

## De quoi les expérimentations artistiques du passé sont-elles l'avenir ?

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN HISTORIEN À L'ÂGE DE LA FIN DE L'HISTOIRE

L'art est aujourd'hui l'un des lieux où l'autorité de l'archive et du récit historique se voit interrogée. Des « remontages » du temps, tels que le collage, le recours au fragment, le re-enactment<sup>1</sup> ou encore des narrations non-linéaires expérimentent des nouvelles manières d'écrire l'histoire et inventent de nouveaux modes de présentation et d'exposition de l'archive. Si l'on se doit d'interroger la légitimité et la valeur – à la fois esthétique et scientifique – d'œuvres qui entrelacent, de façon plus ou moins explicite ou assumée, des procédés et méthodes tantôt issus de l'art, tantôt de l'histoire, on peut également se demander, sur un plan cette fois politique, de quoi cet intérêt pour l'histoire est le symptôme. Le temps ne constitue plus aujourd'hui un modèle d'intelligibilité pour nos sociétés en crise qui ne croient plus en l'avenir<sup>2</sup> et il peut sembler surprenant, dans ce contexte, que les artistes s'intéressent à l'histoire. Faire de l'histoire, c'est certes l'étudier mais pour mieux laisser une place au présent et donner une chance au futur. En cela, l'historien embrasse tous les temps<sup>3</sup> : il est celui qui, en se penchant sur hier, nous aide à comprendre aujourd'hui pour mieux réorienter demain. Or cette conception de l'histoire comprise comme articulation dynamique a été congédiée depuis déjà plusieurs décennies : les

générations nées après 1968 ont grandi sous le leitmotiv de sa « fin<sup>4</sup> », ont vu, dans de nombreux domaines, le schème du temps supplanté par celui de l'espace<sup>5</sup>, ont assisté au remplacement du concept de passé par « le quatuor formé par la mémoire, la commémoration, le patrimoine et l'identité<sup>6</sup> », et ont à peine aperçu un futur déjà lourdement assombri par la menace écologique. Le passé s'est obscurci, l'avenir s'est fermé et le présent s'est imposé comme notre unique horizon. Le – bref – régime moderne d'historicité s'est mué en un « présentisme » identifié par François Hartog<sup>7</sup> comme une configuration qui délie les phénomènes du passé comme du futur, et saisit ce dernier dans les prismes du flux, de l'imédiateté et de la prévision à très court terme, tendant à faire du présent notre horizon indépassable. Mais même si le régime moderne de l'histoire est désormais discrédité et si les utopies du

1. Par re-enactment, nous entendons les reconstitutions performées de l'histoire. Cf. Aline CAILLET, « faire et refaire l'histoire : les pratiques de re-enactment », *Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 95-108.

2. Crise corollaire de celle des grands récits sur lesquels s'adossait la foi en un progrès dans l'histoire qui a laissé sans repère la gauche radicale.

3. Cette conception de l'histoire est celle avancée notamment par l'école des Annales contre une conception positiviste et restreinte de celle-ci comme connaissance du passé, renouant avec la définition originelle de Thucydide pour lequel l'analyse historique portait sur le temps présent, ses origines et ce qui aidait à en rendre compte, à le comprendre.

4. Cf. Francis FUKUYAMA, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme* [*The End of History and the Last Man*], Paris, Flammarion, 1992. Ouvrage consacrant la victoire idéologique du libéralisme après l'effondrement du bloc de l'Est.

5. Le tournant spatial dans le champ des humanités annoncé par Michel Foucault dans les années 1980 recouvre sur ce plan des formes ambivalentes. S'il a donné lieu à des productions véritablement pertinentes du côté de la théorie critique, l'idéologie du « spatialisme », dénoncée depuis les années 1990 par notamment Jean-Pierre Garnier, a en revanche, elle, visé à occulter le caractère processuel et par là même historique de certains phénomènes, tels que les inégalités territoriales et les antagonismes de classe. Pour une sélection de ses articles, cf. <<http://libertaire.free.fr/JPGarnier30.html>>, consulté le 10 juillet 2017.

6. François HARTOG, *Croire en l'histoire* (2013), Paris, Champs Flammarion, 2016, p. 49.

7. Présentisme dont il est encore difficile de dire s'il constitue un régime d'historicité à part entière, ou s'il n'est qu'une forme transitoire vers un autre nouveau. Cf. François HARTOG, *Régimes d'historicités. Présentisme et expérience du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

progrès ont fait long feu<sup>1</sup>, l'histoire en tant que telle ne peut exister que dans la mesure où elle articule ces trois temporalités, au risque autrement de s'abolir dans une réification du passé. Ainsi que l'analyse très justement Enzo Traverso :

Pendant plus d'un siècle, la gauche radicale s'est inspirée de la célèbre onzième thèse sur Feuerbach de Marx : les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde, il faut maintenant le changer. Lorsqu'en 1989 la gauche est devenue « sans abri spirituel » après avoir pris conscience de l'échec des tentatives passées de transformer le monde, ce sont les idées mêmes avec lesquelles on avait essayé de l'interpréter qu'il a fallu remettre en question. Et quand, une décennie plus tard, de nouveaux mouvements sont apparus qui proclamaient qu'« un autre monde est possible », ils ont dû réinventer leurs identités intellectuelles et politiques. Ils ont dû *se* réinventer en forgeant des pratiques – et même, à plusieurs égards, des théories – inédites dans un monde privé d'un futur visible, pensable, ou imaginable<sup>2</sup>.

On peut dès lors se demander dans quelle mesure les formes de la fabrique en art participent de cette réinvention, ou si, à l'inverse, elles succombent à la tentation d'une vision mélancolique de l'histoire comme « remémoration des vaincus » et avalisent ainsi la rupture de la dialectique entre passé et futur qui caractérisait la lecture marxiste de l'histoire. Renouer avec cette dialectique et cette conception stratégique de la mémoire suppose de ne pas cantonner l'histoire dans les bornes d'une simple connaissance du passé. Croire encore à l'histoire, c'est, depuis le temps présent, « croire en une certaine ouverture du futur<sup>3</sup> » ; un futur aujourd'hui à peine entrevu, et si redouté tant il semble annoncer de catastrophes<sup>4</sup>.

1. Ainsi que le souligne encore François Hartog : « l'histoire, celle du concept moderne d'histoire, était structurellement futuriste puisqu'elle était une manière de désigner l'articulation des deux catégories du passé et du futur, le nom moderne de leur toujours énigmatique rapport. Elle était concept d'action et impliquait la prévision. », *op. cit.*, p. 31.

2. ENZO TRAVERSO, *Mélancolie de gauche*, Paris, Éditions de la Découverte, 2016, p. 6-7.

3. FRANÇOIS HARTOG, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, p. 54.

4. Catastrophe écologique avant toute chose, mais aussi

C'est pourquoi pour comprendre la portée politique des liens qui se tissent aujourd'hui entre l'art et l'histoire, il convient d'interroger une relation souvent inexplorée : celle entre ce désir d'histoire des artistes et son reflux dans notre société contemporaine. Le travail artistique de l'histoire affirme-t-il un souci du passé en tant que tel (un passé négligé par la science historique, un passé refoulé, un passé qui demanderait réparation, ou encore un passé-refuge) ; une volonté d'amorcer une critique du présent ; ou un besoin de réinventer un futur ? S'agit-il d'un attrait plastique des artistes pour la forme du matériau historique (le témoignage, les archives, les documents, les sites...) ou d'une volonté plus « structurelle » et profondément historique en ce sens, de réengager dans le présent des enjeux propres au processus historique ? L'artiste-historien peut-il nous donner la possibilité d'encore « faire histoire » et nous sortir du présentisme dans lequel nous sommes en train de sombrer et qui obstrue tout horizon ?

### Jeux d'archives : l'artiste en historiographe

Quel crédit accorder à la posture de l'artiste en historien ? Et celle-ci atteste-t-elle d'un véritable égard pour l'histoire ? On notera d'abord que cet intérêt des artistes pour la discipline historique s'inscrit dans le mouvement plus général du « retour du réel<sup>5</sup> » et du « tournant documentaire<sup>6</sup> » dans l'art au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, qui a connecté de façon inédite les pratiques artistiques aux sciences humaines : là où certains se font his-

politique sous la menace de l'islamisme radical et de l'eschatologie qui le fonde. Auxquelles s'ajoutent les différents discours « déclinistes », de droite et d'extrême-droite – déclin de la grandeur de la France et de l'identité nationale –, mais aussi de gauche au travers les thèmes du déclassé, de la fin du modèle social, etc. Très différents bien sûr dans leurs idéologies, ces discours ont pour point commun d'exprimer une forte inquiétude du futur.

5. Cf. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2006.

6. Pour une présentation synthétique accompagnée des principales références et citations à propos du tournant documentaire. Cf. Aline CAILLET & Frédéric POUILLAUDE (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, introduction, à paraître en 2017.

toriographes voire historiens, d'autres se font cartographes, urbanistes, ethnographes ou encore sociologues. Celui-ci est également à mettre au compte d'une imprégnation des études postcoloniales dans le champ artistique<sup>1</sup>. Ces dernières, remettant en cause les procédures d'autorité de construction des discours, ont en effet fait valoir que les grands récits réputés objectifs masquaient bien souvent une idéologie de la domination, et que ce que nous appelons « le réel » est toujours déjà enserré dans des discours. L'art a assez naturellement relayé cette critique, en portant notamment sur le devant de la scène la parole de minorités et révélant la part imaginaire qui s'enchaîne dans toute réalité. Sans doute, enfin, doit-on également prendre en considération le régime d'historicité propre à l'art, lequel diffère quelque peu du régime historique en tant que tel. Ainsi que le souligne Mark Godfrey, dans le texte intronisant l'expression de « l'artiste en historien<sup>2</sup> », le passé pour les artistes est avant tout une catégorie qui appartient à l'histoire de l'art et à l'aune de laquelle il doit être considéré. La représentation de l'histoire dans l'art s'inscrit dans une tradition – et donc un régime historique – qui est celui de l'art avant d'être celui partagé par une culture et une société. Même si certains dispositifs artistiques invitent le spectateur à éprouver un nouveau rap-

port à l'histoire et portent en cela une préoccupation au-delà de la seule sphère artistique, ils restent, conclut-il, un phénomène marquant avant tout pour l'art contemporain<sup>3</sup>, expérimentant une forme « archiviste de recherche » plutôt qu'une manière d'écrire ou de faire l'histoire.

On peut conduire une analyse similaire à partir de l'autre texte de référence en la matière, « L'impulsion archiviste » d'Hal Foster. Si celle-ci rejoint en partie le devenir historien de l'artiste, elle ne saurait toutefois s'y assimiler. Le goût des artistes pour l'archive déborde en effet largement de la seule sphère de l'histoire et s'incarne dans des formes artistiques qui ont parfois peu à voir avec celle-ci – notamment dans la pratique postmoderne du remake, du recyclage ou encore du pastiche<sup>4</sup>. Par ailleurs, Hal Foster, toujours rétif aux effets de mode et de séduction, sonde l'idéologie qui pourrait nourrir, par devers elle, cette impulsion archiviste<sup>5</sup>. Quels sont dès lors les usages critiques d'archives que l'on peut retenir ? Et, d'autre part, conformément à notre problématique, de quelle relation au temps ceux-ci sont-ils le symptôme ?

Pour ce faire, l'on doit d'abord établir ce que peut légitimement recouvrir cette figure de « l'artiste en historien » ; formule qui agrège deux régimes poétiques distincts : celui de l'histoire et celui de l'art<sup>6</sup>. Et de fait, le plus souvent, « les

1. On signalera sur ce point l'excellent livre récemment paru : GIOVANNA ZAPPERI (dir.), *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

2. « Until recently, it might have seemed that historical representation, which in the mid-nineteenth century was considered the most serious role for art, had only peripheral importance in contemporary practice. We were taught that the abstraction of modernist painting prevented artists from addressing history and that when Pop art banished abstraction it was only to address itself to the present. Though this kind of account is now under scrutiny, with attention being paid to abstract representations of historical events and to Pop's address of specific historical experience, revisionist historians of abstraction and Pop would still hesitate before stating that historical representation was central to these art forms. » MARK GODFREY, « The artist as historian », *October*, n° 120, printemps 2007.

Version numérique de l'article disponible sur : <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2007.120.1.140?journalCode=octo#.WCHojdxtCRs>>, consulté le 10 juillet 2017.

3. Cette non porosité atteste de la difficulté du geste critique au sein d'un art autonomisé: il doit tout à la fois opérer du dedans (de l'art et de l'histoire et de ses formes) et se tourner vers le dehors pour viser son but. C'est précisément cette tension qui est pointée ici.

4. Argument qui va dans le sens de celui que nous avançons supra selon lequel les pratiques artistiques « historiennes » doivent être aussi appréhendées dans le prisme de l'histoire de l'art. Rejouer le passé pour bien des artistes signifie jouer dans l'art le postmoderne contre le moderne.

5. Cet art archiviste (*archival art*), note-t-il, peut en effet participer de la « raison archiviste » (archive reason) propre à nos sociétés de contrôle qui tend à archiver le passé, surveiller le présent et prédire l'avenir ; dérive possible qui atteste du caractère périlleux de l'opération critique en art, laquelle est toujours susceptible de se retourner en son contraire.

6. « Les œuvres historicisées restent des œuvres d'art et des œuvres de l'art. L'intégration concrète en elles de documents et d'archives réels ne doit aucunement oblitérer leur dimension imaginaire, comme elle ne doit pas non plus estomper ou faire éventuellement disparaître la réalité

usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité<sup>1</sup>, rendant par là même leur statut incertain et trouble. On peut toutefois appréhender différemment ce mariage de deux poétiques – au demeurant fondateur de l'histoire elle-même, qui, en tant que récit, s'est constituée comme genre littéraire bien avant d'être instituée comme science –, en convoquant la distinction entre histoire et historiographie. En introduisant des matériaux historiques dans leurs œuvres, les artistes « font-ils de l'histoire » à l'instar des historiens ou cet usage vise-t-il la remise en question de la manière dont ceux-ci la font ? Il s'agirait moins alors, pour l'art, de faire de l'histoire que de contester, en la déconstruisant, la manière dont celle-ci s'écrit, à l'instar d'un artiste comme Matthew Buckingham étudié par Mark Godfrey, qui s'intéresse à l'histoire avant tout pour critiquer ses modes de représentation<sup>2</sup>. Giovanna Zapperi insiste, pour sa part, sur le fait que « l'expérimentation artistique permet d'explorer des formes alternatives d'écriture de l'histoire qui prennent pour point de départ les omissions, les absences et ce qui a été délibérément occulté ou détruit<sup>3</sup> ». Parmi ces « tactiques critiques », elle retient l'appropriation subjective, la narration non-linéaire, le fragment ou encore l'allégorie<sup>4</sup>, des procédés formels qui, eux, relèvent pleinement de l'art. Mais cette déconstruction passe aussi par l'emprunt de méthodes

propres à la science historique, ce qui tend à brouiller la frontière entre art, histoire et historiographie et rend bien aventureuse la séparation entre les différents régimes :

Cette posture critique suggère qu'une forme de connaissance historique est en train d'émerger dans le champ de l'art : le recours aux documents d'archive dans l'art donne lieu à des enquêtes et à l'appropriation critique des méthodes de la recherche historique<sup>5</sup>.

Incertaine et fragile, mais toutefois légitimée par ses formes critiques de l'historiographie, la figure de l'artiste-historien ressortirait ainsi d'une figure essentiellement épistémologique.

### **Creuser le temps présent, ouvrir des brèches pour l'avenir**

Le spectateur de l'art, et plus encore l'individu qui habite son époque, pourrait légitimement s'interroger sur ce que cette posture, aussi précieuse et pertinente soit-elle dans le champ des humanités, vient activer dans notre temps présent commun et partagé. Évoquant une œuvre de Alighiero Boetti, jouant sur le télescopage entre passé et futur (deux plaques-monuments à la fonction commémorative portant les dates du *16 dicembre 2040* et du *11 luglio 2023*), Sophie Wahnich s'interroge sur la capacité de l'archive à nous parler d'un « temps carambolé » : « L'archive sortie de son dépôt d'archive opère-t-elle sur ce mode ? Peut-elle être considérée comme la trace, non d'un événement mais d'une boucle du temps<sup>6</sup> ? » Dans quelle mesure les jeux d'archives peuvent-ils dépasser leur seule fonction de (re)examen du passé à des fins de connaissance et creuser notre temps, ouvrir des brèches pour l'avenir ? Sans doute l'opération foucauldienne à l'égard de l'archive, largement reprise par les artistes-historiens, vise-t-elle à produire de telles boucles temporelles, en posant en son cœur le sens que celle-ci recèle dans le contemporain. Se demandant ce qui peut définir un « historien foucauldien », Philippe Artières suggère d'ailleurs

historique des éléments repris. D'où l'interrogation sur leur statut de mixités ou d'hybridité de ces étranges objets situés plastiquement et sémantiquement entre réalité historique et fiction. » Jacinto LAGEIRA, *L'Art comme Histoire*, Paris, Mimésis, 2016, p. 30.

1. Giovanna ZAPPERI, « Introduction », *L'Avenir du passé*, *op. cit.*, p. 7.

2. « In approaching each new subject, Buckingham is as concerned with researching particular events or stories as he is with researching the way in which such events have formerly been narrated or indeed ignored in received historical writing. Following historiographers such as Hayden White, he has been attentive to the ideologies concealed in various kinds of narrative – to what White termed “the content of the form.” » Cf. Mark GODFREY, *art. cit.*

3. Giovanna ZAPPERI, *op. cit.*, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 8.

5. *Ibid.*, p. 9.

6. Sophie WAHNICH, « Faire archives », *L'Avenir du passé*, *op. cit.*, p. 18.

un rapport singulier aux archives [...]. Les chronologies sont souvent chevauchements, mais ce qui fait rupture, c'est soudain l'archive. Une correspondance, une circulaire, un fragment de journal, quelques lignes d'un rapport font parfois événement. Cette attention au moindre, à l'infime éclat dans la masse des écrits, et ce geste qui consiste à en opérer l'extraction, la découpe, tel est peut-être ce qui définit l'historien foucauldien. [...] Il y a chez Foucault une pratique singulière d'opérer les traces du passé ; on peut voir le résultat de ces opérations sur les fiches de lecture du philosophe lors de ses séances à la Bibliothèque nationale ; cette opération n'est jamais la même mais elle consiste à promener son bistouri au plus près des tissus et d'ouvrir les cadavres. Cette opération est toujours accompagnée d'un questionnement sur les archives mêmes. Sans doute être historien foucauldien contemporain nécessite ce passage au miroir de l'archive ; il convient de l'interroger non pas seulement comme source mais comme objet d'histoire. Ne pas céder à son goût mais commencer par faire l'histoire de cette trace écrite<sup>1</sup>.

Ce « passage au miroir de l'archive » réalisé par bon nombre d'œuvres contemporaines, ne repose pas tant sur le principe de la manipulation poétique de l'archive (avec toute la suspicion qu'elle suscite et qui rend trouble le statut des œuvres, entre production artistique et production historique) que sur celui de sa seule irruption *hic et nunc* – l'archive comme événement de/dans notre temps. Invités à travailler par Le Point du Jour et la Fondation Bon-Sauveur sur les archives de l'hôpital psychiatrique de Picauville (Manche) avant sa démolition, l'historien Philippe Artières et l'artiste photographe Mathieu Pernet ont cherché une manière de conserver la mémoire du lieu. Informés de l'existence d'un service audiovisuel animé par un infirmier passionné, ils se retrouvent alors en possession d'un véritable trésor oublié : des centaines d'images, des années 1930 à nos jours, conservées dans de nombreux cartons, pochettes ou classeurs :

1. Philippe ARTIÈRES, « Les historiens et la crise des archives », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2001/5, n° 48-4bis, p. 16-43.

La plupart des images n'étaient pas légendées, on n'en connaissait ni les auteurs, ni les personnes représentées, mais le corpus était formidablement divers et témoignait, outre de la vie d'une institution, de tous les usages du médium : portrait d'identité, photographie d'architecture, imagerie médicale, photographie de vacances, reportage de presse, instantanés domestiques, cartes postales ou images officielles. Très vite, s'est imposée à nous l'idée que ce corpus constituait moins l'histoire en images d'une institution, emblématique de l'évolution de la psychiatrie, qu'une histoire de la photographie vue depuis l'hôpital, lieu de vie à la fois spécifique et banal – une histoire non marginale mais à la marge, une sorte d'asile des photographies. Ainsi, s'établissait une correspondance entre la nature et le sujet de ces images : ici, pas de grands noms, ni le plus souvent d'événements remarquables mais le quotidien d'anonymes ; pas de chefs d'œuvre bien composés mais l'éclat du réel que la photographie enregistre. [...] *L'Asile des photographies* ne prétend donc pas à l'exactitude, quoiqu'il s'agisse de documents, ni a fortiori à l'exhaustivité, bien que fidèle à leur diversité. Il traduit avant tout une expérience, la nôtre, inscrite dans une histoire collective, et comme telle multiple<sup>2</sup>.

Ce cas de conversion de l'archive – sans que celle-ci ne devienne artefact dans la mesure où elle n'a pas été retouchée<sup>3</sup> – est sans doute emblématique

2. Philippe ARTIÈRES et Mathieu PERNOT, dossier de presse de l'exposition *L'asile des photographies*, La maison Rouge, 13 février - 11 mai 2014.

3. L'artiste parfois intervient sur les images préexistantes : pour *Le Grand ensemble* (2007), Mathieu Pernet a collecté aux Puces des cartes postales des années 1950-1970 qu'il a simplement agrandies tout en conservant les bords ciselés et les signatures des photographes. Cette plus grande liberté prise à l'égard du matériau historique tient, à la fois, au caractère populaire (et en ce sens déjà approprié) de ces images, et au désir de l'artiste de donner la possibilité au spectateur « d'entrer dans l'image » : « je voulais donner une forme monumentale à cette collection, en faire une sorte de monument des utopies urbaines déchues ». Si les formes d'intervention sur le matériau historique diffèrent selon les projets, il s'agit à chaque fois de « trouver une forme à l'histoire » et le dispositif muséographique le plus juste pour la restituer en exposant les documents. C'est cette exigence qui engage alors tantôt un travail d'historien, tantôt un travail d'artiste. Cf. « Trouver une forme à l'histoire », Entretien avec Mathieu Pernet par Étienne Hatt, *Vu Mag*, n° 5, 2010. <[http://www.mathieupernot.com/textes\\_01.pph](http://www.mathieupernot.com/textes_01.pph)>, consulté le 10 juillet 2017.

de ce qui peut se jouer, bien au-delà des enjeux strictement épistémologiques et historiographiques, dans les pratiques artistiques de l'histoire. Si sa nature – non pas document mais photographie – et sa fonction – non pas trace de l'histoire d'une institution, mais expression des usages d'un médium – se voient ici dérangées, c'est peut-être plus encore l'espace-temps même de l'archive qui se voit « carambolé<sup>1</sup> ». L'opération foucauldienne du passage au miroir « présentise » l'archive au sens à la fois spatial et temporel. D'une part, elle arrache l'archive au passé – il ne s'agit pas de s'y « plonger » mais de l'« extraire » – et l'installe au cœur d'un temps présent et partagé dans l'expérience, celui-là même dans lequel elle surgit. En ce sens, elle travaille le temps historique conçu comme temporalité dynamique et s'avère à même de réarticuler le passé à notre présent et, dans cette mesure même, de « faire histoire ». Se faisant, d'autre part, par ce geste même de présentation, elle spatialise l'archive, l'offrant ainsi à l'installation artistique ; laquelle se voit en retour également perturbée par la radicalité que peuvent prendre alors ce type d'exposition. Ainsi que le souligne Hal Foster :

1. Autre forme de carambolage, celui qui consiste à donner une allure d'archive à des images contemporaines, manière à la fois d'archiver le présent et de révéler ce qui en lui fait déjà « monument », à l'instar de *Expired* de l'artiste libanais Ziad Antar, série de photographies de bâtiments architecturaux évoquant la modernité, prises sur pellicules en noir et blanc, périmées depuis 1976, provenant du mythique studio Scheherazade du photographe Hashem El Madani. L'appareil utilisé est lui-même ancien, un Kodak Reflex datant de 1948. L'image qui en sort est souvent floue, passée, et le film recouvert de tâches : « When I took this film and started to make images, I wanted to somehow continue the work of the archive, but I also had this anti-archival urge, this feeling that I didn't want the results to be expected or predetermined. And that is why I used this expired film, which is both from an archive as such and can be used to develop further a broader archive of images but with less of a documentary feel to it [...], to a certain extent, the expired film is both 'archival' yet also lends itself to an aesthetic of the archive, a sense of agedness, but it also disrupts any certainty in the process of archiving. » « An Aesthetics of Expiration », Ziad Antar in Conversation with Anthony Downey, 2 mai 2012. <<http://www.ibraaz.org/interviews/14>>, consulté le 10 juillet 2017.

Dans un premier temps, les artistes archivistes cherchent à rendre les informations historiques, souvent perdues ou déplacées, physiquement présentes. À cette fin, ils développent l'image, objet ou texte trouvé et favorisent le format de l'installation comme ils ont l'habitude de le faire. (Fréquemment, ils usent avantageusement de sa spatialité non hiérarchique, ce qui est plutôt rare dans l'art contemporain.)<sup>2</sup>

En cela, complète Foster, la figure de l'artiste-archiviste s'inscrit dans le sillage de celle de l'artiste-curateur<sup>3</sup>, faisant alors de celle-ci moins une figure *poïétique* que *praxique*. Le travail de collecte de photographies accompli par *The Arab Image Foundation*<sup>4</sup>, structure fondée par des artistes, dont notamment Akram Zaatari, opère ce retournement en ce qu'il consiste à archiver des photographies documentant l'histoire récente du Moyen-Orient et à réaliser dans un second temps des expositions dont les artistes membres de la fondation sont les commissaires<sup>5</sup>.

2. « In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaces, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so. (Frequently they use its nonhierarchical spatiality to advantage – which is rather rare in contemporary art.) » Hal FOSTER, art. cit. (traduction personnelle).

3. « Certainly the figure of the artist-as-archivist follows that of the artist-as-curator, and some archival artists continue to play on the category of the collection. » Hal FOSTER, art. cit.

4. « The Arab Image Foundation is a non-profit organization established in Beirut in 1997. Its mission is to collect, preserve and study photographs from the Middle East, North Africa and the Arab diaspora. The AIF's expanding collection is generated through artist and scholar-led projects. The Foundation makes its collection accessible to the public through a wide spectrum of activities, including exhibitions, publications, videos, a website and an online image database. » <<http://www.fai.org.lb>>, consulté le 10 juillet 2017.

5. Voir notamment les nombreux projets initiés par Akram Zaatari : *The Vehicle. Picturing moments of transition in a modernizing society* en 1999, exposition itinérante qui s'est tenue au Liban, Syrie, Egypte et Jordanie. Ou plus récemment *Objects of Study/The archive of studio Shebrazade/Hashem el Madani/Studio Practices* (2007), corpus de photographies issues du studio de Hashem el Madani prises entre 1948 et 1982. 117 de ces photographies font désormais partie de la collection de la Tate Modern à Londres et ont fait l'objet d'une exposition en 2008.

Une opération similaire de présentation – au sens à la fois spatial et temporel – s’applique également au témoignage. De nombreuses œuvres faisant succéder des témoignages bruts filmés<sup>1</sup> constituent à cet égard le pendant d’installations artistiques qui exposent telles quelles des archives. Si ce travail artistique peut s’inscrire dans la lignée du traitement historiographique<sup>2</sup> du matériau historique par l’art exposé *supra*, il prolonge plus fondamentalement l’opération critique foucauldienne en ce qu’il participe lui aussi d’une réarticulation passé/présent, dans la mesure où le temps du témoignage – le moment où la parole s’énonce – ne coïncide pas avec celui de l’événement<sup>3</sup> – le temps de l’épreuve du réel. Ainsi qu’en conclut Jean-Louis Déotte, commentant la théorie freudienne de l’après-coup<sup>4</sup> :

Tout témoignage se place ainsi sous le signe de l’écart, que voudrait annuler la notion de « témoin oculaire ». En d’autres termes, il n’y a pas d’antériorité de l’événement sur le témoignage. D’où l’impossibilité de toute « re-présentation », au sens strict (qui ferait de l’événement un réel préexistant). C’est donc du seul régime de la « présentation » – c’est-à-dire de l’avènement, sous nos yeux de

l’événement, dans et par l’acte de témoigner – que relève la temporalité du témoignage qui, dans son impossible coïncidence avec l’événement, devient le seul temps où puisse s’inscrire l’événement<sup>5</sup>.

Celui-ci implique en outre une situation dialogique dans la mesure où celui qui témoigne le fait devant et pour autrui. Ainsi son temps coïncide-t-il avec celui partagé avec le spectateur auquel il s’adresse. Cette boucle temporelle, outre son caractère dynamique, convertit, tout comme pour l’archive, sa nature et sa fonction : non pas acte de remémoration tourné vers le passé mais expérience présente orientée vers la transmission et, par là même, ouvrant sur un lendemain. Cette inflexion de l’histoire vers la forme du témoignage n’est pas toutefois sans équivoque : si elle ouvre un espace – largement occupé par l’art<sup>6</sup> – pour l’écriture d’une contre-histoire (celle des sans-grades, des infâmes, des opprimé-e-s, des oublié-e-s...), à rebours d’une histoire officielle, elle peut aussi devenir le lieu qui l’évacue au profit d’une approche purement mémorielle. C’est pourquoi il faut aussi juger cette place grandissante de la forme-témoignage dans les représentations artistiques de l’histoire à l’aune de l’orientation mémorielle<sup>7</sup> qu’a prise l’histoire depuis les années 1980. L’enjeu tient précisément dans la manière dont cette forme-matériau est à même de réinvestir l’histoire, c’est-à-dire – au sens avancé en introduction de ce texte – de rendre possible un futur.

Ces quelques brèches ouvertes par un passé pointant vers nous nous renseignent encore peu sur la place et la fonction que pourrait occuper l’artiste-historien, non pas dans l’histoire de l’art, ni même encore dans l’écriture de l’histoire, mais bel et bien dans notre temps politique. F. Hartog, à ce titre, interpelle écrivains et historiens :

1. Soit au sein d’un même film, soit au moyen d’une installation à plusieurs écrans. Voir parmi bien d’autres *Objects of War* (2000-2006) de Lamia Joreige, série de témoignages sur la guerre du Liban ; *Khiam* (2007), de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ; *The Portraits of Stories* (1998-2008) d’Esther Shalev Gerz.

2. Dans la mesure où le témoignage a souvent été perçu par les historiens comme un matériau peu fiable, du fait de sa subjectivité et de la fragilité de la perception et de la mémoire sur laquelle il s’appuie. Voir à ce sujet, Hélène WALLENBORN, *L’Historien, la parole des gens et l’écriture de l’histoire : le témoignage à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Lovreval, Éditions Labor, 2006.

3. Il faut à ce sujet distinguer le témoin comme *testis*, celui qui se pose en tiers, du *superstes*, celui qui a traversé une épreuve et lui a survécu. C’est surtout le témoignage du second qui suppose cet intervalle, particulièrement quand il s’agit d’expériences traumatiques. Cf. Sylvie ROLLET, « Personne ne témoigne pour le témoin », *Chimères*, 1/2007, n° 63, p. 191-212.

4. Concept introduit en 1896, que Freud emploie pour désigner un processus de réorganisation ou de réinscription par lequel des événements traumatiques ne prennent une signification pour un sujet que dans un *après-coup*, c’est-à-dire dans un contexte historique et subjectif postérieur, et qui leur donne une signification nouvelle.

5. Jean-Louis DÉOTTE, *L’Époque des appareils*, Lignes & Manifestes, Paris, 2004, p. 31, cité par Sylvie ROLLET, *op. cit.*

6. « Quand bien même l’Histoire établit ou pourrait établir certains faits et réalités vraies et véridiques, c’est l’art qui sauvegarde cette mémoire charnelle, mémoire de l’expérience ou d’une expérience atroce de l’histoire. L’art est éminemment l’espace de l’expérience ou des expériences. » Jacinto LAGEIRA, *L’Art comme Histoire*, *op. cit.*, p. 40.

7. Orientation mémorielle corollaire de la fin de l’utopie du progrès. Voir sur ce point ENZO TRAVERSO, *op. cit.*, p. 6.

Que font-ils, les uns et les autres, avec le temps nouveau, ce temps qui marche et accélère ? Embarquent-ils volontiers ou non dans le train du temps, cherchent-ils à en descendre ? Bref, comment se positionnent-t-ils par rapport au régime moderne d'historicité<sup>1</sup> ?

C'est à cette question, posée en ouverture de ce texte, qu'il convient, pour finir, de tenter de répondre.

### Se tourner vers demain : vers une praxis de l'art

Les représentations futuristes en art – aussi bien utopiques que dystopiques – ont sombré avec la croyance en un temps linéaire qui les étayait. Le réel a supplanté l'imagination et la mémoire est venue occuper la place laissée vacante. Pour autant, toute société démocratique a besoin de croire en la possibilité d'inventer son futur ; cette contingence est constitutive de son projet politique. Et même, serions-nous tentée d'ajouter, c'est à cela que l'histoire est utile. L'illusion moderniste n'est pas d'y avoir cru mais de s'en être remis à la seule catégorie du Temps – appelée tantôt ruse de la raison, tantôt matérialisme historique –, pour combler cet horizon d'attente. Si ces processus d'effectuation sont disqualifiés, l'histoire, reste néanmoins pour nous, peuples démocratiques et en cela historiques, une exigence politique :

La perte de sens la rend plus obscure, plus menaçante, mais non moins présente. [...] Si l'histoire n'a jamais eu ou n'a plus de sens, peut-on la faire, ou croire qu'on la fait ? Oui dès lors qu'on admet qu'il y a un écart entre ce qu'on croit faire et ce qu'on fait effectivement. [...] Bref, la disparition de la Providence, de la ruse de la raison, d'une figure ou d'une autre du destin ne modifie pas radicalement les choses<sup>2</sup>.

Comment retrouver une prise sur l'avenir et comment l'art peut-il nous aider ? Les expérimentations artistiques peuvent-elles débloquent une his-

toire qui patine dans le présent quand elle ne prend pas les formes politiques ambiguës de la commémoration<sup>3</sup>, de la crispation identitaire ou, dans l'art, des fantômes et autres ruines de la modernité<sup>4</sup> ? Dans *Les Potentiels du temps*, Aliocha Imhoff, Camille de Toledo et Kantuta Quiros imaginent un régime d'historicité alternatif, à la fois à celui moderne et au présentisme, qu'ils nomment « régime potentiel » : « nouage de temps qui s'entrelacent, entre passé, présent et futur. Des nouages temporels que l'on retrouve au cœur de nombreuses pratiques de l'art aujourd'hui et que l'on pourrait très volontiers qualifier de *dispositifs chronopolitiques*<sup>5</sup> ». Ce régime potentiel consiste à agiter de nouvelles possibilités pour l'avenir, à l'appréhender non pas sur le mode de ce *qui sera*

3. Commémoration qui se mue désormais en « esprit de commémoration » selon l'expression de François Hollande dans le discours du 7 novembre 2013 prononcé à l'Élysée à propos des commémorations à venir de la première guerre mondiale. Expression déclinée par le chef de l'État, en « esprit de Verdun », « esprit du 11 janvier », « esprit du 26 mars » – à propos de la révolution malienne de 1991. On ne peut que rester perplexe sur cette manière de convoquer dans le discours des événements récents et sur la nature de cette injonction, qui en appelle plus à une clôture de l'événement qu'à ses prolongations dans l'avenir. Pour François Hartog, cette tendance à la commémoration est une des techniques de présentification qui « valorise l'affectif plus que l'analyse distanciée. » *op. cit.*, p. 99.

4. Les œuvres d'art qui convoquent le passé le font aussi trop souvent sur un mode pour le moins politiquement ambigu, qui manifeste un goût pour la décrépitude confinant parfois au *Ruin Porn* : « cette esthétique qui se veut celle d'un monde d'après, post-apocalyptique, post-moderne, n'est jamais que la réactualisation d'une fascination ancienne pour les mondes perdus sous la forme d'une nostalgie réactionnaire occidentale. La mise en scène de la ruine vise à cacher la misère du monde : elle dévoile en fait les ressorts d'une idéologie en béton armé. » Diane SCOTT, « Retour des ruines », *Vacarme* n° 70, janvier 2015, p. 23. Dans un autre registre, on notera aussi la consommation toujours plus effrénée et superficielle des images d'archives par le cinéma et la télévision, dénoncée par Sylvie LINDEPERG dans *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013.

5. Aliocha IMHOFF, Camille DE TOLEDO, Kantuta QUIROS, *Les Potentiels du temps*, Manuella éditions, 2016, p. 87. Trois œuvres dans le livre illustre ces dispositifs chronologiques : le JRMiP – *The Jewish Renaissance Movement in Poland* de Yael Bartana ; le projet *Make it Work* – le théâtre des négociations initié par Bruno Latour et Frédérique Ait-Touati ; *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller présentée *infra*.

1. François HARTOG, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 27-28.

mais de tout ce *qui serait*<sup>1</sup> ; ce qui en soi, dans son projet même, nous invite à faire une place pour demain dans notre présent<sup>2</sup>.

Parmi les formes de « remontages » du temps effectués par les artistes, le re-enactment (du moins certains d'entre eux) est sans aucun doute l'une de celles qui ouvre sur un avenir sans retomber dans un historicisme naïf. *Praxis* à part entière, bousculant autant les formes canoniques de l'écriture de l'histoire par les historiens que de sa représentation artistique, le re-enactment semble relancer par là même le processus historique. *The Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller et *La commune* (2003) de Peter Watkins constituent à cet égard deux œuvres<sup>3</sup> qui, en ne cessant pas de nous interroger sur le passé, nous font méditer sur l'avenir. La mobilisation populaire opérée par Jeremy Deller pour organiser le re-enactment de l'affrontement le plus marquant entre mineurs et policiers sous l'Angleterre thatchérienne, est là pour nous rappeler avant tout que le Royaume-Uni n'en finit pas de subir les ravages induits par ces politiques ultra-libérales conduites depuis les années 1980 ; que les conséquences aujourd'hui pour les jeunes générations continuent à se faire sentir, mettant en danger l'avenir même de la région lourdement frappée par le chômage et la misère. Rappeler et donner à comprendre ce qui s'est passé vise précisément pour Deller à enrayer ce désastre pour infléchir le devenir économique du pays. *The Battle of Orgreave* fait l'histoire : elle inscrit l'événement

du re-enactment dans le sillage de la bataille elle-même et donne à entendre, 17 ans plus tard, la voix de ceux qui, quoique vaincus, sont toujours vivants. En cela, sa démarche artistique relève de la *praxis* et s'inscrit moins dans le registre de la connaissance que de l'action créatrice entendue au sens de Castoriadis comme constitution du nouveau<sup>4</sup>.

*La Commune* de Peter Watkins repose elle aussi sur une même dynamique praxique. En superposant le temps de La Commune de Paris (1871) au temps présent des luttes sociales de la fin des années 1990<sup>5</sup>, Peter Watkins effectue surtout un geste militant qui vise à relancer les mouvements de révoltes populaires en les réinscrivant dans leur histoire récente<sup>6</sup>. Où en sommes-nous des luttes aujourd'hui ? Pour quel avenir sommes-nous prêts à nous engager ? Cet avenir est le nôtre et il nous appartient, artistes, intellectuels, historiens, de nous en saisir.

Aline CAILLET

1. « Si le futur est ce qui sera, suivant les scripts émancipateurs et les utopies passées, l'avenir dont nous parlons est tout ce qui peut arriver, tout ce qui pourrait être, tout ce qui serait. Tel est l'horizon d'espérance dans lequel il s'encode désormais. » *Les Potentiels du temps*, *op. cit.*, p. 97.

2. Inventer l'avenir n'implique pas nécessairement de se projeter hors du temps présent mais se fait *hic et nunc* dans l'orientation que nous donnons à nos actes. À propos des plans de rigueur budgétaires imposés par l'Union Européenne, l'économiste Thomas Piketty ne cesse d'en appeler à une restructuration de la dette ; une mesure qui conditionne moins une politique économique qu'elle n'engage la possibilité même de faire encore histoire : payer la dette, c'est nous condamner à solder *ad nauseam* les comptes du passé ; l'effacer, c'est laisser une chance pour les générations futures de construire un nouveau modèle économique.

3. Pour l'analyse détaillée de ces deux œuvres, voir Aline CAILLET, *op. cit.*

4. « L'essentiel de la création n'est pas "découverte", mais constitution du nouveau : l'art ne découvre pas, il constitue ; et le rapport de ce qu'il constitue avec le "réel", rapport assurément très complexe, n'est en tout cas pas un rapport de vérification. [...] L'émergence de nouvelles institutions et façons de vivre, n'est pas non plus une "découverte", c'est une constitution active. » Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 200-201.

5. Rappelons qu'a eu lieu en décembre 1995 le plus grand mouvement de grève depuis 1968. Il reste encore aujourd'hui le plus important.

6. La préoccupation de Peter Watkins était aussi à cet égard pédagogique dans la mesure où l'histoire de La Commune de Paris est une oubliée des manuels d'histoire ; preuve que le passé, même dans une forme figée, peut encore revêtir une valeur subversive...