotographiques.revues.org/3593#ftn40>.

En effet, lors d'une interview radiophonique *Hors-champs*<sup>66</sup> sur France Culture Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi expliquent leur démarche de création. Il s'agit avant tout d'un travail d'archiviste dans le sens où ils accordent une place très importante à la recherche de la matière. En d'autres termes, les documents d'archive cinématographique et photographique qui seront sélectionnés ainsi que les re-filmés puis les modifiés pour construire une œuvre filmique qui raconte une histoire. C'est-à-dire que le found footage ici dans *Oh ! Uomo* se révèle être un found footage narratif qui a pour but non seulement de réexposer des documents enterrés, mais également de fonder une histoire, un film empreint des codes d'un film narratif grâce à une ligne d'écriture filmique. Malgré la dimension neutraliste qui porte en elle l'archive et par conséquent la dimension neutraliste des documents d'archive, les réalisateurs ont réussi à construire un film qui raconte une histoire en retravaillant l'image. En effet les deux artistes expliquent lors de l'interview radiophonique leur intérêt pour le potentiel esthétique des documents d'archive mais aussi un intérêt pour la dimension émotive et historique de l'archive. Ils expliquent cela et je les cite « *nous ne nous sommes pas des philologues mais nous sommes devenu des historiens sans le vouloir parce que nous nous sommes toujours intéressés à ce que l'image veuille dire et à sa période historique. Notre travail est un travail analytique de l'Histoire. Quelqu'un a dit que nous sommes des ethnographes de comportement à travers le cinéma* ».

En plus de ce travail d'historien les deux artistes retravaillent l'image, il s'agit ici d'un détournement des documents au niveau de l'esthétique de la photo. Ils revisitent les photos d'archive, en intervenant dessus avec de la couleur ou encore en rajoutant des textes, tantôt en ralentissant les mouvements, tantôt en les accélérant. Ce travail sur l'image commence avec le fait que Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi font acte de cinéaste en re-photographiant les images d'archive qu'ils ont sélectionnées image par image (photogramme par photogramme). Cet intérêt pour l'image est avant tout un intérêt pour l'esthétique de l'image, c'est-à-dire la beauté de l'image ; en effet, Angela explique lors de l'interview que pour elle l'image recouvre deux valeurs qui sont la valeur éthique et la valeur esthétique

---

<sup>66</sup> Hors-champs une émission radiophonique animée Laure Adler sur France culture  
<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/yervant-gianikian-angela-ricci-lucchi>

qui constituent deux valeurs qui vont en parallèle, et qui forment un binôme. C'est justement pour cette raison que tout au long du film on se trouve devant des images muettes, mais chaque image est retravaillée en faisant attention aux détails, ce qui fait que chaque image dégage une émotion et raconte une histoire qui va en continuité avec l'écriture cinématographique du film. Cet intérêt pour le détail, j'ai pu le remarquer en visionnant *Oh ! Uomo* à travers la décoloration de l'image ou sa coloration (voir fig1 et 2), Angela explique ce point en disant que dans son travail archéologique de l'image elle s'intéresse au détail. Selon elle c'est un travail sur le détail, elle veut faire ressortir les visages : sortir le visage de la foule, sortir du général pour arriver au particulier, à l'expression particulière et elle cherche une personne dans la foule.

Les images qui se succèdent tout au long du film ont été accompagnées par une bande sonore qu'Angela appelle



-la bande  
olfactive et  
explique que  
ces bandes  
olfactives ont  
pour

Fig 1 : film Oh ! Uomo minutes 33 :33

fonction d'appuyer  
l'esthétique et le  
sens de l'image.  
Ces deux cinéastes  
expérimentaux  
italiens Angela  
Ricci-Lucchi et  
Yervant Gianikian



ont créé un film à partir duquel les deux Cinéastes explorent les voies qui permettent d'adopter une posture critique, réflexive et offensive à l'égard de « l'ordre des choses », ou encore à propos du « capitalisme tardif » (Adorno), qui est la pire des structures sociales ; de montrer comment, et de quelle façon, un certain cinéma peut affronter la Gorgone, penser et pourfendre l'événement, « l'image » et la représentation. Comment voir, dans le présent, dans l'histoire.

*Oh ! Uomo* un film contre l'oubli, un travail d'empêcheur d'oubli qui essaie de nous éveiller et de nous ouvrir les yeux, nous les humains, sur les horreurs de l'Histoire. Un travail qui fait parler les images muettes est enterré à travers cette concentration sur les détails, sur l'image.

### 3. L'archive de l'œuvre et l'œuvre archive

Si nous évoquons cette question de l'archive de l'œuvre c'est-à-dire l'insertion de l'œuvre dans l'histoire c'est parce que la création artistique ou l'œuvre a connu une dématérialisation à partir du XX<sup>e</sup> siècle dans le sens où « *l'idée de l'œuvre d'art comme objet permanent, doté d'une aura et autonome par rapport à son contexte* »<sup>67</sup> commence à avoir sa fin, donc l'art conceptuel, postmoderne et actuel accordent une place aussi importante à la documentation ou à la poïétique du travail artistique qu'à l'œuvre achevée en elle-même, ce qui fait que nous remarquons une « large augmentation des archives » dans le sens où c'est l'archive qui devient un média.

En ce sens avec l'art conceptuel, les happenings, le post-DADA, le Fluxus, etc. l'idée devient équivalente à l'œuvre ou des fois plus importante que la création matérielle, ce qui importe donc, pour les artistes conceptuels en particulier, c'est la documentation et les informations autour d'une œuvre présente, mais également une œuvre absente, l'idée, l'action, l'expérience ou dans d'autres termes l'œuvre non définitive. Nous sommes donc dans l'absence matérielle de l'œuvre qui fait que celle-ci risque d'être oubliée.

Cristina Freire explique cette question en prenant les « cahiers-livres » d'Artur Barrio comme exemple. Il faut tout d'abord expliquer que la situation de l'art brésilien dans les années 1960-70 est particulière, puisque « *l'amnésie est probablement la plus sombre lacune éprouvée par ce pays* »<sup>68</sup>, la situation socio-politique du Brésil pendant cette époque fait que les artistes et les productions artistiques sont mis en quarantaine dans le sens où les productions artistiques de cette époque surtout de nature conceptuelle sont restées dans un cadre très restreint puisque la circulation ou la diffusion ne s'effectue que dans des circuits alternatifs

---

<sup>67</sup> Cristina Freire, " Les artistes contemporains et l'archive ; Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation", " Artur Barrio : enregistrements contre l'oubli ou «la précarité est précaire » ", 2001, p.145.

<sup>68</sup> Ibid.

« qui ont facilité la participation des artistes latino-américains ». <sup>69</sup>

C. Freire insiste sur le fait que les artistes brésiliens sont « *exclus du système hémogénique de l'art centralisé en Europe et aux États-Unis* » <sup>70</sup>, de ce fait nous pouvons affirmer que le processus de l'archivage des productions artistiques brésiliennes devient de plus en plus compliqué.

Artur Barrio avec ces "cahiers-livres", qui sont considérés par C. Freire comme des



Arthur Barrio - Livro de carne, 1978 – 1979.

« *enregistrements contre l'oubli* » <sup>71</sup>, illustre le processus ou la poïétique de ces œuvres qui sont de nature éphémère ou non définitives qu'il appelle « situations », autrement dit ces *cahiers-livres* sont des documents qui ne se réduisent pas à l'enregistrement ou l'archivage d'un œuvre qui envisage l'oubli, mais ils sont aussi une aide précieuse pour comprendre l'œuvre et les réflexions derrière. De ce point nous pouvons affirmer que ce n'est pas le produit fini qui importe, mais la démarche plastique ou artistique de l'œuvre qui échappe pourtant les archivistes le considère comme des informations supplémentaires ou secondaires alors qu'ils composent l'œuvre.

Si l'artiste questionne ou même se trouve dans une opposition catégorique, à travers les médiums qu'il utilise (des matériaux éphémères tels que de la viande, de la farine, des ordures...), ou encore ses performances ou « situations »; tel qu'il

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid.

préfère les appeler qu'ils sont à peine enregistrés, s'il questionne la temporalité de l'œuvre d'art ou sa préservation d'une manière définitive et sa permanence matérielle ou physique en affirmant : « *Je n'ai jamais pensé à laisser des traces pour l'histoire de l'art, mais à progresser moi-même* »<sup>72</sup> est-ce que ces cahiers-livres qui sont des enregistrements qui conservent la trace d'une œuvre absente peuvent être considérés comme un acte contradictoire ?

En effet, dans son travail, Artur Barrio met en place un autre questionnement qui tourne autour du rôle de l'institution muséale « *et en particulier les modalités de la relation qu'il entretient avec l'objet d'art* »<sup>73</sup>, il critique le rôle que joue le musée dans la société moderne ou postmoderne dans le sens où comment ces institutions se comportent pour conserver des œuvres éphémères ?

Pour lui la conservation de l'œuvre « *signifie plus que la permanence physique. Elle implique la compréhension globale du travail et sa relation à un contexte symbolique plus général* »<sup>74</sup> d'une part l'œuvre ne peut pas être séparée de son contexte, parce que la dimension éthique tout comme la dimension esthétique composent l'œuvre. D'autre part l'œuvre porte en soi deux dimensions qui relèvent de la même importance, qui sont la dimension esthétique (le produit final ou l'œuvre) et la dimension éthique (le concept, l'idée ou la poïétique du travail artistique et tout ce qui entre en interaction avec le travail artistique).

Artur Barrio met en place le questionnement de la révision de la procédure de conservation des travaux artistiques de nature éphémère par l'institution muséale aussi bien que par les archivistes.

Si les *cahiers-livres* sont considérés comme des témoins ou des traces de la mémoire qui résistent au temps, nous trouverons des artistes qui se sont intéressés

---

<sup>72</sup> Bérénice Bailly, « Artur Barrio, le chaos en "Situations" », in Le monde culture, 28.12.2005 consultable sur le site : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/12/28/artur-barrio-le-chaos-en-situations\\_725233\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/12/28/artur-barrio-le-chaos-en-situations_725233_3246.html)

<sup>73</sup> Cristina Freire, " Les artistes contemporains et l'archive ; Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation", " Artur Barrio : enregistrements contre l'oubli ou « la précarité est précaire » ", 2001, p.147

<sup>74</sup> Ibid.



à cette dialectique mémoire, trace ou archive, en incorporant les matériaux dans leurs créations ou encore en prenant la figure de l'archiviste. Ces artistes questionnent aussi bien les documents d'archive comme porteurs de vérité mais aussi la discipline archivistique en confrontant les documents d'archives à un espace représentationnel de l'exposition. Leurs œuvres ou productions artistiques ne sont plus considérées ou conçues comme des œuvres qui intègrent les matériaux d'archives mais des œuvres-archives dans le sens où les artistes collectent des documents et des traces pour inventer des archives fictionnelles questionnant les réalités historiques en mettant en scène plusieurs représentations possibles de l'histoire.

Pour mieux expliquer cette question nous allons prendre deux exemples qui, selon nous, illustrent le mieux nos propos, Le premier exemple est le projet d'Atlas group monté par Walid Raad (un artiste plasticien libanais) et le deuxième est la Fondation Arabe pour L'image (FAI qui est un projet lancé par un nombre d'artistes dont Akram Ztari fait partie). Ces deux projets concrétisent ce phénomène d'« œuvre en forme de musée » ou de l'œuvre-archive puisqu'ils traitent de la question de l'expérience traumatique de l'histoire, de la mémoire et de l'archive et remettent en question le concept de l'archive et la pratique archivistique, ce questionnement se fait par le collectionnement des photographies, des documents sonores, textiles, des interviews de la presse écrite, des carnets personnels... pour mettre en avant ou dévoiler « une histoire » du Liban contemporain, c'est-à-dire que L'Atlas group tout comme la Fondation Arabe pour l'Image collectent des traces, les localise, puis les conserve en mettant en place une histoire alternative : « *L'un de nos objectifs est avec ce projet de trouver, préserver, étudier, et produire des documents audio, visuels, littéraires et autres artefacts qui peuvent éclairer l'histoire contemporaine du Liban* ». <sup>75</sup>

De ce point nous pouvons dire que ces deux projets figurent comme des centres d'archivage dans le sens où les artistes prennent la figure de l'archiviste rejoignant

---

<sup>75</sup> « ONE OF OUR AIMS WITH THIS PROJECT IS TO LOCATE, PRESERVE, STUDY, AND PRODUCE AUDIO, VISUAL, LITERARY AND OTHER ARTIFACTS THAT SHED LIGHTS ON THE CONTEMPORARY HISTORY OF LEBANON » TRADUIT PAR MATHILDE ROUXEL. PAGE D'ACCUEIL DU SITE DE L'ATLAS GROUP, CONSULTABLE SUR LE SITE DE L'ATLAS GROUP: [HTTP://WWW.THEATLASGROUP.ORG/](http://www.theatlasgroup.org/)

les propos de Fouad el-Khoury<sup>76</sup> qui affirme que la pratique artistique de la Fondation Arabe de l'Image est née d'un besoin de transmettre une histoire autre que l'histoire officielle, qui a exclu en grande partie les photographies et les photographes locaux, orientaux et arabes et qui a privilégié les photographies sur le Moyen-Orient produites par des photographes européens. Fouad el-Khoury continue en expliquant que les liens qui sont tissés entre l'histoire officielle, l'esthétique européenne ou occidentale et celle orientale, sont beaucoup plus complexes puisque selon lui l'esthétique orientale en elle-même est imprégnée par l'esthétique occidentale puisque les artistes locaux, ou une grande très partie d'entre eux au moins, ont été formés par des artistes français, donc l'« *imagerie créée par les reproductions photographiques reflète ainsi des représentations qui circulaient déjà en Europe, confirmant des clichés sous-jacents et contribuant en conséquence à une construction plus ou moins fantasmatique de l'Orient par l'Occident* »<sup>77</sup>, même s'il y a eu une révision et une transformation de l'esthétique de l'image par quelques photographes orientaux. Le photographe poursuit son analyse en insistant sur le fait qu'une lecture simpliste qui opposerait les deux représentations (occidentales et orientales) n'est plus possible parce qu'en fait ces « *deux pratiques sont développées à partir de relations sociales hétérogènes* ». <sup>78</sup>

En effet cette fondation (FAI), avec son fonds d'images photographiques, réunit et conserve une variation des codes de représentation, des genres différents et s'intéresse en particulier à la photographie qui fait l'ancrage d'une société particulière et qui risque de disparaître et qui forge l'oubli puisque le monde arabe en général et le Liban en particulier restent privés de la notion d'archivage dans le sens où le monde arabe tend à établir « un régime mémoriel d'amnésie volontaire », rejoignant les propos de Zeina Arida<sup>79</sup> qui explique ce point en disant que

*Le monde arabe n'a pas un rapport aux archives tel qu'il existe en Europe. Il y a vraiment un problème... Je ne sais pas à quoi c'est dû, en tous les cas, je ne pense pas que ce soit*

---

<sup>76</sup> Fouad el-Khoury (née en 1952) c'est un photographe et cinéaste libanais.

<sup>77</sup> Stefanie Baumann, "Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation arabe pour l'image", consultable sur : <http://ateliers.revues.org/9013#ftn4b>

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Zeina Arida : Directrice de la Fondation Arabe pour l'Image.

*une question de culture, c'est peut-être une question d'histoire. Le monde arabe a connu un siècle tourmenté politiquement, avec de nombreux mouvements de population, d'exodes, d'émigration, et la guerre. Au Liban, toutes les archives civiles ont été détruites et bien évidemment les photos aussi. Ce qui fait qu'au résultat, personne ne s'est soucié de préserver le matériau photographique du monde arabe. L'idée était donc d'essayer de collectionner et par la suite d'étudier ces matériaux, d'étudier les pratiques que les photographes avaient et de les confronter à des mouvements photographiques mondiaux, d'essayer de situer la pratique de la photographie arabe dans l'histoire de la photographie mondiale et pas uniquement dans une pratique locale.<sup>80</sup>*

La fondation figure comme un centre de conservation mémorielle qui pense l'histoire et cette amnésie collective de la société et qui vient pour protéger, conserver et collectionner les photographies afin de faire circuler une « mémoire » dite alternative. Ce processus de sélection, de prélèvement et de collationnement est vu comme un acte d'archivage dans le sens où les photographies sont classées par région, sujet, type, genre ; il s'agit d'un travail scientifique, même si le fond est intimement lié à la subjectivité puisque le choix des photographies à sélectionner par les artistes repose sur des critères esthétiques. Ces archives ouvertes au public (grâce à leur site internet) permettent donc aux artistes de travailler et de monter des expositions à base de fonds photographique en retravaillent l'image à l'instar de l'exposition « Mapping Sitting », « Liban intime ».

Contrairement à la Fondation Arabe pour l'Image, qui ne cesse d'évoluer, de changer de statut pour devenir aujourd'hui une véritable institution archivistique ou un centre d'archive « classique » qui met en avant la constitution d'un fonds photographique institutionnalisé, l'Atlas group de l'autre côté penche beaucoup plus vers la fiction ou encore vise à réduire les frontières entre la création et le réel, la fiction et le récit historique, dans le sens où la collection d'archives d'Atlas group mélange deux registres sans aucune distinction entre les deux ; le premier registre est constitué par les documents conservés placés dans la collection et qui sont des

---

<sup>80</sup> Stefanie Baumann, "Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation arabe pour l'image", consultable sur : <http://ateliers.revues.org/9013#ftn4b>.

traces du passé, dans d'autres termes les documents d'archives « authentiques », et le deuxième ce sont les archives de pure création, inventées par l'artiste et qui viennent pour combler un manque d'archive.

L'Atlas Group paraît comme un projet en décalage avec la langue de l'archive avec une insistance permanente sur le fait que le groupe retravaille avec ce qu'il a déjà existé et crée « ce qu'il aurait pu exister », donc inventer à partir de la mémoire collective, des témoignages ou de l'histoire en général, l'archive qui aurait pu avoir lieu. Dans d'autres termes les archives se glissent vers la production artistique et la production artistique se glisse elle aussi pour donner l'apparence d'une discipline archivistique ou pour combler un manque de l'archive.

Cette interactivité au point de fusion met le spectateur dans une position de confusion ou même d'incompréhension, à savoir s'il est confronté à une œuvre d'art ou à des documents d'archive « pures » rejoignant les propos de Stefanie Baumann qu'explique d'une manière pertinente ce point en disant que

*[...] le spectateur se trouve lui aussi pris dans cette confusion, en ce que sa position à lui est également double. On n'est pas dans la même situation devant une œuvre d'art et dans une institution « officielle » : tandis que dans un lieu d'exposition d'art, on devient spectateur – sitôt entré, on est préparé à cette situation souvent silencieuse, à une réception sensible et intelligible d'œuvres artistiques qui occupent l'espace –, la visite d'une institution telle qu'un centre d'archives demande, elle, à celui qui vient d'avoir une idée de ce qu'il cherche, de savoir consulter des documents, de savoir utiliser cet espace normé et classé selon des critères propres. Tandis que dans un lieu d'art, il y a des œuvres s'inscrivant dans un contexte artistique, dont le statut dépend de l'artiste, du lieu, de l'œuvre même, de la critique, etc., on trouve ici des documents officiels, scientifiquement reconnus et classés par une institution de recherches historiques.<sup>81</sup>*

De fait cette confusion représente l'un des enjeux de ce projet qui vise à questionner le vrai et le faux, le factuel et le fictionnel, le personnel et le collectif, c'est le fait que le spectateur soit troublé, dans un état d'incertitude par rapport à la nature de

---

<sup>81</sup> Stefanie Baumann, Conserveries mémorielles « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », consultable sur : <http://cm.revues.org/381>.

l'objet exposé qui lui incite à questionner l'archive comme institution et les documents d'archive comme réels. Walid Raad exprime à travers ces travaux un refus total de toute forme de binarité fiction et non fiction imposée par l'écriture traditionnelle de l'histoire tel qu'il l'exprime lors d'une interview avec Alan Gilbert

*Il est important pour nous de noter, également, que la vérité des documents sur lesquels la recherche a été effectuée ne dépend pas uniquement de la précision des faits. Nous nous intéressons aux faits, mais nous ne considérons pas les faits comme des objets évidents préexistants dans le monde. Une des questions que nous nous posons est de savoir comment aborder les faits non pas dans leur facticité brute, mais à travers les médiations complexes par lesquelles ils acquièrent leur immédiateté. Le groupe Atlas produit et recueille des objets et des histoires qu'il ne faut pas examiner à travers une simple lecture binaire et réductrice de la fiction et de la fiction. Nous partons de l'idée que cette distinction est fautive - à bien des égards, notamment que bon nombre des éléments qui constituent nos documents imaginaires proviennent du monde historique - et ne rendent pas justice aux récits riches et complexes circuler largement et qui captent notre attention et notre conviction<sup>82</sup>*

L'artiste trouve que cette distinction, qu'il définit comme une fautive distinction, ne rend pas compte de la richesse et de la complicité de la mémoire collective et des témoignages qui circulent et captent nos attention et croyances, c'est-à-dire qu'elle (la distinction) ne rend pas de justice à la mémoire qui n'est pas un travail conçu mais plutôt un travail en cours de construction, aussi ne se témoigne-t-elle pas de la nuance et de l'individu.

Le geste de Walid Raad a pour objectif de construire un accès à la mémoire

---

<sup>82</sup> Alan Gilbert, « Walid Ra'ad by Alan Gilbert », in Bomb – Artistes in conversation 2002, consultable sur : <http://bombmagazine.org/article/2504/>.

« It is also important for us to note that the truth of the documents where research does not **depend only** on their factual accuracy. We are concerned with facts, but we do not view facts as self-evident objects that are already present in the world. One of the questions we find ourselves asking is, how do we approach facts not in their crude facticity but through the complicated mediations by which they acquire their immediacy? The Atlas Group produces and collects objects and stories that should not be examined through the conventional and reductive binary of fiction and nonfiction. We proceed from the consideration that this distinction is a false one — in many ways, not least of which is that many of the elements that constitute our imaginary documents originate from the historical world — and does not do justice to the rich and complex stories that circulate widely and that capture our attention and belief. »

singulière, les traces qui échappent, généralement, à la lecture historique institutionnelle, « *d'autant plus que dans le cas de l'histoire libanaise, l'inconscient collectif reste habité par cet oubli institutionnel qui domine l'expérience de ce qui a été baptisé les « événements » en se réappropriant du passé* ». <sup>83</sup>

Nous rejoignons Mathilde Rouxel sur un point qui nous semble très intéressant par rapport à la production de l'Atlas. En effet Mathilde Rouxel explique que les



réflexions de Walid Raad se basent sur les “questions qui naissent de l’analyse freudienne de l’hystérie” qui

Date : 5 February 1985  
Archive: ARIANAR (Beirut) / The Atlas Group / Photographer: Unknown  
Name: Lebanon - Crimes and Criminals - Explosions - 1985 - North

-consiste en gros à un refus d'appartenance un événement traumatisant. Rouxel renvoie le décalage par rapport au réel, et la récréation de la réalité en prenant l'exemple de *My Neck Is Thinner Than A Hair* qui met en palace un événement qui n'a jamais eu lieu, « *sous l'image détournée d'une archive* » <sup>84</sup>, à cette question de l'hystérie. Cette coupure avec le réel, ce décalage avec l'archive et l'acte d'archivage est dû à une expérience traumatisante avec le réel du Liban, celui d'une succession de guerres. Le surpassement du réel est un acte de réparation de l'histoire, une manière de se détacher de ce réel, une forme d'auto- diagnostique. Il

<sup>83</sup> Mathilde Rouxel, « L'Artiste comme archiviste » : Walid Raad et l'Atlas Group, in INFUSIONREVUE, 2 février 2015, consultable sur : <https://infusionrevue.wordpress.com/2015/02/02/lartiste-comme-archiviste-walid-raad-et-latlas-group/>

<sup>84</sup> Ibid.

s'agit d'une guérison qui passe, d'abord, par une prise de conscience de ce -trauma qui affecte une société dans sa globalité (l'archivage des documents qui nous rappelle cette expérience traumatisante), puis par le surpassement et le détournement de cette expérience traumatique.

Le travail de Walid Raad comme celle de La Fondation Arabe pour l'Image



représentent un travail qui vise à remettre en question l'histoire que ce soit à travers l'acte de collectionnement pour FAI ou bien la création d'une archive fictive pour l'Atlas group.

## V. Kintsugi ; Rpair-art et la reprise du concept de Kintingsi par les artistes actuels

Le Kintsugi est une technique de réparation de céramiques traditionnelle et artisanales. Cette technique consiste à réparer des céramiques en remplissant ses lignes de failles à l'aide de Urushi (une résine à base de laque adhésive à base de plantes) décoré d'or ou d'argent.

Cette technique a eu ces racines au Japon depuis l'époque Azuchi Momoyama à la fin de XVIe siècle. Bien qu'il existe des preuves d'existence de réparation à base d'Urushi à cette époque-là, les premiers travaux remarquables de Kintsugi datent de la première moitié du dix-septième siècle, autrement dit la période Edo, tel que *Seppo* de *Hon'ami Koetsu*<sup>85</sup>

En effet, cette technique s'inscrit dans la pensée et le concept esthétique japonais Wabi-Sabi ; une esthétique de l'humilité qui prouverait que la grandeur réside dans les détails négligés et que la beauté peut être obtenue à partir de la laideur.

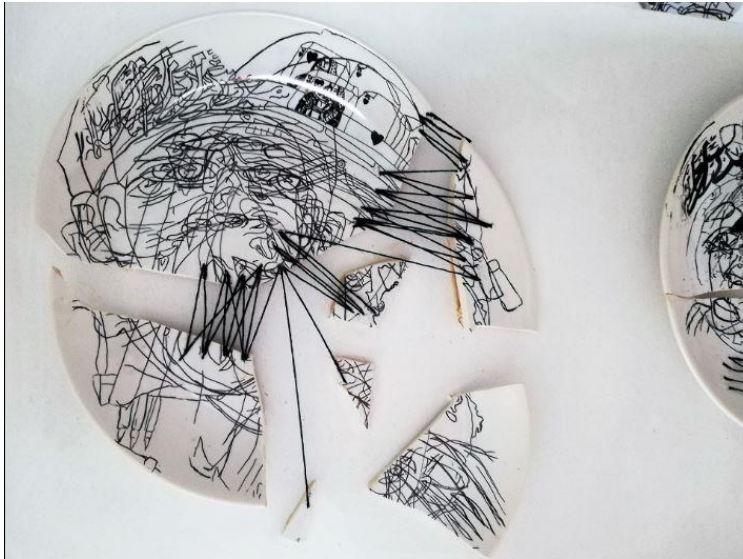
Cette esthétique de failles contredit le discours esthétique dominant qui formate notre regard et qui ne prend pas compte de la beauté qui se situe hors des frontières d'une artificialité sans défaut. Le Kintsugi exprime, donc, un intérêt pour les traces laissées par un imprévu et les fêlures, autrement dit cette technique prend en charge et charrie la beauté du vécu et donc de l'histoire.

---

<sup>85</sup> Hon'ami Kōetsu (本阿弥光悦?, 1558-1637) est un artiste japonais d'abord connu comme calligraphe, très souvent en collaboration avec le peintre Tawaraya Sōtatsu et dans un esprit qui s'appuie sur les arts à l'époque de Heian dans une création qui nous paraît très libre et subtile. Parallèlement à son activité de calligraphe, il a eu un grand succès en tant que potier de raku, pour la cérémonie du thé, dont il a été un pratiquant célèbre à côté du maître de thé Furuta Oribe. Comme fabricant de laques, aussi, il se distingue nettement par l'intelligence dans l'emploi combiné des différentes techniques à des fins d'évocations poétiques où le médium « laque » est entièrement au service de l'expression, comme une calligraphie, une poésie, une peinture ou une céramique, à ce niveau. Son œuvre est généralement considérée comme ayant inspiré, avec celle du peintre Tawaraya Sōtatsu, au début de l'époque d'Edo, l'école de peinture Rinpa qui a continué, tout au long de cette époque, à l'ère Meiji et encore aujourd'hui à produire dans ce même esprit.



Si nous abordons cette technique de Kintsugi c'est parce que cette dernière intéresse tout d'abord par son esthétique et ensuite par la notion de la réparation qui est une notion majeure dans cette pratique. En effet, voici un projet qui fait allusion au Kintsugi, un



travail plastique proposé pour l'exposition « Utopie » à la maison de la culture d'Amiens ; ce projet nommé *fêlures* 割れ目 exploite aussi bien l'esthétique que la philosophie qui met en place le Kintsugi.

Nous pouvons remarquer cette exploitation à travers l'utilisation des assiettes cassées comme médium dans le sens où ces assiettes cassées et fracturées nous servent de support sur lequel des dessins ont été soigneusement réalisés. Il s'agit des photos de la guerre syrienne et vietnamienne réduites en un travail graphique, en d'autres termes, ces photographies d'archive sont reproduites sur les assiettes avec des lignes fines et moins fines en gardant seulement les traits qui nous semblent importants.

Pour ce travail nous avons exclu partiellement la photographie, contrairement, au projet Guer'Rire où nous trouvons la photo présente et utilisé comme support témoin, ici la photographie est omniprésente, autrement dit, elle est représentée mais partiellement puisque nous avons précédé par simplification et nous n'avons gardé que des tracés de la photo ou encore les grandes lignes qui composent la photo.

En effet, ces dessins ou ces résidus de la photo représentent pour nous la mémoire, les souvenirs ou encore les blessures.

Des souvenirs flous, condensés et vaporeux qui sont représentés à travers l'accumulation et la juxtaposition des photos. Nous avons procédé par accumulation des photos jusqu'à l'étouffement pour arriver à la guérison ou au dépassement des traumatismes en les dégageons et en les montrons.

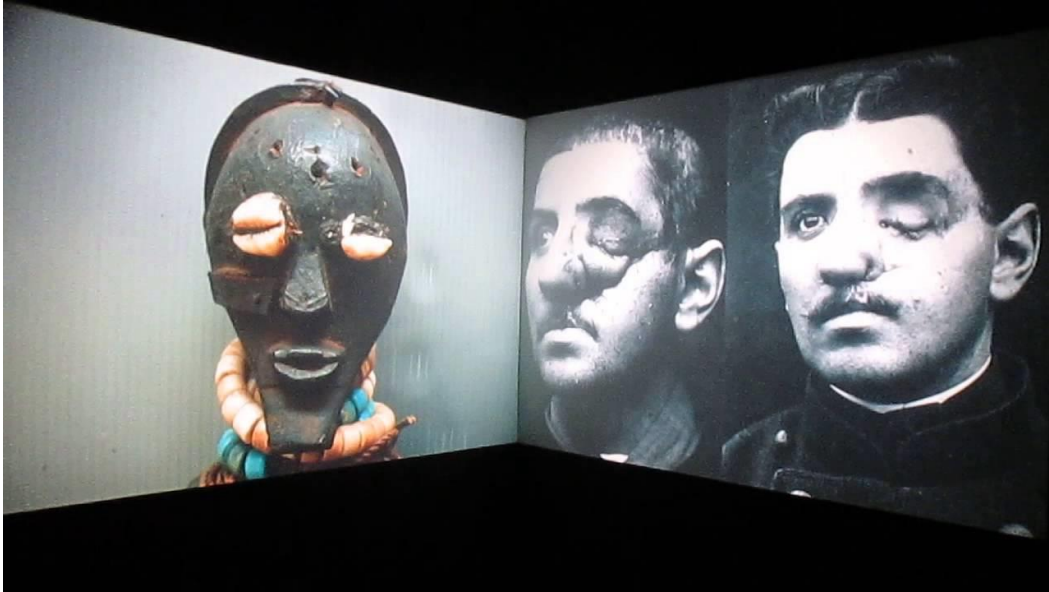
## 1. Kader Attia comme exemple

Cette question de réparation dans/par l'art intéresse d'une manière particulière l'artiste Kader Attia. En effet, à travers ses œuvres et ses interventions, l'artiste pense et interprète les mécanismes d'interculturalité grâce à la notion de réparation.

La réparation dans le sens non pas occidental moderne qui se veut un retour à l'initial de l'objet ou encore la disparition des blessures, mais plutôt dans sa conception culturelle traditionnelle qui pense l'acte de réparation comme un acte de renouvellement qui modifie d'une manière inaltérable la forme première de l'objet.

Selon lui, tout comme pour nous d'ailleurs, cette perception occidentale moderne de la réparation qui est conditionnée par la pensée moderne et qui explique que chaque blessure, cicatrice ou trace peut être réparée au point d'effacer la blessure est une pensée qui cherche à cacher et nier les blessures, les traumatismes et les traces au lieu de les réparer.

Kader Attia développe l'idée qui présente le terme réparation comme un oxymore qui ne peut pas être présent sans l'existence de la blessure. C'est-à-dire que l'acte de réparation nécessite forcément de montrer les blessures et non pas de les cacher et qu'il faut donner une place importante aussi bien à la blessure qu'à la réparation. Cet usage de la notion de réparation vient d'une observation qui mène l'artiste vers les pratiques de réutilisation voire réparation par les sociétés anciennes tel que la pratique japonaise de Kintsugi ou encore les rapiécages. Attia nous propose à travers ses productions artistiques d'envisager ces approches comme des modèles pour penser notre rapport au traumatisme, qu'il soit corporel ou psychique, vécu individuellement ou collectivement, en direct ou hérité.



*Kader Attia, Open Your Eyes, Projection (each): 63 x 102 3/8" (160 x 260 cm), 2010*

*Open your eyes* d'Attia illustre cette notion de réparation, qui se fait une dénudation des blessures, en confrontant des statues africaines réparées à des photographies de soldats mutilés durant la Première Guerre mondiale, les « gueules cassées ». Cette œuvre met en place des humains ainsi que des sculptures qui ont été transformés, transfigurés ;

- la transformation des sculptures est effectuée à l'aide d'éléments exogènes (des clous, des agrafes, du plastique...)
- La transformation des humains ou des visages a été effectuée en ayant recours au progrès scientifique et à l'opération chirurgicale.

En effet ces sculptures transformées, contrairement aux visages opérés, maintiennent des sujets parce qu'elles ont été réparées et parce que leur transformation produit un effet : nouvel artefact hybride, elles s'insèrent dans un monde qu'elles remettent en jeu. La réparation est donc une forme de piraterie dans le sens où c'est un geste qui marque une étape supplémentaire dans la vie de l'objet. De ce fait, les réparations qui intéressent Kader Attia sont des formes de réappropriation ou d'appropriation. En effet, chaque acte de modification ou/ et chaque rajout que l'objet accueille devient intégré par l'objet qu'il reçoit.

C'est le devenir ou encore la rencontre qui engendre une transformation réciproque de chacun des éléments réunis dans cette rencontre qu'Attia définit comme un acte de réparation.

Un exemple frappant se trouve dans l'échange entre l'architecture Ghardaïenne et l'architecture moderne ou moderniste.

En effet, Kader Attia explique lors d'un interview avec Seloua Luste Boulbina<sup>86</sup> publié dans *Cahiers sans public* que son travail sur le M'zab et sur la Ghardaïa par conséquence ( la Ghardaïa c'est une ville algérienne fondée par les Mozabites au XIe siècle) porte sur la question de la réappropriation puisque, pour lui, cette ville est un exemple de ce qu'il appelle « les signes d'appropriation ».

La Ghardaïa figure parmi les villes sahariennes singulières du point de vue architectural et urbain dont l'urbanisme s'est fait par la reproduction du modèle avec la palmeraie, en fonction des capacités du milieu. En effet, la particularité de cette ville selon Attia c'est l'impossibilité de construire à Ghardaïa sans avoir l'accord de l'institution millénaire du conseil des sages de l'architecture de la ville ; autrement dit Attia défend la pureté de l'architecture Ghardaïenne, une pureté qui s'affirme mais sans pourtant le refus catégorique des inventions modernes. C'est-à-dire « *la réalisation récente de mobilier urbain, comme les toilettes publiques et les abribus, dans le matériau traditionnel, le gypse et la chaux, et selon l'esthétique ancestrale, qui signifie profondément cette réappropriation, ou du moins son désir de garder et développer ce qui a fait la solidité de cette citadelle et de son Histoire* »<sup>87</sup> .

La rencontre entre divers sujets et leur ouverture à des cultures et des pratiques autres les transforment mutuellement de façon significative. Le cercle de l'ipséité s'effondre lorsque le sujet s'adapte de manière créative à son être-avec l'autre. Ce qu'il est s'adapte en fonction de ce qu'il n'est pas. C'est précisément ce à quoi Kader Attia fait référence quand il parle de la réparation.

---

<sup>86</sup> Seloua Luste Boulbina, née le 22 juin 1957, est une philosophe franco-algérienne. Elle est directrice de programme au Collège international de philosophie de 2010 à 2016, spécialiste des études postcoloniales.

<sup>87</sup> Seloua Luste Boulbina, « L'art comme réappropriation du monde Kader Attia et Seloua Luste Boulbina », *Cahiers Sens public* 2009/2 (n° 10), 2009 consultable sur : <https://0/www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2009-2-page-157.htm>

## VI. Conclusion

Notre sujet ainsi que notre pratique artistique tournent autour du glissement de la pratique archivistique dans le domaine de l'art, c'est-à-dire le changement du statut des documents d'archives quelques soient leurs formes (mais en particulier les documents sous forme photographique ou les images) d'un statut documentaire à l'acquisition d'un statut artistique par l'acte de récupération ou d'appropriation.

Pour dévoiler l'intérêt que portent les artistes postmodernes et actuels pour l'archive, nous nous sommes penchés sur la circularité que peut avoir les archives avec la mémoire et à identifier les mécanismes qui tissent leurs liens. Nous avons expliqué que les archivistes jouent un rôle très important dans la médiation d'une mémoire sociale et que les archives contribuent à la construction de la mémoire en provoquant toutefois les limites de l'expression " l'archive comme métaphore de la mémoire " puisque la mémoire humaine ne partage pas avec l'archive les mêmes caractéristiques non plus le même fonctionnement. Nous avons opté pour une expression utilisée par Yvon Lemay qui est les archives comme véhicules de mémoire" qui est plus correcte et qui nous a permis d'arriver à une constatation qui est la potentialité qu'ont les archives pour susciter en nous des sentiments c'est-à-dire la charge émotionnelle des archives. C'est cette dimension émotionnelle de l'archive qui a été exploitée par des artistes tel que Christian Boltanski et George Legrady en visant à l'intensifier et à la mettre en scène. Ces deux artistes mais aussi Walid Raad et la Fondation Arabe pour l'Image ont pensé à comment la mémoire vient sur l'archive, tout en questionnant l'archive comme une réalité "vraie". Nous nous sommes, également, intéressés sur comment l'archive peut entretenir une relation, autres que l'intégration des matériaux d'archive dans l'œuvre ou l'exploitation de l'archive comme médium, qui est la transformation de l'œuvre à une archive "œuvre-archive" qu'elle soit réelle ou fictive, également l'archivage de l'œuvre ou l'insertion de l'œuvre dans l'histoire.

Nous avons essayé de nous concentrer sur la crise de l'image dans la postmodernité c'est-à-dire la perte de l'aura de l'image (à l'ère numérique en particulier) qui a généré un "art de crise" qui consiste tout d'abord à récupérer et

recycler l'image, nous avons développé cette idée en nous appuyant sur des artistes qui semblent proches de notre pratique, toutefois dans la technique, support ou médium ou même les soucis qu'ils abordent. Cet "art de crise" a eu d'autres manifestations avec Richter et Ruff qui ont tenté à épuiser l'image pour aller au-delà de la représentation et pour l'intensifier.

Dans un dernier lieu nous avons abordé la question de la réparation relevée par la pratique de Kintsugi et reprise par des artistes actuels en prenant les œuvres de Kader Attia comme exemple qui illustre cette problématique.

# ANNEXE

## Bibliographie

**Bertrand Aude, Hélène Brousseau, Simon Côté-Lapointe, Laure Guitard, Anne Klein, Anne-Marie Lacombe, Annie Lecompte-Chauvin, Yvon Lemay et Denis Lessard**, Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique Cahier 1, 2014, Canada.

**Besson Christian**, « notes sur l'architecte », L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public, et ses idéologies, Musée cantonal des beaux-arts de Sion, 1995.

**Breton André**, Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938.

**Brigitte Aubry**, "Le mariage du pinceau et de la lentille". La peinture hybride de Richard Hamilton, in Études photographiques n°11s

**Cheval Bastien**, Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel : Hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image, 2015

**COLLIN Philippe**, « Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin », cité dans BOURRIAUD, Nicolas, « Sous la pluie culturelle », in Sonic Process, une nouvelle géographie des sons, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002.

**Cristofol Jean**, 'Flux, stock et fuites', 2008

**Débord Gay**, Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art Édition originale trilingue (danois, français, anglais) Destruktion af RSG 6 Galerie EXI, Odense (Danemark), juin 1963, Réédition Mille et une nuits (La Petite Collection, n° 300), Paris, septembre 2000.

**Deleuze Gilles, Michel Foucault**, “La peinture photogénique”, Le désir est partout, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1975 ; repris dans Sarah Wilson (éd.) : revisions, London, Black Dog Publishing Limited, 1999.

**Dubois Philippe**, « De l’image-trace à l’image-fiction : Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », in *Études photographiques* n°34, 2016

**Duchain Michel**, « la clef du trésor ; l’évolution des instruments d’archives du moyen âge à nos jours d’après des exemples français », *Archives et bibliothèque de Belgique*, vol.57.

**Eble Bruno**, Gérard Richter la surface du regard, Paris, Corlet Numérique (ed), 2008.

**Freire Cristina**, ‘ ‘ Les artistes contemporains et l’archive ; Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l’ère de la numérisation’ ’, ‘ ‘ Artur Barrio : enregistrements contre l’oubli ou «la précarité est précaire ».

**Georges Didi-Huberman**, Atlas ou le gai savoir inquiet, L’œil de l’histoire 3, Les éditions de Minuit, Paris.

**Hamilton Richard**, “Photography and painting”, *Studio International*, n° 908, vol. 177, fév. 1969.

**Hamilton Richard**, in *Études photographiques* n°11.

**Hamilton Richard**, *Collected Words*.

**Kihm Christophe**, Ce que l’art fait à l’archive , *Critique*, 1 septembre 2010, p. 707.

**LEMAY Yvon et Anne KLEIN**, « Mémoire, archives et art contemporain », in *Archivaria*, The Journal of the Association of Canadian Archivists Canada

**LEMAY Yvon**, « Art et archives : une perspective archivistique », *Revue électronique EncontrosBibli*, premier semestre, 2009

**LEMAY Yvon, Anne Klein et collaborateurs**, NOTE ET BILAN D’EXPÉRIENCE ‘ ‘Les archives et l’émotion : un atelier d’exploration et d’échanges’ ’, in *Archives*, VOLUME 44, NUMÉRO 2, 2012-2013.

**Massuet Jean-Baptiste**, Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d’une scission-assimilation entre deux régimes de représentation.



**Rousseau Jean-Yves, Carol Couture et collaborateurs**, « Les fondements de la discipline archivistique » (Sainte- Foy, QC, 1994)

**Richter Gerhard**, textes, les presses du réel, Dijon2012, (traduit de l'allemand par Catherine Métais)

**Poinsot Jean-Marc, Sylvie Mokhtari**, “Les Artistes contemporains et l'archive : Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation”, France, 2008.

**W. Ross Winterowd**, cité dans Mark A. Greene, “The Power of Meaning: The Archival Mission in the postmodernage, American archivist ‘’, vol 65.

## EN LIGNE

**Bailly Bérénice**, « Artur Barrio, le chaos en "Situations" », in Le monde culture, 28.12.2005 consultable sur le site : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/12/28/artur-barrio-le-chaos-en-situations\\_725233\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/12/28/artur-barrio-le-chaos-en-situations_725233_3246.html)

**Baumann Stefanie**, ‘Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation arabe pour l'image’, consultable sur : <http://ateliers.revues.org/9013#ftn4b>

**Baumann Stefanie**, Conserveries mémorielles « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », consultable sur : <http://cm.revues.org/381>.

**Bodet Clément**, « De l'usage du format panoramique dans la photographie de guerre », [En ligne], consultable sur : [http://www.clementbodet.com/sites/default/files/format\\_panoramique\\_photographie\\_guere.pdf](http://www.clementbodet.com/sites/default/files/format_panoramique_photographie_guere.pdf).

**Boulbina Luste Seloua**, « L'art comme réappropriation du monde Kader Attia et Seloua Luste Boulbina », Cahiers Sens public 2009/2 (n° 10), 2009 consultable sur :

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2009-2-page-157.htm>

**Dubois Philippe**, « De l'image-trace à l'image-fiction : Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », in Etudes photographiques n°34, 2016, consultable sur : <https://etudesphotographiques.revues.org/3593#ftn40>.

**Gagnon Jean et Käthe Roth**, "Les images en transit de George Legrady / George Legrady's Images in Transit." In Ciel variable 80 (2008): 28–31, consultable sur : [https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2008-n80\\_cv1071747/13206ac.pdf](https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2008-n80_cv1071747/13206ac.pdf).

**Gerson Eva**, « JPegs ou l'image-écran », in parisart, 12 Jan 2008, consultable sur : <http://www.paris-art.com/jpegs-ou-limage-ecran/>.

**Gilbert Alan**, « Walid Ra'ad by Alan Gilbert », in Bomb – Artistes in conversation 2002, consultable sur : <http://bombmagazine.org/article/2504/>.

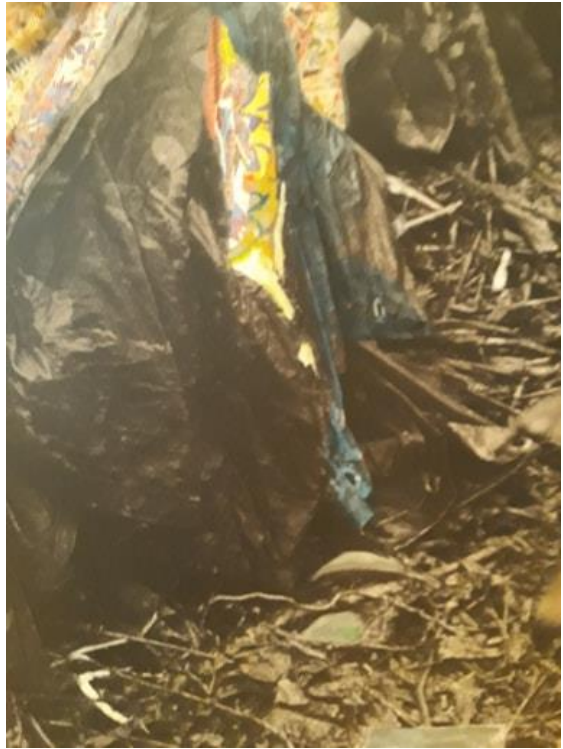
**Rouxel Mathilde**, « L'Artiste comme archiviste » : Walid Raad et l'Atlas Group, in INFUSIONREVUE, 2 février 2015, consultable sur : <https://infusionrevue.wordpress.com/2015/02/02/lartiste-comme-archiviste-walid-raad-et-latlas-group/>

**Poinsot Jean-Marc**, « Putnam, James. Le Musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain », Critique d'art [En ligne], 20 | Automne 2002, mis en ligne le 07 mars 2012, consultable sur : <http://critiquedart.revues.org/2176> .

# TRAVAUX PLASTIQUES



Amal Triki, **Joker**, 120x100 cm technique mixte collage, acrylique et pastel sur tirage photographique, 2016



Amal Triki, **Joker**, détails



Amal triki, **sans titre**, 100x80 cm, technique mixte collage, acrylique et pastel sur tirage photographique, 2016



Amal Triki, **The color war**, 100x80 cm, technique mixte collage, acrylique et pastel sur tirage photographique, 2016

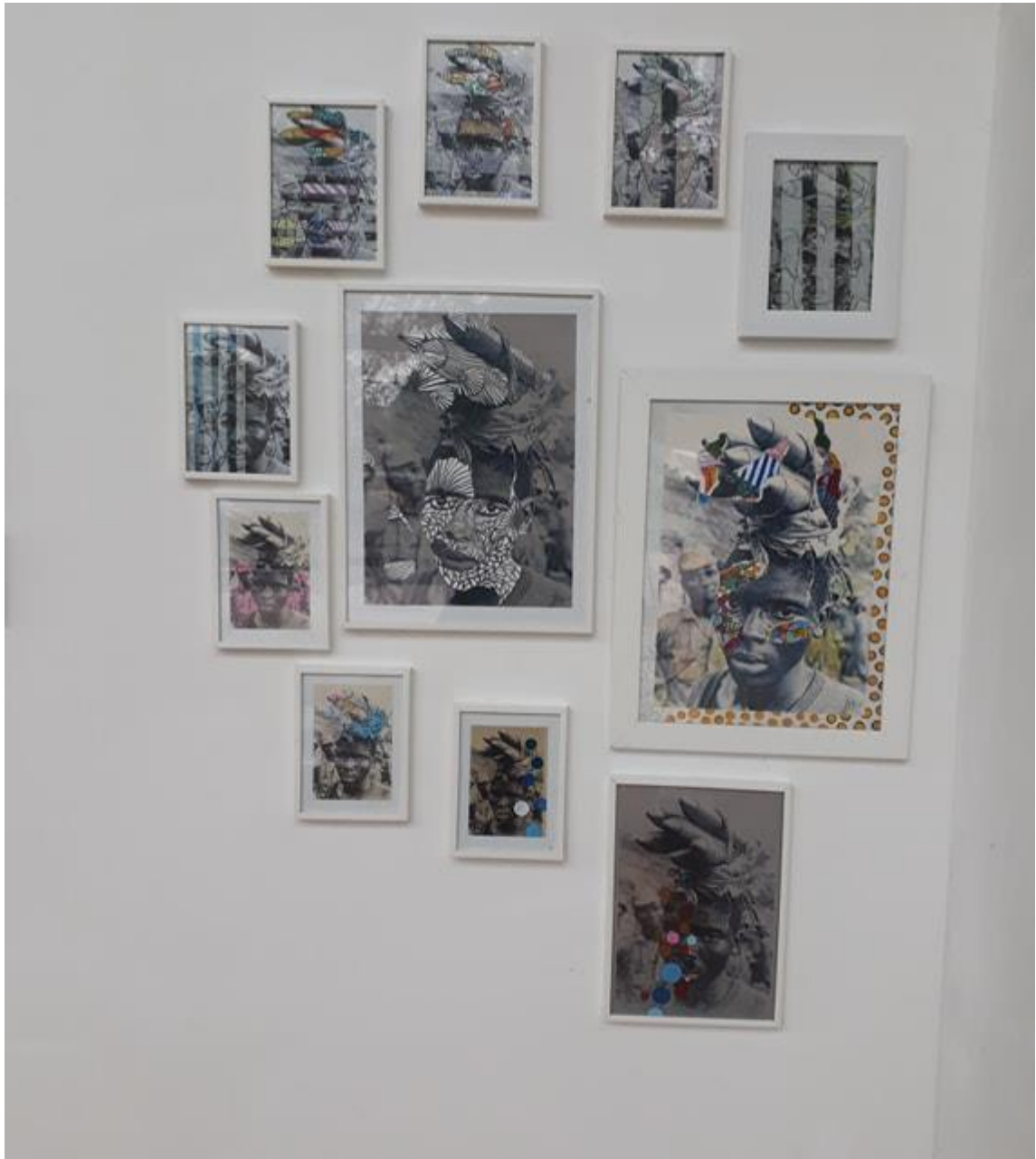


Amal Triki, **Hanging**, 100x80, cm technique mixte collage, acrylique et pastel sur tirage photographique, 2016

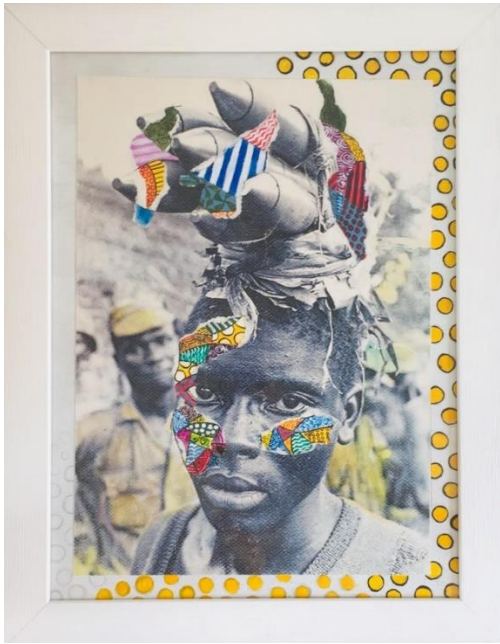


Amal Triki, **sans titre**, 100x80 cm, technique mixte collage, acrylique et pastel sur tirage photographique, 2016

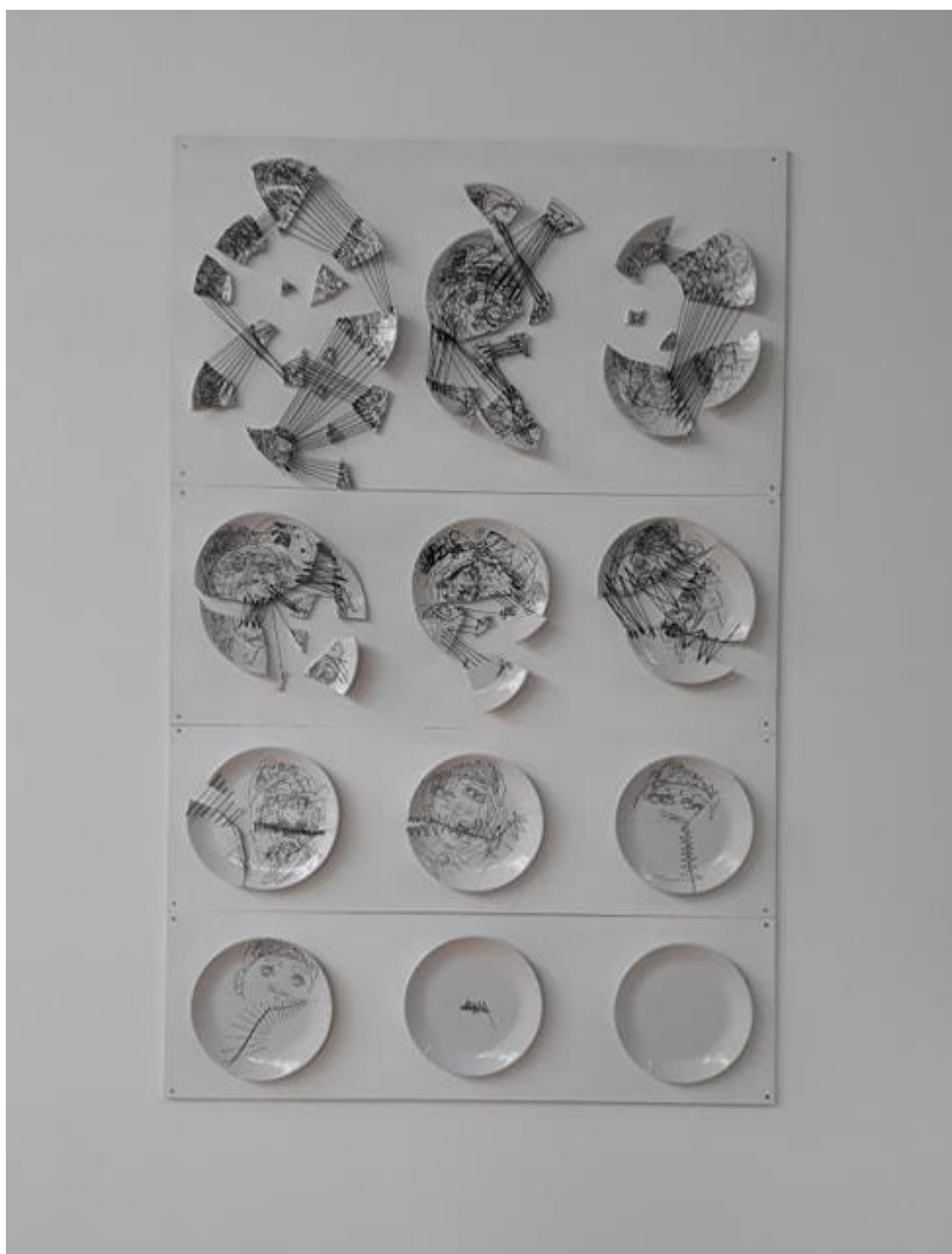




Amal Triki, **Guer'Rire**, 120x100 cm, technique mixte, 2017



Amal Triki, Guer'rire, détails



Amal Triki, **fêlures 割れ目**, 200x120 cm, 12 assiettes en céramique, fil noir, 2018



Amal Triki, **The color war et félures** vu d'exposition aux Safran



Amal Triki, **Sabra and Chatila**, installation photographique, photomontage, broderie, 2019



Amal Triki, **Sabra and Chatila**, details









Amal Triki, Sabra and Chatila, details



Amal Triki, **Guer'Rire et Sabra and Chatila**, vue d'exposition aux safran



Amal Triki, **Flou**, installation photographique, photomontage, collage, 2019



Amal Triki, **Flou**, installation photographique, photomontage, collage, 2019









Amal Triki, **The last supper of the letters / Le dernier festin des lettres**, 150x70 cm, Plaque de verre suspendue, chaînes, assiettes, dessin, broderie, fourchette, résine, verres, miroir, serviettes, vase, fleurs, 2019

*Vue d'exposition HOTRES à La MACU*