



William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig TROIS NOTES SUR LE STYLE ARCHIVAIRE

Paul BERNARD-NOURAUD
(Université Paris I)

Pour citer cet article :

Paul BERNARD-NOURAUD, « William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig – Trois notes sur le style archivaire », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 50-60.

Résumé

Cet article examine les œuvres de trois artistes contemporains différents : William Kentridge, Gerhard Richter et Klaus Mosettig. Si leurs pratiques divergent, elles entretiennent néanmoins avec les archives un rapport que l'on pourrait qualifier de matériel ou de littéral. Plus qu'une simple source, la matière archivistique informe en effet littéralement leurs œuvres, qui prennent à leur tour l'apparence d'archives. C'est cette dimension dont on propose de rendre compte à travers la notion de style archivaire, commun à ces trois artistes, mais représentatif également de tout un pan de l'activité artistique contemporaine.

Art — Archive — Kentridge — Richter — Mosettig — Archivaire

Abstract

This paper studies three different contemporary artists' works: William Kentridge, Gerhard Richter and Klaus Mosettig. While their practices diverge, they maintain within the archives a relationship that one could qualify as material, or literal. Indeed, more than a mere source, the archivist material literally informs their artworks, which consequently look like archives. The notion of archivariness aims to account for this dimension, which these artists do have in common, but which is more widely visible in a large part of the contemporary artistic activity.

Art — Archive — Kentridge — Richter — Mosettig — Archivariness

William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig

TROIS NOTES SUR LE STYLE ARCHIVAIRE

Pour surmonter la misère de l'irréversible, il faudrait vivre le passé comme un présent et un possible, ou bien, à la manière des poètes, revivre le présent et le futur comme un passé¹.

Vladimir Jankélévitch

La séduction qu'est susceptible d'exercer un mot nouveau chez ceux qui en usent pour décrire les images équivaut généralement à la réticence qu'elle peut tout aussi bien leur inspirer. En revanche, la suspicion d'appropriation théorique qu'elle éveille immanquablement chez ceux qui font les images apparaît d'autant plus justifiée que cette désignation nouvelle – celle de style archivaire – suggère d'emblée que les œuvres se trouvent subordonnées à quelque chose d'*a priori* étranger à l'art et de familier aux chercheurs – les archives.

Le soupçon devrait encore se renforcer dès lors que l'on soutient que cette relation entre des œuvres actuelles et des archives supposément passées n'est pas ici incidente mais fondamentale en ce qu'elle affecte directement le style des premières, et qu'en altérant leurs formes, les archives touchent à la part des œuvres traditionnellement réputée comme étant la plus préservée de ce genre d'incursions. À l'inverse, l'altération des archives, lorsqu'elle a lieu, signale à la fois l'ouverture de l'art sur la réalité et sa capacité à la transformer.

Dans ces conditions, la notion d'art « archivaire » n'est pas moins « sophistiquée et trompeuse » que celle de son modèle, l'art « documentaire », dont Walker Evans parlait en ces termes en 1971, lorsque Leslie Katz lui demandait si des photographies pouvaient aussi bien être des documents que des œuvres d'art. La réticence d'Evans sur ce sujet venait du fait qu'à ses yeux « le terme devrait être *style documentaire* [*documentary style*] »,

étant donné que « l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse certainement en adopter le style² ». Suivant un mouvement inverse, allant cette fois du document testimonial vers l'art à vocation monumentale, Renaud Dulong a mis en évidence « l'inflexion monumentaire³ » à l'œuvre dans un certain nombre d'écrits de témoins, au premier rang desquels Primo Levi. Selon Dulong, la modulation monumentaire de ce genre d'écriture a notamment pour effet de barrer « la voie à une interprétation documentarisante, c'est-à-dire au rabattement de l'expérience sur la factualité⁴ », introduisant du même coup dans l'esprit du lecteur la « conscience de l'impossibilité d'une connaissance achevée de l'événement » dont le témoignage cherche pourtant à rendre compte. Ces deux précédents à la notion de style archivaire permettent peut-être d'éclairer le sens que l'on souhaite ici lui donner. Comme le style documentaire, l'archivaire emprunte ses formes au document d'archive ; comme le monumentaire, son empreinte sur l'image qui en résulte interdit cependant d'y reconnaître un document proprement dit. Dans l'art archiviste, les informations contenues dans le document source peuvent être reprises, intégralement ou non, mais dans tous les cas l'intégrité du contenu archivistique n'est pas compromise comme elle l'est dans l'art de style archivaire qui n'en retient que la forme – style – laquelle surdétermine sa contenance d'œuvre.

Par conséquent, le style archivaire n'implique pas qu'une œuvre d'art produise une archive nouvelle ou concurrente, mais simplement qu'elle en adopte le *style*, avec toutes les faiblesses concep-

1. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie* (1974), Paris, Flammarion, 2011, p. 223-224.

2. Leslie KATZ, « An Interview with Walker Evans », 1971, in Vicki GOLDBERG, *The Power of Photography: How Photographs changed our lives*, New York, Londres, Paris, Abbeville Press, 1991, p. 364.

3. Renaud DULONG, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations* n° 13, 2002, p. 179-197, ici p. 187.

4. *Ibid.*, p. 197.

tuelles qu'implique ici le mot. Cette contiguïté et cette continuité entre documentaire et archivaire ne signifient pas non plus que l'un ait aujourd'hui supplanté l'autre, même si, depuis plusieurs décennies, les archives jouent un rôle prépondérant parmi les documents qu'utilisent les artistes. Il ne s'agit que de souligner l'orientation spécifique prise par l'art contemporain en direction des formes du passé en se mesurant de plus en plus frontalement à « l'inévitable matérialité de l'archive¹ », et en en proposant, le plus souvent, une lecture contradictoire². S'il est relativement récent, ce mouvement de révision du matériau archivistique trouve sa formulation théorique et sa justification critique dans le célèbre axiome de Walter Benjamin selon lequel « il n'est pas de document de culture qui ne soit en même temps un document de barbarie³ ». Bien que la plupart des historiens et des critiques d'art mentionnent – et que même quelquefois ils scrutent – l'aspect matériel des documents en question, ils commencent rarement par considérer combien cette matérialité affecte les œuvres d'art, alors que c'est précisément à ce niveau que l'histoire et la théorie de l'art sont tout à coup saisies par la mémoire et la politique d'une manière qui apparente la critique à la crise. Un angle mort demeure dans la plupart des cas⁴, qui trouve en partie son origine dans la cita-

tion d'Evans pour finalement l'excéder, et qui justifie l'élaboration de la notion de style archivaire : une œuvre d'art peut-elle ressembler à une archive sans n'avoir rien d'archivistique en soi ? Autrement dit, le style archivaire peut-il être, par exemple, fictionnel, informel ou abstrait – fondé sur l'invention pure, sur un élément reconnaissable mais oblitéré, ou même sur quelque chose d'invisible, c'est-à-dire, dans les trois cas, sur de l'indiscernable ? Sans sous-estimer le paradoxe que constitue un art ne retenant de documents réels que leurs formes, on répondra donc par l'affirmative à ces questions, et on s'efforcera de démontrer que, loin de vider la réalité passée ou présente, une telle translation retient précisément ce qui reste, fors le sujet : sa matérialité. Afin de préserver cette dernière, les artistes insistent sur les différentes dimensions techniques de leur travail, allant jusqu'à recourir à des moyens contre-productifs compte tenu des outils modernes à leur disposition, d'où leur relation décalée, voire empêchée, au temps.

La densité technique et temporelle de ces œuvres correspond en effet, jusqu'à un certain point et en considérant l'art comme une configuration de temporalités, à la matérialité extraite de la réalité brute. Mais quelque chose se perd dans cette opération : l'information sur le passé que l'archive est censée porter au présent. En sorte que, en dépit de son vis-à-vis avec l'histoire, l'art de style archivaire ne fournit pas de connaissances exploitables sur le passé, pas plus qu'il ne dote le présent d'une direction claire pour le futur. Le style archivaire correspond en ce sens à un art des temps désorientés, où les rares mouvements sont des mouvements de fièvre, d'impulsion et de nostalgie ; un temps hors des événements, sans avant ni après, privé par l'histoire récente de ses possibilités et de ses promesses, et dont l'inadéquation crée un « jeu » dans lequel l'art pourrait se loger afin d'articuler cette pluralité temporelle, précisé-

pour n'être qu'introduite, appelle à être poursuivie. Cf. Roberta AGNESE, « Le document comme cible et comme instrument. *The Atlas Group Archive* de Walid Raad », in Aline CAILLET, Frédéric POUILLAUDE (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 189-201, ici p. 200.

1. Achille MBEMBE, « The Power of the Archive and its Limits », in Carolyn HAMILTON (dir.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht, BV, 2002, p. 19-26, ici p. 19.

2. En particulier en ce qui concerne les archives coloniales qu'Anne Laura Stoler relit « *against their grain* » selon son expression, c'est-à-dire en allant à l'encontre à la fois de leurs prétentions à l'élaboration d'un savoir positif et de la tentation d'objectiver ce savoir afin d'en faire le cœur d'un système de domination d'où les émotions seraient exclues, alors même que c'est en elles que se lisent les ressorts profonds de la domination coloniale. Ann Laura STOLER, « Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form », in *ibid.*, p. 83-100, ici p. 91. Le titre original en anglais de son essai ultérieur de 2009 traduit en 2019 (*Au cœur de l'archive coloniale. Questions de méthode*) reprend en l'infléchissant cette expression : *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*.

3. Walter BENJAMIN, « Edouard Fuchs, collectionneur et historien », 1937, in *Œuvres III*, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2011, p. 187.

4. Dans ce contexte, la notion de « couleur documentaire » qu'introduit Roberta Agnese au terme de son étude de *The Atlas Group Archive* constitue une exception notable qui,

ment, et la doter d'une portée critique¹. Parmi les nombreux artistes dont l'art peut être dit de style archivaire, William Kentridge est peut-être le plus éloigné des tendances abstraites ou informelles que l'on évoquait, et le plus proche de son versant fictionnel. Cependant, sa prédilection pour la fantaisie (qui devient chez lui une manière de revivifier les promesses brisées des utopies du siècle dernier) complique la relation qu'entretient son œuvre avec les archives, au point d'atteindre quelquefois le niveau informel ou abstrait que revendiquent quant à eux Gerhard Richter et Klaus Mossetig. Un même paradoxe anime cependant le style archivaire de ces trois artistes, qui veut que l'information archivistique perdue dans la transposition artistique perdure malgré tout dans les formes mêmes des œuvres qui en dérivent jusqu'à produire à la vue une information criblée, cryptée, d'une autre teneur que celle que les archives entendaient originellement préserver et transmettre.

William Kentridge & la technique du palimpseste

L'usage extrêmement profus que fait William Kentridge des documents d'archive (depuis des cartes anciennes, des dictionnaires ou des encyclopédies jusqu'à des registres usagés) témoigne de l'affinité qu'il entretient avec ce matériau, et combien celui-ci est susceptible d'imprégner son œuvre du fait même de sa profusion. Pourtant, la dimension véritablement archivaire de son style tient d'abord à la technique de ses dessins qu'il réalise presque exclusivement au fusain à partir d'un nombre limité de supports papier. Lorsqu'il veut « animer » des figures, ainsi qu'il le fait depuis la fin des années 1980 avec sa série des *Dessins pour projection*, Kentridge efface celles qui l'ont précédées par-dessus lesquelles il en esquisse de nouvelles, processus renouvelés jusqu'à ce que chaque planche comporte les traces de l'ensemble des étapes antérieures.

1. Sur ce point, cf. notamment Jacques RANCIÈRE, « La modernité repensée », 2014, in *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018.

L'introduction la plus exacte que l'on pourrait donner aux enjeux mémoriels et politiques que soulève cette technique d'archivage du processus créatif lui-même se trouve dans une œuvre de fiction, même si son statut purement fictionnel est contestable. Il s'agit en effet d'un passage d'une nouvelle de W.G. Sebald (un auteur que l'on pourrait aisément qualifier à son tour d'écrivain archivaire) parue en 1992 dans le recueil *Les Émigrants* où le narrateur décrit la façon très particulière qu'a le peintre dénommé Max Ferber de réaliser un portrait.

Son crayonnage violent, opiniâtre, écrit Sebald, pour lequel il usait souvent, en un rien de temps, une demi-douzaine des fusains confectionnés en brûlant du bois de saule, son crayonnage et sa façon de passer et de repasser sur le papier épais à consistance de cuir, mais aussi sa technique, liée à ce crayonnage, d'effacer continuellement ce qu'il avait fait à l'aide d'un chiffon de laine saturé de charbon, ce crayonnage qui ne venait à s'interrompre qu'aux heures de la nuit n'était en réalité rien d'autre qu'une production de poussière².

Comme l'a relevé Anne Fuchs, cette description s'inspire en réalité de celle que fit l'historien d'art Robert Hughes de la technique du peintre Frank Auerbach dans la monographie qu'il lui consacrait deux ans avant la publication de *Max Ferber*. L'artiste lui-même avait fini par demander à Sebald de modifier le nom trop transparent d'« Aurach » attribué par lui dans la première version du texte, lequel devait d'ailleurs être illustré d'un dessin d'Auerbach, *Tête de Catherine Lampert VI* (1979-1980, MoMA, New York). Un portrait, écrit Fuchs, qui « apparaît comme un palimpseste fantomatique d'un original inaccessible³ ». Suivant son souhait, l'identité de l'artiste disparut ainsi dans la fiction que composa pour lui le romancier, à l'image de ses propres figures graphiques où le visage du modèle est peu à peu rendu méconnaissable par la poussière qu'il accumule sur lui et avec laquelle il finit par se confondre. Cette confusion avec la poussière qu'Eric Santner

2. W. G. SEBALD, « Max Ferber », in *Les Émigrants. Quatre récits illustrés* (1999), P. Charbonneau (trad.), Paris, Gallimard, 2003, p. 211.

3. Anne FUCHS, « W.G. Sebald's Painters: The Function of Fine Art in His Prose Work », *The Modern Language Review* n° 1, vol. 101, janvier 2006, p. 167-183, ici p. 180.

désigne comme « l'objet le plus privilégié et le plus emblématique¹ » de l'œuvre de Sebald constitue en ce sens l'indice de « la “matière” même des dépôts historiques² », qu'il ne s'agit cependant pas seulement d'examiner mais d'animer, pour le dire selon Kentridge cette fois, bien que l'écriture de Sebald partage elle aussi cette ambition³. L'animation constitue en ce sens un mécanisme d'éveil du passé. Impliqué dans la matérialité de l'œuvre, il y devient un *motif*, l'élément motivant la réitération de l'inscription et de l'effacement. Comme Sebald l'affirme lui-même, si l'insertion d'images dans la texture de ses livres accrédite et légitime les histoires qu'il y relate, elle tend simultanément à interrompre le cours et à en heurter la lecture⁴ ; ce procédé ménageant des silences que l'écrivain apparente, métaphoriquement, à de la poussière⁵. Les supports de nature archivistique qu'emploie Kentridge peuvent revêtir une fonction analogue d'accréditation de la réalité historique sur laquelle son imagination se fonde, mais, en les sollicitant, il rompt du même coup l'intégrité de l'archive et brise l'unité supposée du passé. Ce qui revient là encore à une forme d'élevage de la poussière où l'incessante transformation de l'image a pour effet de produire du fragmentaire⁶ : les fragments de passé qu'elle projette forment autant d'indices, de

traces de ce qui s'est passé et de ce qui continue d'advenir, le palimpseste réunissant sur une même surface les restes de ces temporalités éparses. Dans ce contexte, le rocher pourrait être un « motif-type » de l'art du palimpseste que pratique Kentridge. Il symbolise à ses yeux l'Apartheid sans pour autant « tenir » à sa place de symbole. Apparu en 1989 dans *Johannesburg, 2^e plus grande ville après Paris*, le premier de ses dessins projetés, ce rocher se transforme en effet dans les suivants, par exemple avec *Mine* en 1991, en un téléphone en bakélite qui devient un chat dont la noirceur croît en une procession de mineurs évoluant en un camp de concentration puis en cales d'un navire négrier, jusqu'à revenir à un vaste carré noir analogue à celui de Kazimir Malevitch dont les bordures blanches évoquent cette fois l'objet opposé au roc noir – l'écran blanc, celui qui ouvre *Johannesburg...*, qui divise les foules des séries gravées *Monuments* en 1990, ou qui sert de bannière l'année suivante à celles de *Sobriété, obésité et devenir vieux* comme des *Petites morales*, et que l'on retrouve, cette fois face au bloc noir, dans la planche de 1995 intitulée *Une ville bien bâtie ne résiste jamais à la destruction*.

Compte tenu de ce qui précède, la destinée proprement mouvementée que réserve Kentridge à son motif de départ pourrait être comprise comme une tentative de diffraction du motif du roc jusqu'à ce que celui-ci soit réduit en poussière sous l'effet d'une mise en œuvre artistique dont on saisit, par conséquent, la nécessité politique. Le résultat de cette opération où, comme le suggère Joseph Koerner⁷, les strates (*strata*) de l'œuvre correspondent aux dépouilles (*spoliae*) de l'histoire, tient moins du réseau que de la foule d'images intriquées entre elles, texturées en un dessin et multipliées par un procédé d'animation proche de l'hésitation. De fait, les dessins de Kentridge paraissent hésiter entre au moins trois catégories d'images archivées : 1^o celles de son œuvre propre, laissées à l'état d'esquisse ; 2^o celles d'autres artistes, mêlées aux esquisses ; 3^o des images elles aussi enfouies dans la mémoire visuelle collective,

1. Eric L. SANTNER, « Vers une histoire naturelle du présent », in Giovanni CARERI, Bernhard RÜDIGER (dir.), *Le Temps suspendu*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 74-101, ici p. 78.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Muriel Pic note en effet dans le même sens que, pour Sebald, « il ne s'agit pas d'épingler la trace afin de l'observer scrupuleusement, mais de l'observer *vivante*, c'est-à-dire en ce qu'elle suscite une expérience de *remémoration* ». Muriel PIC, *W. G. Sebald. L'image papillon* suivi de *W. G. Sebald, L'Art de voler* (2009), Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 42 (souligné dans le texte).

4. Cf. sur ce point « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel », in Lynne Sharon SCHWARTZ (dir.), *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald* (2007), D. Chartier et P. Charbonneau (trad.), Arles, Actes Sud, 2009, p. 39-64, ici p. 43-44.

5. Cf. *ibid.*, p. 61.

6. Sur le rôle politique du fragment chez Kentridge et ses liens à Dada, cf. en particulier Judith DELFINER, « “Kaboom ! Kaboom ! Kaboom !” : William Kentridge et le spectre de Dada », in Marie-Laure BERNADAC, Sébastien DELOT (dir.), *William Kentridge. Un poème qui n'est pas le nôtre*, Paris, Flammarion, Villeneuve d'Ascq, LaM, 2020, p. 13-18.

7. Cf. Joseph KOERNER, « Tummelplatz », in Margaret KOERNER (dir.), *William Kentridge: Smoke, Ashes, Fable*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 77-133, ici p. 126.

comme celles des photographies d'atrocités de l'époque de l'Apartheid¹. On ne saurait déterminer laquelle des trois catégories prédomine dans l'œuvre de Kentridge, mais il est clair que, dès le début, faire une image fut pour lui le meilleur moyen de consigner des images passées et d'accueillir ou de recueillir celles venues d'ailleurs. Le paradoxe vient ici de la capacité de son imagination à traverser la mémoire de sa propre histoire et, ce faisant, à découvrir des images d'un passé différent de celui que l'artiste avait inventé. Chaque œuvre palimpseste combine ainsi ses propres traces à celles du passé et, de manière plus nébuleuse, à celles d'un temps possible, en sorte que chacune appelle davantage l'évocation mnésique que l'identification de souvenirs précis.

Les œuvres de Kentridge ne comprennent en effet aucune information exploitable, sinon sur les formes dont il use. C'est pourquoi l'artiste n'archive pas véritablement, mais imite l'archivage, ce qui justifie que l'on parle de style archivaire à son propos. Néanmoins, l'usage qu'il fait des archives éclaire des portions d'elles et des réalités qu'elles décrivent qui, sans cette reprise, seraient certainement demeurées inaperçues et leur violence tue. Sous ce rapport, le sentiment le plus étrange que suscite le style archivaire d'un artiste comme William Kentridge dérive de la façon qu'il a d'offusquer le sens chronologique du spectateur en attirant son attention sur une œuvre où le passé résonne clairement, sans pour autant lui permettre de saisir d'où proviennent exactement les signaux qu'il envoie.

Gerhard Richter & la méthode du flou

À cet égard, l'effet que provoque la série qu'a achevée Gerhard Richter en 2014 serait comparable si les quatre peintures qui la composent sous le titre *Birkenau* n'étaient abstraites. Bien qu'elles aussi ressemblent à des palimpsestes, elles n'exposent pas, comme les dessins de Kentridge, de

formes indiscernables, mais sont tout bonnement illisibles alors même qu'elles se fondent sur quatre photos clairement identifiées prises à Auschwitz-Birkenau par un membre des *Sonderkommandos*². L'écho qu'émettent ces tableaux paraît non moins faible mais d'autant plus distant, comme si les formes de Richter faisaient littéralement obstruction au regard, enfouissant le passé sous une trame picturale davantage impénétrable que celle par laquelle le fusain et le chiffon de Kentridge biffent les mémoires multiples qu'il convoque. Pour sa part, Richter travaille presque exclusivement à partir de matériaux photographiques qu'il accumule depuis le début des années 1960 sous la forme d'un *Atlas*, ainsi qu'il s'y réfère depuis qu'il l'a exposé en 1972, mais qu'il désignait auparavant comme ses « matériaux » (*Materialien*)³. Cette désignation suffirait presque à indiquer combien le peintre a fait sien l'idée selon laquelle « l'appareil photographique est littéralement une machine à archiver », comme l'écrit Okwui Enwezor, faisant de « chaque photographie, de chaque film un objet archivistique *a priori*⁴ », dont l'artiste assimile de surcroît « la neutralité apparente⁵ » généralement contestée par ceux qui étudient les conditions de production et de réception des archives, à une absence de style foncièrement propice, aux yeux de Richter, à la reprise picturale⁶. Aussi

2. Sur ces circonstances cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, ainsi que, dans une perspective critique de l'ouvrage précédent, Christophe COGNET, *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, Paris, Seuil, 2019.

3. Cf. sur ce point Angela MENGONI, « "Aucun sens, aucune pitié, aucune sympathie" : un *Atlas* à remonter l'histoire-nature », in Giovanni CARERI, Bernhard RÜDIGER (dir.), *Le Temps suspendu*, p. 20-31, p. 38.

4. Okwui ENWEZOR, « Archive Fever: Photography between History and the Monument », in Okwui ENWEZOR (dir.), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography, Göttingen, Steidl, 2008, p. 11-51, ici p. 13.

5. Charles MEREWETHER, « Archives of the Fallen », 1997, in Charles MEREWETHER (dir.), *The Archive*, Londres, Whitechapel Gallery, Cambridge, The MIT Press, 2006, p. 160.

6. Cf. sur ces points « Du pop, de l'Est-Ouest et de quelques-unes des sources documentaires. Uwe M. Schneede s'entretient avec Gerhard Richter », in Uwe M. SCHNEEDE (dir.), *Gerhard Richter. Images d'une époque*, Londres, Heni Publishing, Paris, Marian Goodman Gallery, 2011,

1. Parmi bien d'autres, celles de Gille de Vlieg paraissent particulièrement importantes. Cf. sur ce point Kylie THOMAS, « Wounding Apertures : Violence, Affect and Photography During and After Apartheid », *Kronos : Southern African Histories* n° 38, novembre 2012, p. 204-218.

étrange que cela paraisse lorsque l'on connaît la trajectoire ultérieure du peintre, au milieu des années 1960, cette disponibilité de l'image photographique est perçue comme une conséquence de sa nature « abstraite » particulière. « La photo, soutient en effet le peintre, possède une abstraction qui lui est propre et qu'il est difficile de pénétrer¹ », mais qui revêt justement, et pour cette raison, un caractère incitant au réemploi et à la modification. Or si cette dimension attire également l'attention des contemporains de Richter, aux yeux desquels, ainsi que le notait Rosalind Krauss en 1977, « la photographie est graduellement devenue le modèle opératoire pour l'abstraction² », c'est – peut-être plus étrangement encore – parce qu'elle leur offrait un modèle potentiellement déshistoricisé. À rebours de la tendance actuelle, rappelle ainsi Mark Godfrey, à cette période-là, les « artistes qui s'approprièrent des images d'archive étaient plus intéressés par l'opacité de telles images que par le fait de les utiliser afin d'explorer le passé³ ». C'est pourtant depuis la « banalité anomique⁴ » de l'anthologie visuelle que constitue l'*Atlas* que naît, selon les termes qu'emploie Benjamin Buchloh au sujet de la section « Holocauste » du volume, la « révélation soudaine⁵ » de la qualité irréductiblement indicielle des images qui s'y trouvent rassemblées, faisant tout à coup resurgir leur historicité. Le peintre fait alors face à des images que, d'une part, il juge esthétiquement dévaluées, ce qui autorise leur réévaluation picturale, mais dont la valeur historique oblige d'autre part à les conserver, au moins comme sources. « L'imagerie rejetée dans le passé est inscrite dans les couches de peinture, et

dans le geste même qui en signifie l'effacement⁶ », écrit en ce sens Jean-François Chevrier, qui en déduit que « l'*Atlas* est une archive, et un palimpseste qui tend à annexer l'œuvre picturale⁷ ». La question de savoir jusqu'à quel point le contenu de l'*Atlas* préside à l'altération de la forme artistique (en l'occurrence au flou) demeure évidemment irrésolue. Ce qui est certain, en revanche, c'est qu'aux yeux du peintre archiviste ce contenu doit être altéré. Or, plusieurs décennies durant, Richter est demeuré incapable de retoucher les quatre photographies informant *Birkenau*. Leur histoire, la situation singulière et unique qu'elles occupent dans le corpus photographique issu de l'univers concentrationnaire nazi, peuvent expliquer cette difficulté, mais il existe aussi à cela une raison plus formelle : le fait que les conditions extrêmes de prise de vue de ces images en question les avaient déjà altérées ; le fait qu'en un mot elles étaient déjà, au moins en partie, floues. Ce que de nombreux historiens avaient perçu comme un défaut documentaire qui les avait poussés à retoucher ces images afin de les rendre plus éloquentes⁸ explique que Richter se soit longtemps senti incapable de les rendre plus picturales en les floutant à nouveau, jusqu'à se résoudre finalement à les oblitérer intégralement après les avoir soumises à son processus habituel de mise en peinture. Le nom générique de « photo-peintures » (*Foto-Bilder*) qu'a donné Richter à ce type d'images commencé en 1965 avec *Oncle Rudi* et *Tante Marianne* (Lidice Collection et Yageo Foundation) révèle ce que leurs formes trahissent aussi bien que la progressivité systématique de sa méthode :

p. 104, ainsi que Gerhard RICHTER, « Notes », 1964-1965, in *Textes*, C. Métais Bührhendt (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 1999, p. 30.

1. *Ibid.*, p. 27.

2. Rosalind KRAUSS, « Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2 », *October* n° 4, automne 1977, p. 58-67, ici p. 58.

3. Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October* n° 120, printemps 2007, p. 140-172, ici p. 142.

4. Benjamin H. D. BUCHLOH, « Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive », *October* n° 88, printemps 1999, p. 117-145, ici p. 142.

5. *Ibid.* p. 143-144.

6. Jean-François CHEVRIER, « Gerhard Richter, peintre-photographe », *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 99.

7. *Ibid.*, p. 106.

8. Nicholas Chare écrit que « leur manque la clarté de beaucoup des images prises à la Libération ». Nicholas CHARE, *Auschwitz and Afterimages : Abjection, Witnessing and Representation*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2011, p. 145. Cf. Dan STONE, « The *Sonderkommando* Photographs », *Jewish Social Studies* n° 3, vol. 7, Printemps-été 2001, p. 132-148. Sur le rôle joué par Didi-Huberman dans l'élaboration de cette série, cf. Georges DIDI-HUBERMAN, « Sortir du plan. Deux lettres à Gerhard Richter », *Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 135, printemps 2016, p. 75-105, et « Sortir du plan 2. 3^e et 4^e lettres à Gerhard Richter », *Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 137, automne 2016, p. 17-59.

de la photographie vers la peinture. Après avoir agrandi la photo à l'échelle d'une toile carroyée au moyen d'un épiscopes, il la copie fidèlement avant de la flouter entièrement. Comme pour les fusains de Kentridge, Richter conserve la palette noire et blanche de la photographie originale. Même si d'imperceptibles accents de bleus nuancent par endroits ses gris, le contraste dominant peut être vu comme un indice matériel de l'origine photographique des peintures de Richter au même titre que leur flou. Le peintre y voit pourtant un effet proprement pictural, auquel il a progressivement conféré une valeur inaugurale lorsqu'en 1962 il raya pour la première fois, d'un geste à la fois expressionniste et informel, le motif qu'il venait de recopier scrupuleusement, en l'occurrence une *Table* (collection privée). Sous ce rapport, le flou peut donc être envisagé comme une version révisée et maîtrisée de cette rature princeps, dont la picturalité n'a cessé depuis lors de s'apprécier à mesure que sa teneur historique et mémorielle se précisait.

Dans le cas de *Birkenau*, la dissolution des sources photographiques sous les couches de peinture brouille les limites entre les deux médias jusqu'à produire une troisième forme que l'on peut qualifier d'archivage et dont le flou est l'agent. Cet agencement constitue fondamentalement un acte de préservation et d'altération aussi bien de la réalité indexée dans le document source et de sa traduction artistique que de l'image composite qui en résulte. Comme l'a relevé Barbie Zelizer dans son étude des photographies d'Auschwitz, « on brouille les événements avec les outils par lesquels on se les remémore¹ ». Remarque qui vaut aussi bien pour le flou de Richter et pour le palimpseste de Kentridge que pour l'« empoussièrisme » de Sebald à propos duquel Muriel Pic associe précisément sa « photogénie du fantomatique » à un « effet de flou² ». Lequel se distingue toutefois de la fragmentation du passé à laquelle il participe pourtant grâce à sa connotation « enveloppante », qui lui confère une dimension protectrice, dans le double sens de ce

qui préserve et de ce qui barre l'accès à ce que ce dispositif protège. On doit constater en ce sens que si le flou de Richter a donné lieu à de multiples interprétations, toutes concordent avec l'observation de Gertrud Koch selon laquelle « l'acte de flouter [*blurring*] fait apparaître le monde comme particulièrement menaçant, sous l'espèce d'une présence impénétrable³ ». Prise dans son contexte historique d'apparition, celui des années 1960, cette conséquence peut être comprise comme un reproche adressé au « désir d'oublier, de refouler l'irréparable⁴ », ou bien, au contraire, comme une forme de tact dans des situations où le spectateur est confronté à des événements traumatiques surexposés médiatiquement, tels que les attentats terroristes contre le World Trade Center figurées dans *September* (2005, MoMA de New York)⁵. De manière plus neutre, la méthode du flou peut indiquer une mémoire incertaine où une distance historique⁶ que son auteur entend maintenir parce qu'elle rend « l'iconographie ambivalente⁷ », ou parce qu'elle compromet les possibilités de la reconnaissance⁸, au point qu'on a pu en faire avec quelque emphase conceptuelle « le paradigme d'un doute épistémologique fondamental⁹ ». Quoi qu'il en soit, le flou pictural de Richter ne saurait être tenu pour une forme ajoutée à un contenu, non plus que pour un pur signe, mais devrait plutôt être envisagé comme une forme signalant son contenu, au sens où George Kubler concevait le signal comme ce qui manifeste simultanément le passé de l'événement et le présent de

1. Barbie ZELIZER, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 202.

2. Muriel Pic, *W. G. Sebald, op. cit.*, p. 163.

3. Gertrud KOCH, « The Richter-Scale of Blur », *October* n° 62, automne 1992, p. 133-142, ici p. 136.

4. Rainer ROCHLITZ, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 362.

5. Cf. sur cette œuvre Robert STORR, *Septembre. Une peinture d'histoire de Gerhard Richter* (2010), C.-M. Diebold (trad.), Paris, La Différence, 2011.

6. Arthur DANTO, « History in a Blur », *The Nation*, 25 avril 2002.

7. Paul B. JASKOT, « Gerhart Richter and Adolf Eichmann », *Oxford Art Journal* n° 3, vol. 28, 2005, p. 457-478, ici p. 467.

8. Jürgen SCHREIBER, *Richter, peintre d'Allemagne – le drame d'une famille* (2005), M. Althaus (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 250.

9. Hubertus BUTIN, « Culte des héros ou critique d'une idéologie ? Volker Bradke, un film de Gerhard Richter réalisé en 1966 », in Uwe M. Schneede (dir.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 82-91, ici p. 87.

l'œuvre qui le signale¹. Dans ces conditions, tenter de déterminer si le flou signale la formalisation d'un contenu qu'opère Richter ou le contenu lui-même conduirait à réduire son ambiguïté fondamentale en la résumant à une alternative fond/forme, soit à ce genre de dilemmes qui, en s'intéressant aux termes et à leur précedence plutôt qu'à leurs relations et à leur simultanée, interdisent de voir par quelles voies l'équivalence référentielle peut découler de l'ambivalence d'une image.

Klaus Mosettig & l'art de la copie

En comparaison, l'art de Mosettig apparaît résolument univoque. Lui-même se reconnaît certainement dans le portrait que font de lui Catharina Kahane et Wolfram Pichler en « esclave diligent du dessin² ». Il est vrai que l'artiste n'a pas varié au cours des dix dernières années, mais s'est tenu à sa tâche de copieur d'images préexistantes de la manière la plus exacte possible avec pour unique instrument un crayon de graphite à mine sèche.

Cet usage exclusif d'un seul médium fait logiquement songer au rôle prééminent imparti au fusain chez Kentridge, mais Mosettig ne laisse ni traces ni poussière, et il se concentre toujours sur une image à l'exception de toute autre. Le protocole de reproduction de celle-ci à l'échelle 1:1 auquel il se tient est assez proche de celui adopté par Richter, mais Mosettig n'agrandit ni ne floute son image source, si bien qu'on pourrait lui superposer sa copie sans détecter ni écart ni erreur entre les deux. Seul son usage un tant soit peu monomaniacal du graphite distingue au premier coup d'œil la copie de l'original.

Cette différence est particulièrement visible si l'on compare ses trente-huit dessins de la série *Retrait* (*Withdrawal*, 2012-2015) avec celui auquel il a rendu hommage au carré, si l'on peut dire ici : les *Hommages au carré* qu'a peints Josef Albers de 1949 à sa mort en 1976. Aux couches chroma-

tiques de ces derniers, Mosettig a substitué les strates de graphite, supprimant du même coup la raison d'être même des peintures d'Albers : l'interaction de la couleur³. Cette substitution, écrivent Kahane et Pichler, les a transformés en « une apparition fantomatique⁴ » qui, « en privant [les carrés d'Albers] de leur sève chromatique », transforme aussi les copies de Mosettig en « fantômes d'elles-mêmes⁵ ».

La difficulté que posent ces images tient dès lors moins à la position seconde qu'elles occupent en permanence qu'au statut sémiotique de leur secondité. Si l'on suit la division de Charles Sanders Peirce, ce sont à l'évidence des icônes, mais ils comparaisent comme s'ils appartenaient à la catégorie de l'indice, étant donné qu'un « indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet⁶ ». Dans le cas d'œuvres de style archivaire, cette modification de l'indice par l'objet qu'il signale est virtuelle mais feint d'être actuelle, ce qui n'ôte rien à sa qualité moins de signe que de signal partageant avec l'indice sa capacité déictique minimal à signifier : « là⁷ ! » Là est en effet l'objet et l'indice qui le signale en le signifiant.

Cette feinte qu'introduit l'art archivaire n'entraîne toutefois aucune confusion de l'ordre du faux, mais davantage une forme de coopération sémiotique dérivée du fait que la qualité iconique des œuvres de Mosettig, le fait qu'elles relèvent d'une pratique manuelle, est d'autant plus visible qu'elles prétendent à un statut indicial de l'ordre de la reproduction photographique. La prétention dont elles font ainsi montre tient cependant presque de l'acte manqué dans la mesure où il eût été logiquement beaucoup plus efficace de reproduire photographiquement l'image-source afin de l'archiver plutôt que d'en entreprendre une fastidieuse copie à la main. Cette faiblesse de conception leur retire de surcroît et l'autorité dont est

1. Cf. George KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (1962), Yale, Yale University Press, 1999.

2. Catharina KAHANE, Wolfram PICHLER, « Klaus Mosettig's Withdrawal », *Withdrawal: Klaus Mosettig*, Vienna, Schlebrüger, 2015, p. 46-74, ici p. 62.

3. Josef ALBERS, *Interaction of Color* (1963), Yale, Yale University Press, 2013.

4. Catharina KAHANE, Wolfram PICHLER, « Klaus Mosettig's Withdrawal », *loc. cit.*, p. 49.

5. *Ibid.* p. 74.

6. Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, G. Deledalle (trad.), Paris, Seuil, 1978, p. 140.

7. *Ibid.*, p. 144.

investie l'œuvre originale, et l'authenticité dont peut se prévaloir un véritable indice, toutes qualités que possèdent en revanche les documents d'archive, notamment photographiques.

Si, avec Jacques Derrida, on reconnaît en effet à l'archive sa capacité à être première et, pour cette raison, à commander en commençant (selon le double sens en grec ancien de *to arkhè*¹), alors on peut se demander quel pouvoir possède « l'image-d'après-l'archive » et réside encore en elle. Aucun, est-on obligé d'admettre, si l'on excepte toutefois la beauté de l'imitation imitant une imitation au point d'amener la mimésis artistique à la lisière de la mimique, mais assez près aussi du plaisir que ne laisse pas de procurer la reconnaissance de ce que l'on est parvenu à imiter. Quant aux conséquences critiques d'une telle démarche vis-à-vis des archives, elles sont doubles : d'une part, elles rappellent que l'art manque substantiellement de la dignité d'une création, de l'autre elles le libèrent de la violence institutionnelle qu'implique la constitution d'archives.

En ce sens, le tour archivaire que prennent les œuvres contemporaines peut être regardé comme une réplique à la dénonciation que formulait Michel Foucault contre le monopole de l'archive dans la production de discours épistémologiques². Non seulement parce qu'ils réemploient des archives, mais parce qu'ils produisent des œuvres d'art en guise d'archives, les artistes contemporains de style archivaire (ce qui est presque une contradiction dans les termes) secouent les temporalités, troublent la connaissance historique, perturbent les discours que l'archive est censée articuler et, jusqu'à un certain point, personnifier. Le style archivaire répond ainsi par la bande à une autre question foucauldienne soulevée dans le court texte intitulé *La Peinture photogénique* où Foucault regrette la tendance de l'art contemporain à l'épuration visuelle : « Comment redécouvrir le jeu des temps passés³ ? » Faire et refaire indéfiniment

la même image n'est certainement rien d'autre qu'un jeu, mais un jeu de formes qui, comme certains jeux de mots, s'approche quelquefois de la poésie en ce qu'elle produit de l'écart – une distance où la critique peut trouver à se situer.

Le « jeu » de Mosettig doit donc aussi être entendu dans sa dimension disjonctive, creusant l'intervalle entre ce qu'Albers nomme le « fait factuel [*factual fact*] » de l'œuvre, sa définition visible, et son « fait actuel [*actual fact*]⁴ », son indéfinition visuelle. C'est en ce sens que l'on peut comprendre que Kahane et Pichler voient en Mosettig un « artiste de la de-scription [*de-scription artist*] », capable de recopier par exemple pendant des mois deux toiles peintes en 1950 par Jackson Pollock, *Number 32* (2008-2009) et *Lavender Mist* (2012), ou bien trente-quatre dessins de sa propre fille lorsqu'elle était bébé avec le même sérieux, corpus qu'il a non moins sérieusement intitulé *Informel* (2014-2017). On mesure cependant l'ironie délibérément contre-productive qui est la sienne à l'égard d'un certain modernisme, qui consiste dans un cas à diffracter méthodiquement la spontanéité légendaire de l'*Action Painting*, et, dans l'autre, à retourner la remarque devenue proverbiale face à une œuvre abstraite « mon enfant pourrait faire cela » en se demandant si un adulte (artiste qui plus est) saurait recopier un dessin d'enfant.

Pour contre-intuitive voire absurde qu'elle paraisse, la procédure à laquelle se soumet l'artiste dans son travail n'en suit pas moins le modèle scientifique bien établi du botaniste qui, afin d'étudier la faune et la flore, préfère à l'appareil photographique le carnet de dessins qui l'astreint à observer comme un tout-ensemble ce qu'il a sous les yeux et le temps qu'il met à en assimiler cognitivement la formation⁵. Face à des images déjà formées, quasi-figées, Mosettig semble en quelque sorte lui aussi chercher à les animer en excavant le visible, comme si la copie pouvait faire affleurer chacune des strates contenues, intention-

1. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.

2. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Galilée, 2008.

3. Michel FOUCAULT, « La peinture photogénique » in Gérard FROMANGER, *Le Désir est partout*, Paris, Galerie Jeanne Bucher,

1975, non paginé.

4. Josef ALBERS, *Interaction of Color* (1963), New Haven, Londres, Yale University Press, 2013, p. 71.

5. Cf. sur ce point Jürgen TABOR, « The Nature of Picture », *Klaus Mosettig : Nature Morte*, Dornbirn, Kunstraum Dornbirn, Verlag für modern Kunst Nürnberg, 2010, p. 128-135.

nellement ou non, dans l'original. Concrètement, l'image-source se trouve effectivement mise à plat du fait du report au graphite qui autorise, par conséquent, le regardeur à en faire une lecture temporisée à même d'attirer son attention sur des détails ou traces qui, autrement, demeureraient en quelque sorte tapies en elle.

À cet égard, les cinq œuvres intitulées *Leros* de la série *Handwriting* (2017-2018) constituent un cas particulier. Aucune des pistes d'interprétation qu'elles suggèrent à première vue (copie d'un tableau existant, relevé d'une carte abîmée, reproduction d'une improvisation tachiste...) ne s'avère convaincante, d'autant que les traces, plus denses qu'à l'accoutumée dans l'œuvre de Mosettig, y sont également plus indéchiffrables, ce qui veut dire aussi qu'elles sont moins artistiques, au sens où l'histoire de l'art fournit un répertoire de formes identifiables, fussent-elles non figuratives. C'est qu'en réalité *Leros* n'est pas le titre d'une œuvre d'art mais le nom d'une île grecque, proche des côtes turques, sur laquelle accostent régulièrement des réfugiés voulant gagner l'Europe¹. *Leros* est la copie de la table sur laquelle ceux-ci se soumettent à la prise de leurs empreintes digitales.

Il n'est pas douteux que la familiarité de l'artiste avec l'art abstrait a en quelque sorte préparé l'œil de Mosettig à regarder cette table comme un motif ; la réalité politique étant soudainement prise dans la boucle de la récursivité artistique. De manière inattendue, l'archéologie de l'art moderne à laquelle l'artiste s'est adonnée au cours des décennies passées l'amène à poser son regard sur un objet dont peut-être même les fonctionnaires européens qui l'utilisent quotidiennement ne reconnaîtraient pas la copie – ne saisiraient pas le rapport qui la relie à l'objet. Bien qu'en réalité, sans la légende qui accompagne *Leros*, nul ne puisse deviner que l'œuvre se réfère même à un objet, quelque chose de sa teneur politique demeure toutefois perceptible, ne serait-ce qu'en raison du temps manifestement impliqué dans cette œuvre et qui a pour effet d'inciter le spectateur à s'y arrêter afin de la scruter, d'y rechercher

quelque trame souterraine ou de partir en quête de ce qu'il faut bien appeler en l'occurrence un *indice* de sa relation à une réalité cryptée. Quelque chose en effet insiste en elle, qui suggère son importance, la valeur des traces qu'elle porte aussi bien que leur fragilité, la possibilité qu'elles se dissipent, toutes choses qui justifient finalement de l'« archiver » ; les guillemets indiquant que l'opération ne saurait plus être, en ce cas, institutionnelle mais artistique.

Le choix de Mosettig révèle l'étrange proximité processuelle qu'entretiennent la décision archivistique et la sélection d'un ready-made : ce qui acquiert une pertinence historique ou artistique est ce que l'artiste ou l'historien décide de représenter ou d'archiver ; l'acte de copier matérialisant ce jugement et l'échantillonnage qui en résulte. Mais ce qui distingue l'art archivaire d'actes purement artistiques ou clairement historiques est que les œuvres en question n'apportent en définitive aucune information utilisable puisque le simple fait de copier, même scrupuleusement, altère irrémédiablement ce qu'il s'agit d'« archiver ».

Entre autres raisons, cette distinction explique que, dans l'hypothèse hautement improbable où quelqu'un serait un jour poursuivi en justice pour la façon dont les réfugiés sont traités en Europe, il y a fort peu de chances qu'un tribunal regarde *Leros* comme une preuve recevable ; faiblesse qui ne saurait conduire à suspendre le jugement moral sur la situation actuelle, mais qui devrait plutôt le renforcer, et qui explique que des artistes aussi différents dans leurs intentions que Mosettig, Richter ou Kentridge, entendent constituer à travers leurs œuvres des formes à même d'opposer « une contre-archiver à l'histoire établie² ».

Leurs tentatives témoignent en l'espèce d'une difficulté à archiver le présent. Même s'il serait hasardeux de tenter une typologie d'après les quelques œuvres d'art de style archivaire que l'on vient d'examiner, on peut sans grand risque estimer que la technique du palimpseste, la méthode du flou ou l'art de la copie sont tous trois des procédés symptomatiques d'une époque anxieuse, où

1. Sur ce cas, cf. notamment Laure GABUS, Pierre-Emmanuel FEHR, *Leros. Île au cœur de la crise migratoire*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2016.

2. Ute HOLLE, « La violence, ses doubles et leurs ombres : l'art de William Kentridge comme une contre-mémoire », in Marie-Laure BERNADAC, Sébastien DELOT (dir.), *William Kentridge, op. cit.*, p. 33-44, ici p. 34.

le sens de l'histoire est devenu éminemment incertain et celui de l'action politique désorienté.

Si, dans longtemps, des archéologues découvraient quelques spécimens de ce style sous l'aspect d'artefacts plus ou moins lacunaires, sans doute éprouveraient-ils d'abord les plus grandes difficultés à dater pareils « documents ». Peut-être qu'en comprenant que de telles pièces avaient été conçues pour paraître plus anciennes qu'elles ne l'étaient en réalité, ces mêmes chercheurs se rendraient à l'évidence qu'il s'agissait à l'époque d'œuvres d'art, de ce genre d'objets dont la réputation les soustrait ordinairement à l'emprise du temps chronologique. Compte tenu du poids de passés visiblement impliqués en eux, ils se demanderaient certainement aussi ce que ces œuvres documentaient alors, et quel était leur contenu critique. Pour le comprendre, ils n'auront d'autre choix que de regarder soigneusement chaque forme, de comparer chaque motif stylistique en en prélevant les plus significatifs, et de soulever ainsi une à une les strates de passé-présent sédimentées en eux.

Paul BERNARD-NOURAUD