



Avec George Legrady, archéologies à l'ère numérique

Gilles ROUFFINEAU

(ESAD · Grenoble · Valence / Université Rennes 2, PTAC)

Pour citer cet article :

Gilles ROUFFINEAU, « Avec George Legrady, archéologies à l'ère numérique », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 61-74.

Résumé

Composants polymorphes de l'œuvre numérique de George Legrady, divers documents d'archives personnelles jouent successivement le rôle de ressource iconographique au cours de ses travaux. L'autobiographie fragmentée qui s'en dégage témoigne tout autant d'une relation à l'Histoire, née lors de la migration familiale depuis l'Europe centrale vers le continent nord américain, qu'à une constante réflexion personnelle sur les moyens plastiques, techniques et conceptuels d'en rendre compte comme artiste. L'art de G. Legrady interroge ainsi, par des propositions numériques singulières et multiples, des documents photographiques d'origine diverse : des archives familiales, ses propres archives d'artiste-photographe, des documents de voyage et d'enquête ethnographique, ou bien encore des collections d'images trouvées. Par-delà leur apparente diversité de forme et de provenance, cet article cherche à décrire comment les archives-matériaux de G. Legrady se répondent et unifient paradoxalement le propos de l'artiste dans une sorte de quête identitaire indissociable d'une conscience critique et politique.

Art numérique — Autobiographie — Mémoire — Photographie — Récits

Abstract

Various personal archive documents, made of polymorphic components, successively serve as iconographic resources along George Legrady's digital work. The fragmented autobiography that emerges tells of a relationship to History, initiated during the family's migration from Central Europe to the North American continent, as well as a constant personal reflection on the plastic, technical and conceptual means of rendering it as an artist. G. Legrady's art thus questions, through singular and multiple digital propositions, photographic documents of diverse origin: family archives, his own archives as an artist-photographer, travel documents and ethnographic survey, or even collections of found images. Beyond their apparent diversity of form and origin, this paper seeks to describe how G. Legrady's archive-materials respond to each other and paradoxically unify the artist's purpose in a kind of identity quest inseparable from a critical and political consciousness.

Autobiography — Digital art — Memory — Photography — Stories

Avec George Legrady, archéologies à l'ère numérique

George Legrady, *A Catalogue of Found Objects*, 1975-1976

Une attention nouvelle portée aux formes de documents d'archives, à leur potentiel narratif et politique, se diffuse au tout début du ^{xxi}^e siècle dans l'art contemporain. La critique a même qualifié les artistes adoptant cette tendance à se saisir, réorganiser, détourner ou susciter des ensembles documentaires de cet ordre comme des *artistes archivistes*.

Suivons l'un de leurs précurseurs. Dès le milieu des années 1970, le travail photographique de George Legrady¹, – hongrois d'origine installé en Californie – s'inscrit dans une logique d'inventaire et d'archivage par la collection systématique d'objets ou de documents et engage diverses stratégies de leur réception. Stratégies d'abord photographiques puis numériques. Exposée en 1976, la série intitulée *A Catalogue of Found Objects*² relève

ainsi d'une archéologie urbaine et conceptuelle valorisant les déchets d'une civilisation contemporaine dépassée, comme observée au futur. Dépôtés par séries cohérentes sur un seul et même fond dégradé issu d'une imprimante d'époque, 30 constats photographiques similaires de rebuts, au cadrage rigoureux et frontal, évoquent le mode d'indexation d'une fouille prospective valorisant les déchets. Au chaos des débris s'oppose l'ordonnement en tableau matriciel. Photographie servante des arts, « la démarche renoue, en apparence au moins, avec le statut d'archives que la photographie avait au xix^e siècle », commente la critique à propos de cette œuvre³.

La présentation tabulaire, et déjà informatique par les perforations conservées et le simple fond gris à la texture aléatoire, anticipe les travaux dont l'artiste est devenu une figure emblématique,

I. Voir son site à l'adresse : <<https://www.mat.ucsb.edu/~glegrady/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Voir : <https://www.mat.ucsb.edu/~glegrady/glWeb/Projects/fo/found_obj.html>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Anne BÉNICHOU & Jacques DOYEN, « Collection | Fabrication : Regards croisés sur l'œuvre de George Legrady », *Parachute* 92, 1998, p. 26.

désormais connu pour ses nombreuses visualisations algorithmiques de données et son activité de chercheur dans le domaine du numérique¹. La place de la collection, l'emploi de documents trouvés issus d'archives, leur mise en contexte ou en récit, suggère qu'une forme d'archéologie documentaire opère aussi comme un des liens traversant ses projets, par-delà leur diversité thématique et esthétique. Observons les formes diverses, parfois explicites, d'autres fois plus discrètes ou indirectes, voire sous-jacentes et allusives, qui témoignent de la place et du rôle multiple des principes d'archivages dans les œuvres de cet artiste identifié parmi les premiers passeurs de l'art des média traversant les mondes analogiques et numériques.

Une archive d'objets traversés par l'histoire

Grand prix de la première sélection d'œuvres numériques du concours *New Voices, New Vision*², c'est surtout avec *An Anecdoted Archive from the Cold War* qu'il gagne, en 1994, sa reconnaissance internationale à travers cet essai multimédia en forme de narration interactive. Avec ce titre énigmatique, il anticipe précisément cet élan qui sera identifié dans l'art contemporain par Hal Foster, en 2004, comme une « pulsion de l'archive³ ». Le critique désigne là une tendance, visible chez plusieurs artistes contemporains, qui consiste à réunir des réalités dispersées, technologies ou documents, pour interroger le passé, le rendre présent à partir de traces⁴. Dans ce nouveau catalogue d'objets, G. Legrady construit par un système rigoureux une archive au temps de la Guerre Froide, dans un contexte autobiographique, associant des récits – ou plutôt des *anecdotes* – en référence revendiquée à la *Topographie anecdotée du*

hasard de Daniel Spoerri⁵, une des toutes premières éditions d'artiste jouant à produire une telle archéologie domestique du temps présent.

Dans cette installation vidéo, publiée aussi en CDrom⁶, G. Legrady parvient à intéresser un public à son histoire personnelle mouvementée, longtemps conservée dans un « bric-à-brac d'objets⁷ » familiaux réunis en écho à un moment historique particulier : la répression soviétique face à l'insurrection de Budapest en 1956. Il avait alors six ans.

Cet événement dramatique est la trame mobilisée par l'auteur dans cette œuvre pour documenter l'histoire de la migration de la famille Legrady au Canada, contrainte à l'exil par dissidence politique, et pour mener la quête d'identité qui lui est associée. Les matériaux qui la composent, collectés par G. Legrady pendant une vingtaine d'années, sont très variés : films de l'enfance en Hongrie, vidéos personnelles ultérieures de ses voyages en Europe de l'Est, à Budapest Prague, Kiev et Berlin (avant et après la chute du mur), quelques timbres-poste, mais aussi des objets publicitaires ou promotionnels, une veste brodée, des reliques de guerre devenues décoratives (obus et médailles), des pièces de monnaie et divers billets de banque qui illustrent les changements politiques et l'inflation extrême des années 1940. Traversant ces divers objets, l'actualité des relations internationales de l'Après-Guerre est omniprésente : rivalité pour la conquête spatiale, guerre

1. The Experimental Visualization Lab, Université de Californie, Santa Barbara : <<https://vislab.mat.ucsb.edu/>>, consultée le 14 juillet 2021

2. Organisé par le magazine *Wired*, *Interval Research* et l'éditeur numérique The Voyager Company.

3. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October Vol. 110*, M.I.T. Press, 2004.

4. Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Entretien avec Hal Foster », *Marges*, 25 | 2017, p. 140-145.

5. Le 17 octobre 1961, à 15:47, D. Spoerri dresse l'inventaire archéologique minutieux et ludique du désordre de 80 objets identifiés sur sa table de travail. *Topographie anecdotée du hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962, réédition Centre Georges Pompidou, 1990.

6. Hyperreal Media (avec Rosemary Comella), *Printed Matter*, NYC MOCA, Los Angeles, 1994. Une version limitée est consultable sur le site de la Fondation Langlois : <<https://www.fondation-langlois.org/legrady/f/archive-anecdotee/index.php>>, consultée le 14 juillet 2021.

7. Il précise en 2001, dans un entretien avec Sven Spieker : « "...how can I develop a coherent narrative out of odds and ends and multiple ideological and cultural perspectives?" or "How can I make sense of my own history through these things I have kept and is it possible to convey the personal value they have for me to others" ». <<https://artmargins.com/pockets-full-of-memory-a-conversation-with-george-legrady/>>, consultée le 14 juillet 2021.

du Vietnam, la mode et le consumérisme d'un côté, le strict contrôle politique et économique des pays de l'Est par l'URSS de l'autre. Cet ensemble hétéroclite devient autobiographique par les détails narratifs qui précisent leur provenance et les raisons de leur conservation¹. Mais il comporte aussi des documents historiques qui se trouvent généralement dans des Archives officielles lorsqu'ils échappent à la destruction ou à l'oubli : affiches de propagande hongroise de la fin des années 1940² et photographies théâtrales valorisant le rôle héroïque de la femme dans l'agriculture ou l'industrie socialistes. Des documents privés apparaissent enfin : son certificat de naissance et une attestation de domicile de 1950, la carte d'immigration de la famille en 1956, le carnet d'identité hongrois de son père, sa carte mensuelle de bus valable à Budapest en 1971. Des coupures de presse attestent de l'accueil médiatique positif réservé à son père au Québec : celui d'un pianiste, compositeur et arrangeur, fuyant le Communisme. Ce sont autant d'« objets visibles investis de significations », ou *sémiophores* selon l'historien Krzysztof Pomian³, des éléments qui composent une collection et désignent l'invisible (le pouvoir, le futur...), mêlés ici dans un musée personnel.

La consultation interactive de cet ensemble répond à une classification rationnelle en huit rubriques, sans véritable prétention archivistique. *Images, Objets, Documents personnels, Argent, Archives de propagande, Récits 1* et *Récits 2* occupent chacun, dans l'interface principale, une partie des salles d'exposition de l'ancien Musée du Mouvement des Ouvriers Hongrois. Ce parti-pris graphique incarne le projet de fusionner les données privées, familiales et affectives, avec le contexte historique et politique que représente le plan de ce musée désaffecté. Dans la version installation, la structure de l'archive avec ses listes de contenus est exposée au mur, véritable *plan de site* web, avant la lettre.

1. Avec la traduction des textes hongrois ou russes en anglais.

2. 15 affiches et 30 photos sélectionnées dans le fonds du Musée du Mouvement des Ouvriers Hongrois.

3. Krzysztof POMIAN, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 201.

An Anecdoted Archive... une archive : le choix du déterminant indéfini dans le titre de l'œuvre indique qu'il existe bien sûr d'autres archives relatives de la Guerre Froide, certainement plus officielles. Celle-ci, dans sa singularité, assume la part de subjectivité propre à la mémoire individuelle associée aux objets. Lacunaire, affective et sensible, le singulier de cette archive participe de l'extension du sens habituel, qu'il soit patrimonial, historique ou juridique, associé à l'institution des Archives, toujours plurielles⁴. Conscients ou non, tous les *artistes archivistes* doivent sans doute à Michel Foucault⁵ l'inflexion produite par ce singulier qui désigne pour le philosophe un régime de connaissances selon des « systèmes d'énoncés, (événements pour une part, choses pour une autre)⁶ ». Ou plus précisément encore, « l'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit⁷ ». Ici, l'artiste a choisi précisément de lier ces deux aspects : le jeu des réminiscences documentaires fidèles aux documents d'archives, d'une part, et l'interrogation lointaine, réflexive et proprement artistique, sur les conditions de leur apparition, d'autre part. Il conjugue ainsi l'emprunt de documents et assume leur nouveau contexte de visibilité comme discours, ce qui fonde le principe même de l'archive tel que les artistes le mettent désormais en pratique.

L'archive, citation culturelle

Le titre d'une œuvre qui n'y fait pas directement allusion peut-il être le signe indirect d'un rapport à quelque document d'archives ? Aucun doute, celui de l'installation *The Equivalents II*⁸, conçue par

4. Voir Patrice MARCILLLOUX, « Les archives, l'archive : les mots et les choses aujourd'hui », *Archive(s) et création(s)*, *Transversall* n°2, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 25-38.

5. Cité ici aux côtés de Christian Boltanski dans la rubrique « Archive Narrative » (Le récit de l'archive) de ce programme.

6. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 169.

7. *Ibid.*, p. 170.

8. Lors de l'exposition *Montage '93*, au Memorial Art Gallery de l'université de Rochester, avant son itinérance en Europe et aux États-Unis. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g/le-grady/glWeb/Projects/equivalents/Equi.html>>, consultée le 14 juillet 2021.



George Legrady, *Equivalents II*, 1993 (tous droits réservés)

G. Legrady un an avant *An Anecdoted Archive from the Cold War*, fait précisément référence à une célèbre série photographique des années 1920.

L'œuvre de 1993, variable selon le lieu d'exposition, présente de grandes impressions numériques en noir et blanc simulant un ciel de nuages légers ainsi qu'un ou plusieurs ordinateurs permettant au public de générer en direct des images du même type sur un écran informatique¹. Ce n'est pas seulement à l'illusion photographique d'une synthèse vaporeuse que se mesurent ces images, mais aussi à un moment radical, historique et célèbre souvent commenté : les séries des *Equivalents* réalisées, à partir de 1922, par le galeriste, collectionneur, éditeur et photographe étasunien Alfred Stieglitz, braquant l'objectif de son appareil vers le ciel.

Dans la version anglaise du catalogue publié pour l'exposition *Fotografie nach der Fotografie* à Munich en 1996, G. Legrady précise comment apparaissent ces nuages numériques abstraits, sortes de *remake* ou d'hommage, lors de l'exécution du programme². L'écran, tout d'abord divisé

en une simple matrice carrée de quatre cases grises, se subdivise progressivement en une grille de valeurs aléatoires de plus en plus fine jusqu'à atteindre le niveau final du pixel. Il précise que les ruptures et changements de tonalités sont rendus surprenants par l'effet « de bruit qui vise à restituer l'apparence d'un phénomène naturel³ ». À ce stade, la texture évoque la matière irrégulière d'un

brouillard, conditionné par un élément de texte – une courte phrase initiale – que le visiteur doit taper au clavier pour lancer l'opération de calcul et produire la génération de l'image. L'aspect du nuage produit par cette phrase est imprévisible et, bien que programmé, son déterminisme flou reste inaccessible au visiteur⁴. Suivant l'exemple des *Equivalents* premiers d'A. Stieglitz, il s'agit pour G. Legrady, de ne pas s'en tenir aux apparences, mais d'interroger l'activité de réception des images. Et d'insister sur le rôle du langage verbal (légende, commentaire...) comme contexte incontournable de leur compréhension.

Les *Equivalents* historiques sont des petits tirages modestes, toujours présentés en série dont la syntaxe changeante était revendiquée par son auteur. Une syntaxe autant musicale que symbo-

<<https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/glWeb/publications/p/equivalentsII.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. « The program uses fractal and noise based algorithms in its aim to simulate real world behavior patterns. »

4. G. Legrady a choisi d'en complexifier la génération par l'interaction de la phrase avec un ensemble lexical déjà présent dans le programme, empruntant à divers auteurs d'essais ou de fiction (M. Foucault, J. G. Ballard), au vocabulaire de l'argot informatique ou à partir de légendes de photographies de presse issues, selon le contexte local de l'exposition, du *New York Times* ou *Die Zeit*, par exemple.

1. Elles peuvent aussi être vidéo-projetées.

2. « The Equivalents II », *Photography after Photography*, catalogue de l'exposition, H. v. Amelunxen [dir.], G+B Arts, Siemens Kulturprogramm, Munich, 1996, p. 216-221.

lique. La musique serait, de ce point de vue, un modèle abstrait de communication émotionnelle, censé fonctionner par correspondance, ou « équivalence » psychologique. En 1922, le titre des deux séries qui initient les *Equivalents* font directement référence à cette pratique : *Music: A Sequence of Ten Photographs*, et *Songs of the Sky*. Par la suite, plus de 300 images compléteront divers agencements sériels formant les *Equivalents* auxquels se réfère G. Legrady. Pour fonder l'hypothèse de l'archive imaginaire supposée par la citation dans son titre, on suppose qu'il doit bien exister des collections, ou peut-être des archives tangibles à consulter, attestant du projet de référence. En effet, ayant presque renoncé à vendre ses images, les tirages d'A. Stieglitz ont été dispersés après sa mort dans diverses institutions publiques. La plus importante donation de cette série est revenue à la National Gallery of Art de Washington qui comprend 337 tirages des *Equivalents*¹. Moins riche, mais plus décisive encore par la proximité avec sa correspondance, ses notes manuscrites, carnets personnels et récompenses, est la série de 12 tirages incluse dans les archives même d'Alfred Stieglitz et sa femme Georgia O'Keeffe, déposée à l'université de Yale².

Connaître cette référence historique, ce qu'elle représente comme rupture pour la modernité photographique, permet de mesurer et de mieux apprécier la portée de cette filiation qui comporte une part de recherche en légitimation pour l'art algorithmique. En 1995, dans un entretien avec Geert Lovink, pour le magazine hollandais *Mediamatic*, G. Legrady affirme que « la programmation informatique est un domaine important pour la création artistique³ ». Et les stratégies pour y par-

venir sont diverses, mais le rapport à l'archive qu'entretient ici G. Legrady comme caution historique ne demande pas toujours de mener une telle spéculation archivistique. Il relève parfois à l'évidence du libre jeu de réappropriation ou de détournement.

Emprunts de photographiques trouvées

En 1985, pour l'œuvre *Série de poses I à VI* (*Posing Series I - VI*)⁴, G. Legrady agrandit et agence des photographies amateurs issues d'albums de famille, probablement datées des années 1960, à en juger par la mode vestimentaire et les coiffures. Sous forme de larges triptyques, l'image centrale est celle d'un jeune homme en tenue militaire, encadré de deux portraits de femmes jeunes, souriantes et oisives, saisies au quotidien. D'étranges similitudes à l'arrière-plan suggèrent une proximité temporelle des prises de vues de ces deux femmes⁵. « Deux mondes se rencontrent et s'opposent : le visage humain de la guerre représenté dans une série de poses convenues mimant l'héroïsme et la franche camaraderie viriles ; l'univers des deux sœurs, tout de douceur et de soumission, incarné dans des poses reproduisant les stéréotypes féminins de l'époque », commente Pierre Dessureault⁶. Mises hors du contexte affectif ou familial qui fonde la pratique de la photographie amateur, ces portraits anonymes deviennent des figures aux rôles interchangeables. Le rapprochement délibéré de deux albums de famille, celui des deux sœurs et celui d'un G.I. engagé au Vietnam, crée un dialogue artificiel entre ces images. Il suscite d'éventuelles lectures narratives potentielles :

1. Sarah GREENOUGH, « The Key Set », National Gallery of Art, Washington DC. Voir : <<https://www.nga.gov/research/online-editions/alfred-stieglitz-key-set/essay.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

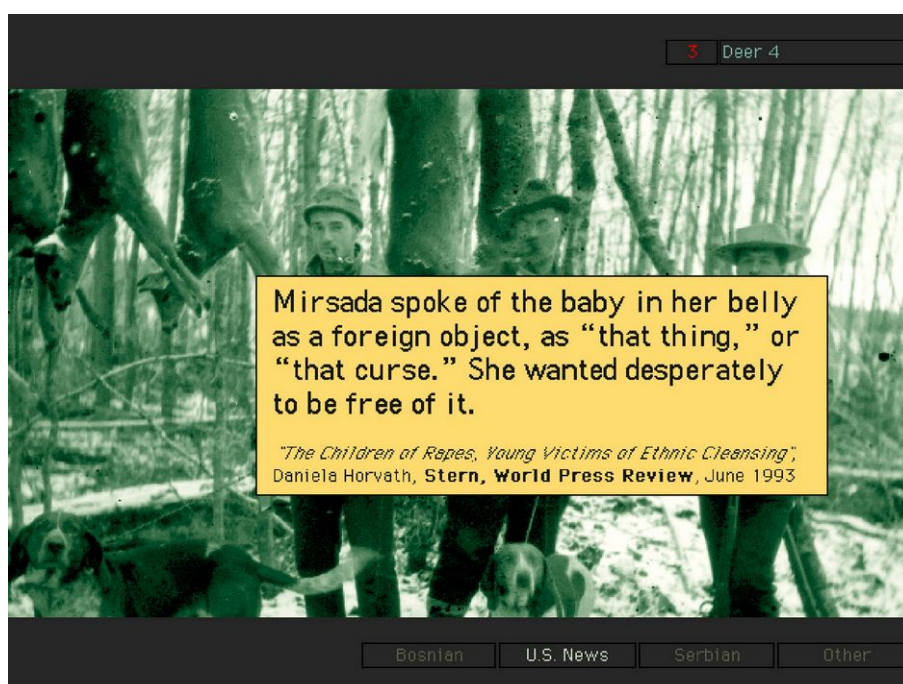
2. *Series IV, Alfred Stieglitz : Photographs* (boîtes 121-151) <<https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1839>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. « I consider computer programming to be an important area of creative activity. », traduction personnelle, « An Anecdoted Archive from the Cold War: Interview with George Legrady », Amsterdam, *Mediamatic* vol. 8, #2/3, janvier 1995. Voir : <<https://www.mediamatic.net/en/page/8933/an-anecdoted-archive-from-the-cold-war>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Près d'une décennie plus tard, la reproduction de cette œuvre figure dans le chapitre « Images » d'*An Anecdoted Archive from the Cold War*, comme un document issu des archives de l'artiste. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/gleggrady/glWeb/Projects/p/posing.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Dans *Posing V* et *Posing VI*. Dans *Posing II*, seul un panneau inverse les rôles : une des jeunes femmes est encadrée par le militaire.

6. Co-commissaire de l'exposition : *George Legrady: From analogue to Digital, Photography & Interactive Media*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1997. Catalogue sur CDrom.



George Legrady, *[the clearing]*, 1994

© Rosemary Comella, HyperReal Media Productions

attente, désir, inquiétude, frustration, espoir, jalousie, manques réciproques... En l'absence d'identification individuelle et de récits attestés par des témoins ou des proches, toute photographie familiale d'inconnu est susceptible de recevoir des projections psychologiques immédiates et reliées à un vécu personnel, que les poses stéréotypées choisies ici, et le dialogue en vis-à-vis, rapprochent des clichés du roman-photo. L'auteur déclare de son côté s'attacher précisément à « représenter l'innocence à l'ère des conflits internationaux¹ ». La conjonction de ces images trouvées catalyse une lecture autant géopolitique que romanesque.

Une tension plus directe entre actualités et image d'archive travaille le choix de la photographie retenue comme interface pour *[the clearing]*, un projet interactif réalisé en 1994, un an après les *Equivalents II*, et deux ans après la déclaration d'indépendance de la Bosnie-Herzégovine².

Peu d'indices permettent de situer clairement l'origine de cette image ancienne, un peu rayée et

tachée par endroit, probablement issue à nouveau de quelque album photographique privé. Elle représente un groupe de trois chasseurs qui posent, détendus et fumant la pipe, assez fiers de présenter à l'opérateur leurs trophées de la journée : cinq chevreuils suspendus à l'arrière-plan. Deux chiens complètent ce tableau de chasse hivernal. L'image mobile glisse dans l'écran, et ne se découvre que partiellement au cours d'une première exploration évoquant un jeu vidéo à la première personne. Le pointeur précis en forme de croix, encadré par un large cadre jaune, est bien celui d'un tireur embus-

qué, à la recherche d'une cible à éliminer. Un tir imprévisible et coupable, dont le son est emprunté au même univers vidéoludique, se fait entendre à chaque arrêt de survol. Au clic de l'utilisateur, le fragment de l'image survolée se fige et propose un examen silencieux, comme lors d'un « diagnostic médical³ ». Des titres dispersés apparaissent alors au survol de l'image de chasse : « Enfants de Sarajevo, Nationalisme, Le mythe de la haine ethnique, Le viol comme arme politique, Le Kosovo en 1389, Les bébés de la guerre, La purification ethnique...⁴ » Empruntées à la presse étasunienne et attribuées aux sources adverses serbes et croates, ou à un point de vue extérieur de cette guerre qui se joue sur le terrain mais aussi dans les médias, des bribes d'actualités relatives au conflit s'affichent suivant ces différents thèmes.

Comment se justifie le choix de cette image unique comme interface, après l'avertissement initial du générique décrivant le projet comme un

1. Voir : <https://www.mat.ucsb.edu/~glegrady/glWeb/publications/art_reviews/textdessurfr.html>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/~glegrady/glWeb/Projects/clearing/clearing.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. « ...a quieter stage, which I call "medical looking" », « Interview with George Legrady », Amsterdam, *Mediamatic*, op. cit.

4. « Children of Sarajevo, Nationalism, Myth of Ethnic Hatred, Rape as Political Weapon, Kosovo 1386, War Babies, Ethnic Cleansing... », traduction personnelle.

« aperçu du langage des actualités concernant la situation en ex-Yougoslavie » ? Telle une pièce déclassée issue d'archives, la partie de chasse des temps de paix provoque la conscience politique face à la violence des actes de guerre, rapportés dans les discours médiatiques, touchant en particulier les civils. L'artiste a choisi le mode métaphorique de la chasse pour évoquer les exactions militaires, évitant l'image d'actualité qui n'éclaire en rien les enjeux historiques. Sacrifiant au sensationnel, ou au symbolisme rapide, la diffusion répétée de telles images de presse sollicite davantage le registre émotionnel et partisan, sinon de propagande, qu'une réflexion complexe et dialectique accessible par l'argumentation, la mise en perspective et la prise en compte du contexte. Empruntant le terme au champ du cinéma qui agit entre réel et fiction, G. Legrady considère cette image datée comme la « doublure » de ces événements tragiques¹. Dans cet écart, les « chasseurs » d'aujourd'hui ont quelque chance d'être confondus parmi les snipers.

Postulées à travers les photographies de ces trois œuvres, *Equivalents II*, *Posing Series* et *[the clearing]*, les archives dont les images sont issues restent lointaines, quasi inaccessibles ou même insaisissables. Un nouveau contexte, des formats et supports différents, réactivent et déplacent les usages premiers, parfois incertains, de ces documents photographiques sans en occulter l'intensité mémorielle. Leur potentiel sémantique ouvert, qui tient du fragment décontextualisé, ne se concrétise pas dans la densité muette de l'accumulation de documents. C'est toute la différence avec l'historien ou le juriste : l'artiste qui puise dans les archives interroge librement le passé sans souscrire de contrat de véridiction. Il jouit d'une liberté qui lui impose de définir ses propres limites éthiques et politiques, et d'en disposer des indices épars à l'attention du spectateur. Sans être pourtant ambiguë, leur analyse n'est jamais immédiate ni univoque.

1. « This image functions as a 'stand-in' for world events as chronicled to us through public media, a mode of communication which positions us as distanced, removed spectators unable to distinguish between the cinematic and the real. », <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/clearing/clearing.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

Explorer une collection archivée

Et précisément, c'est une impression d'errance, de parcours incertains, qui saisit l'opérateur-spectateur de *Slippery Traces* (*Traces fuyantes*)². Tout de suite, il est pris du vertige presque inépuisable dans l'exploration compulsive d'une collection de cartes postales dont la consultation s'engage selon une logique narrative allusive. *The Postcard Trail* (*Sur la piste des cartes postales*), le sous-titre de *Slippery Traces* réalisé avec Rosemary Comella, explicite les enjeux de cette installation présentée à Montréal en 1995, et publiée en édition numérique l'année suivante par le ZKM en Allemagne³. Dans le CDrom qui y donne aujourd'hui accès⁴, G. Legrady embarque le spectateur-joueur à l'aventure dans une déambulation programmée, en quête d'indices culturels identifiés dans l'iconographie de cette collection personnelle⁵. Le corpus recouvre le xx^e siècle, qui fut l'âge d'or de ce média postal populaire.

L'interface de *Slippery Traces* n'est pas sans évoquer *[the clearing]*, mais, ici, la profusion iconographique remplace l'économie de moyens⁶. Même recadrage en zoom flottant et mobilité de l'image qui implique d'en scruter les détails avec un large curseur devenu viseur, mais, cette fois, ni chasseur ni sniper. C'est plutôt le second degré qui est présent derrière l'évocation heureuse traversant le siècle et oscillant entre la bonne conscience coloniale et l'insouciance de la société de loisirs après la Seconde Guerre Mondiale. En mode consultation, le survol de chaque carte fait apparaître quelques « centres d'intérêt »⁷, des zones signalées par des cadres rouges. Un clic sur l'une d'elles appelle une nouvelle image, qui permet à son tour de découvrir un nouveau cliché sur le même

2. Selon la traduction en français-canadien du catalogue *George Legrady: From analogue to Digital*, op. cit.

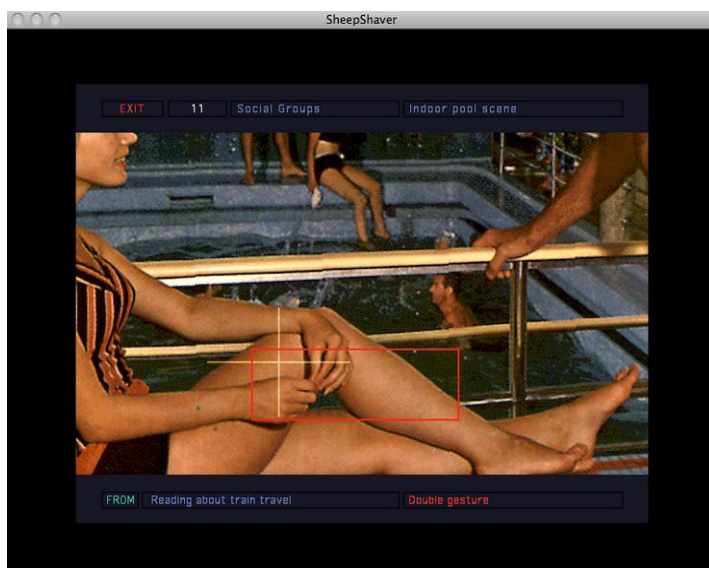
3. Zentrum für Kunst und Medientechnologie. *Artintact 3*, ZKM, Karlsruhe, Cantz Verlag, 1996.

4. Sous réserve de la compatibilité de l'environnement avec un programme de 1996.

5. 230 parmi plus de 2000 cartes postales collectées sur une vingtaine d'années, précise-t-il sur son site.

6. Le programme compact de *[the clearing]* tenait sur deux disquettes 3,5 pouces.

7. *Hot spots* dans la version anglaise, ils sont compris entre trois et huit, selon l'artiste.



George Legrady, *Slippery Traces: The Postcard Trail*, ZKM, Karlsruhe, 1996

mode. Ces liens sont identifiés par des amorces narratives, de courts textes affichés au survol. Les cartes possèdent un titre bref¹ et appartiennent à une catégorie thématique.

En quoi cette collection est-elle archive ? Par sa provenance d'abord, qui est double. Celle de l'éditeur des cartes postales et celle des destinataires de chaque exemplaire. Mais les deux sont encore une fois lointaines et fort discrètes. Quelques mentions d'éditeurs en réserve dans l'image attestent parfois de fonds d'accès difficile, probablement détruits ou désormais perdus : *Canadian Postcard Co* à Toronto, un autre éditeur à Stockholm, Rome, Dresde ou bien encore Berlin... Entre Europe, Canada et États-Unis, le collectionneur nous livre là des fragments de sa biographie itinérante. Quant aux destinataires, ils restent anonymes puisque l'auteur ne nous livre pas le verso de la correspondance². En ce sens, les archives originales sont effacées, oubliées par la collection dans un geste qui contredit le fondement des règles archivistiques : préserver l'intégrité organique en conservant la provenance.

Archives pourtant, car c'est aussi l'artiste, dans son activité même, qui produit de nouvelles archives : avec ses œuvres bien-sûr, mais surtout avec l'ensemble de sa documentation parfois ren-

due publique. Collecte et emprunt d'un côté, production de l'autre, ce double mouvement identifié par Hal Foster caractérise précisément l'art archivistique qu'il définit en ces termes :

l'œuvre en question concerne l'archive, parce qu'elle s'appuie non seulement sur quelques archives, mais qu'elle les produit également, et d'une manière qui souligne la nature de tous les matériaux d'archives, qu'ils soient aussi bien trouvés que produits, factuels que fictionnels, publics que privés³.

Ainsi, l'artiste archiviste emprunte et produit consciemment les archives de son œuvre, par collection et documentation. Sur ce plan, le volet des archives du site web de G. Legrady, proche d'un catalogue raisonné chronologique depuis 1973, est particulièrement riche. L'inventaire des catégories⁴ et les règles complexes de navigation de *Slippery Traces* y sont, par exemple, exposés visuellement et commentés en détail⁵. Le chapitre intitulé *Jump* (Le saut) est même analysé explicitement, non pas par simple description verbale, mais selon un mode *démo*, jouable en ligne.

Revisiter ses archives pour (se) raconter

Les archives en ligne du site de G. Legrady donnent aussi accès à un tout autre ensemble d'œuvres qui se développe à partir de 2010 avec *Refraction*⁶. Il y adopte un procédé technique

3. « Finally, the work in question is archival since it not only draws on informal archives, but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. », traduction personnelle, Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *op. cit.*, p. 5.

4. Il y en a 24 : *Airplane Industry, Americana, Ancient Monuments, Animals, Asia, Auto Culture, Caribbean World, Colorful, European Images, Fire & Light, Fishing Stories, Industry, Military Images, Morality Tales, Native American, Nature & Culture, Orientalism, Scenic Views, Social Groups, The Great War, The Jump, The Rocky Way, Urban Places* et *Yugoslavian Front*.

5. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/slippy/stnav/slip.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

6. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/re/refraction.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

1. Ou parfois un extrait de la correspondance, si l'on en croit les guillemets.

2. Exceptées par de rares extraits dans leur titres.



George Legrady, *Refraction*, « *Magnetic* », 2010-2011

presque oublié utilisant des réseaux lenticulaires et répond par ce choix singulier à la question d'une galeriste qui l'interroge sur la possibilité de se passer des technologies électroniques tout en conservant l'essentiel de son travail sur les médias temporels¹. L'installation *Refraction*, qui répond à ce défi, est constituée de huit grandes photographies noir et blanc comportant en surface un fin réseau prismatique. Changeant selon l'angle de vision, ces larges images rappellent l'expérience ludique des petits objets-gadgets, ou cartes postales animées, rendus populaires par les publicitaires pour leurs effets d'animation ou de métamorphose, utilisés surtout avant l'âge des écrans cathodiques. Montées, fixées au mur de la galerie, l'observateur doit ici se déplacer pour jouer de transitions magiques entre trois photographies entrelacées².

Quelles images G. Legrady a-t-il choisi d'exposer en revisitant ce procédé visuel surprenant ? D'où proviennent les huit scènes fictionnelles, possibles fragments filmiques, intitulées *Magnétique*, *Au bar*, *En discussion*, *La Corne d'Abondance*, *En mouvement*, *Disposition*, *À table* ou *Moments intermédiaires*³ qui mêlent cocktail, banquet et bal d'une réception mondaine ? G. Legrady assume l'effet narratif de ce nouveau projet adapté de ses archives photographiques d'images prises à Mont-

réal en 1973 lors du bal annuel de la diaspora hongroise⁴ alors qu'il menait des études en photographie et anthropologie visuelle⁵. Le caractère factuel de leur origine ne dissipe pas l'effet de fiction qui provient de l'artifice théâtral de ces images festives avec costumes apprêtés et poses convenues. Le regard distant posé sur les protagonistes de cette fête renforce la cohérence narrative de leur mise en séquence. Conversation d'un couple en champ-contrechamp, cohue au bar, ennui à table, autre couple dans la foule animée ou dansant et attention inhabituelle aux personnels de service : le photographe s'exclut du flirt ambiant. La tutelle esthétique de Robert Franck, isolant les temps faibles, est palpable dans certaines images. Elle se relance dans les boucles fermées de ces grands *strips* animés fusionnant de grandes images fixes, comme dans un jouet de pré-cinéma contemporain.

Rien n'est moins évident que la reproduction statique de ce dispositif visuellement instable. Par défaut d'en faire l'expérience directe⁶, les documents activent le désir de pouvoir les observer peut-être un jour. Le catalogue reproduit en séquences verticales les trois images initiales comme des pseudo-photogrammes en page gauche, et leur surimpression agrandie sur la droite⁷. L'artiste propose aussi de brèves simulations vidéos en fondu enchaîné⁸, et une page web qui comporte les 24 images d'origine⁹. Si aucune des représentations ne peut remplacer l'expérience

1. La question était : « Can't you create a time-based artwork in a medium that does not require electricity ? », voir :

<<https://cabanahome.com/four-questions-for-george-legrady-with-steve-thompson/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Au format de 120 x 82 cm (47 x 32 pouces).

3. *Magnetic*, *At the Bar*, *In Conversation*, *Cornucopia*, *Movement*, *Display*, *At the Table*, *In Between Moments*, traduction personnelle.

4. Voir Jeanette ZWINGENBERGER, « George Legrady Interweaving Time & Fluid Spaces ». Exposition *The Continuity of the Still Image*, Inda Gallery, Budapest, 2020, <<https://www.mat.ucsb.edu/gleglady/glWeb/exh/inda/ContinuityOf-theImage.pdf>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Dans le Vermont, à Goddard College.

<<https://www.mat.ucsb.edu/gleglady/glWeb/v/vi-tae.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

6. Seulement trois expositions ont eu lieu entre 2011 et 2012 aux États-Unis et une autre à Berlin.

7. Abigail SOLOMON-GODEAU, « George Legrady's Refraction », catalogue d'exposition, Edward Cella Art + Architecture, Los Angeles, 2011. <https://www.mat.ucsb.edu/gleglady/glWeb/publications/p/12_RefractioOpt.pdf>, consultée le 14 juillet 2021.

8. Voir : <<https://vimeo.com/29737836>> [*Au bar*, 00:05], consultée le 14 juillet 2021.

9. <<https://www.mat.ucsb.edu/gleglady/glWeb/Projects/re/refractionI.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

elle-même, elles documentent le projet qui se décline aussi, selon les espaces d'exposition, dans diverses vidéo-projections connexes intitulées *Slice*, *ReTelling* et *Voice of Sisyphus*.

Dans *Slice*¹, huit photographies d'archives issues de la série *Refraction* s'entrelacent par un jeu de découpes en bandes verticales devenant de plus en plus fines avant de se recomposer alors que les bandes s'élargissent. La vidéo *ReTelling* présente l'analyse fragmentée et recomposée de l'une des photographies de la série intitulée *Au bar*². Des détails, recadrés comme autant d'unités visuelles, ou de motifs isolés, sont tour à tour recadrés, agencés, effacés puis réapparaissent à différentes tailles pour remplir sans fin l'écran. Comme des cases de bandes dessinées, cette analyse à la fois répétée et variée, caractérise un jeu structurel³, dont Roland Barthes décrivait le schème général novateur de découpage et d'agencement. Décrivant une conscience nouvelle des liens entre la cybernétique, l'art et le langage, il n'imaginait pas alors que la photographie aussi puisse devenir l'unité d'un tel film structurel adoptant ce même principe à l'œuvre identifiée dans les années 1960 en musique, en peinture, en ethnologie ou en linguistique⁴. L'exploration programmée qui résulte ici de ces générations revendique explicitement son inspiration de l'Oulipo et du *cut-up* comme processus littéraires de combinatoire narrative, ou s'inspire des formes de récits filmiques singuliers⁵. Dernière variation enfin, l'installation *Voice of Sisyphus* est la traduction sonore d'une image de la série *Au bar*, qui focalise

le souvenir de la lointaine soirée⁶. Autour d'une vidéo projection de la photographie découpée en pixels compressés, un dispositif quadriphonique diffuse l'interprétation graphique de ces fragments d'image. Un algorithme complexe scanne et interprète en modulations de musique électronique ces variations graphiques, des sortes de *glitch*, ou accidents maîtrisés de flux visuels devenus prétextes⁷. Les deux co-réalisateurs de cette pièce de « sonification graphique », le programmeur et le musicien, affirment avec l'artiste que cette synthèse acoustique peut d'ailleurs s'appliquer à toute autre iconographie⁸. Devenu sonore, ici, le fragment oublié de passé photographié s'actualise en temps réel.

G. Legrady qui revisite alors ses archives photographiques ne s'en tient pas à ces multiples expériences. Après les images de la soirée dansante de 1973 réinvesties, il continue à parcourir le temps à rebours avec *On-the-Road*⁹, et explore les planches-contacts de son année de pérégrinations en Europe et au Proche-Orient au cours de l'année 1971.

Ce nouveau projet exposé en 2013 à Toronto comprend douze panneaux lenticulaires, de même format que la série initiale *Refraction*. Mais l'inventaire du sous-titre : *On-the-Road (Montreal-Avignon-Athens-Rome-Jerusalem-Istanbul)* sert d'itinéraire à ce voyage initiatique dont le terme final esquivé ici, Budapest, est un retour au pays d'origine. Placée sous l'auspice explicite de la *Beat Generation*¹⁰, la narration change de registre. Cette fois, les photographies mêlées de ce voyage retrouvé sont associées selon une stratification plus thématique que

1. <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/sl/slice.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. <<https://vimeo.com/30238480>>, consultée le 14 juillet 2021 [Slice : extrait NB 1:31]

3. <<https://vimeo.com/30237896>>, consultée le 14 juillet 2021 [Retelling, extrait : 1:39]

4. En 2009, une première version de travail *Studies in ReTelling* utilisait des images trouvées dans les médias d'information ou des illustrations de journaux populaires. (Développement informatique : Angus Forbes.) <<https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/glWeb/Projects/rt/retelling.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Roland BARTHES, « L'activité structuraliste », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 221-228.

6. G. Legrady cite en particulier *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet (1961).

7. Voir : <https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/vos/17_VofSisyphus.pdf>, consultée le 14 juillet 2021.

8. Ryan McGee, Joshua Dickinson & George Legrady : « Although *Voice of Sisyphus* is based on a particular photograph, the software was designed to be used with any image »

<https://www.mat.ucsb.edu/Publications/McGee_ICAD_2012.pdf>, consultée le 14 juillet 2021.

L'application générique VOSIS, pour iPad permet de se l'approprier. Voir : <<https://appadvice.com/app/vosis/783342051>>, consultée le 14 juillet 2021.

9. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/otr/OnTheRoad.pdf>>, consultée le 14 juillet 2021.

10. Voici les conditions de son départ : « ...200 \$, un Nikon F, deux jeans (...) et le livre de Jack Kerouac en poche... »

temporelle. Un bateau en Crète rencontre des scènes de plage en France (*Sea Pebbles*), un homme qui fume à Montpellier voisine avec un camion en feu à Montréal (*Fire & Smoke*). Les Rolling Stones, la devanture d'un sex-shop et des danseurs Hare Krishna fusionnent dans *Nirvana*. Les scènes de rue se répondent, selon des modalités différentes depuis les couloirs souterrains artificiels et anonymes (*Alpha Tunnel*) jusqu'aux scènes de rues fréquentées à Jaffa, Jérusalem ou Athènes. Comme l'errance incertaine de ce lointain voyage, la sélection chaotique des scènes télescope les visions fugitives qui sont autant d'instantanés de passage. Ces images superposées apparaissent comme dans un rêve, à la fois réelles et confuses, ou plutôt changeantes et multiples. Les vues de l'exposition à la Galerie Pari Nadimi de Toronto montrent le brouillage de ces strates transparentes que le mouvement du visiteur peut à la fois délier et combiner à volonté, comme dans un diaporama *déconnecté*.

Plus récemment, en 2015, le rapprochement d'autres images aux origines géographiques distantes mêle passé et présent. Dans la série *Day and Night*¹ des images issues des archives de la famille Legrady (dans les années 1930, en Hongrie) se superposent avec des vues contemporaines de la lune. Dans la série *Frolic*, d'autres photographies trouvées, des danses ou des jeux collectifs d'enfants² des années 1940, rencontrent des feuillages. Est-ce forcer le trait autobiographique que de voir dans ces rapprochements entre les bribes de mémoire personnelle de ces instantanés et les éclats de lumière blafarde l'évocation traumatisante de l'exil nocturne vers la frontière autrichienne pour rejoindre Vienne puis le Canada en 1956³ ?

On peut faire l'hypothèse que ces traces autobiographiques n'épuisent pas les multiples lectures ouvertes par le rapprochement énigmatique de ces courtes séries d'images. Mais l'incertitude de leur provenance qui souligne la distance temporelle et stylistique évidente, renforcée par la couleur

monochrome des images contemporaines, permet d'y voir à nouveau l'écho d'une mémoire fragmentée⁴. Des figures disparues, associées à l'enfance et la vitalité, hantent le présent. Singulièrement, elles apparaissent dans le paysage de ciel contemplatif d'aujourd'hui, comme une nouvelle équivalence émotionnelle.

Valoriser, diffuser : réunir et produire des archives

Depuis *Refraction* en 2010, tous ces montages lenticulaires (ou dérivés) réalisés au cours de la dernière décennie ont emprunté des images redécouvertes par hasard⁵ lors de la consultation des ressources d'un ancien projet documentaire d'envergure consacré aux communautés autochtones, les Cris, un projet mené dans quatre villages indiens de la baie James, au nord du Québec. En réponse à leur invitation en 1972, G. Legrady passa trois mois lors de l'été 1973 pour photographier au quotidien la vie de ces populations engagées dans une lutte contre un projet de barrage hydroélectrique menaçant leurs territoires. Au-delà de faire entendre leurs voix et de faire valoir les intérêts d'une minorité largement ignorée à l'époque, cette documentation archivée⁶ a fait depuis l'objet d'une nouvelle valorisation. Initié trente ans plus tard, en 2012, le projet *James Bay Cree Documentary Photography Repatriation*⁷ donne désormais accès en ligne à 700 images de cette archive. Le site ressource de la recherche ethnographique⁸, destinée en priorité à des chercheurs, mais aussi aux Cris eux-mêmes ou à leurs descendants, présente 36 planches-contacts de G. Legrady⁹ et l'ensemble

1. Voir : <https://edwardcella.com/exhibition/109/press_release/>, consultée le 14 juillet 2021.

2. *To frolic* : s'ébattre, gambader.

3. Cet épisode de l'émigration est raconté au volet *Frontières (Borderline)* du chapitre *Images* dans *An Anecdoted Archive from the Cold War*.

4. *Frolic 1* : <<https://vimeo.com/141850786>>, *Frolic 2* : <<https://vimeo.com/141850787>> et *Frolic 3* : <<https://vimeo.com/141513911>>, [2015], consultées le 14 juillet 2021.

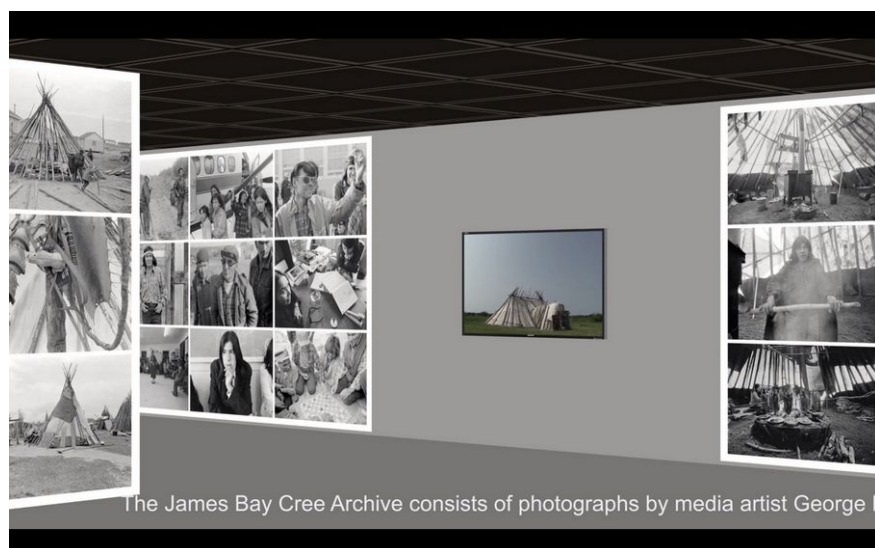
5. Correspondance avec G. Legrady, décembre 2020.

6. 2800 photos noir et blanc et 500 couleur.

7. Classées par thèmes : <<https://www.mat.ucsb.edu/gleg-rady/glWeb/Projects/jb2/index.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

8. James Bay Ethnographic Resource : <<http://tango-mat.ucsb.edu/jamesbay/index.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

9. Avec Miklos Legrady (son frère), Louise Turner et Lillian Sly.



George Legrady, *James Bay Cree*, 2016 (d'après la simulation 3D de l'installation)

des collections réunies selon la localisation géographique des villages visités. De nombreux documents vidéos récents, filmés dans le cadre de ce projet en 2012 et 2014 avec ces mêmes populations, permettent de mesurer l'évolution sensible de leur mode de vie depuis quarante ans. C'est le volet *rapatriement* du projet.

L'artiste s'approprie autrement cette même archive retrouvée, en installation. Délaissant l'organisation spatiale choisie pour l'anthropologie, il a réuni une stricte sélection de ses images en 18 groupes thématiques de 9 images¹ : les tipis, l'artisanat indigène, l'architecture des villages, les événements festifs (anniversaires et mariages), les portraits des anciens, les groupes en famille, la jeunesse, les moyens de naviguer et de voyager en dehors de la baie et enfin le milieu, avec l'eau et la glace². Des écrans vidéos actualisent le témoignage historique en diffusant les récentes vidéos des voyages de retour.

Cette double présentation, simultanément ethnographique et artistique témoigne de la porosité des frontières toujours ténues entre œuvre et docu-

ment qui faisait dire à Walker Evans en 1971 : « L'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style³ ». Dans les années 1930, ce photographe participant à la FSA⁴, a surmonté dans son œuvre artistique la contradiction entre deux tendances longtemps antagonistes du document photographique : sa valeur « archivale⁵ » et celle de document à vocation réformatrice et sociale. Si certains traits récurrents comme la frontalité, la netteté, l'isolement du sujet ou l'absence d'expression ont permis d'identifier his-

toriquement les signes formels de cette conciliation, elle marque surtout la résolution d'un écart entre un spectateur politiquement impliqué au présent et « le spectateur de l'avenir⁶ ». Pourtant, selon Olivier Lugon, si « les deux positions paraissent fort éloignées, sinon antagonistes – photographe pour faire changer, photographe pour conserver ; elles vont toutefois se superposer dans les projets documentaires des années trente...⁷ ». Aujourd'hui, pour G. Legrady, nul besoin d'invoquer un *style* documentaire pour faire œuvre, pas plus qu'un *style* archivistique. Des années 1970 jusqu'à la récente valorisation de ces archives photographiques partagées et restituées, il assume par leur origine documentaire à la fois un engagement politique et social toujours contemporain et une volonté de s'inscrire dans le temps long du témoignage durable. Devant ces nouvelles œuvres, nous sommes déjà devenus des spectateurs du futur.

Saisir l'occasion de *faire archive*, collectivement cette fois et par délégation, tel était déjà en 2001 l'enjeu de l'installation numérique *Des souvenirs*

1. Soit un ensemble de 162 images présentées en 2018 dans la bibliothèque du campus de l'université de Santa Barbara.

<<https://vimeo.com/186351565>>, consultée le 14 juillet 2021 [*James Bay Cree Installation*, 3:14]

2. Le contexte de ces prises de vues comporte des détails anecdotiques sur le site de la Fondation Creative Capital qui soutient l'artiste : <<https://creative-capital.org/2016/09/19/george-legradys-1973-photographs-cree-people-archived/>>, consultée le 14 juillet 2021.

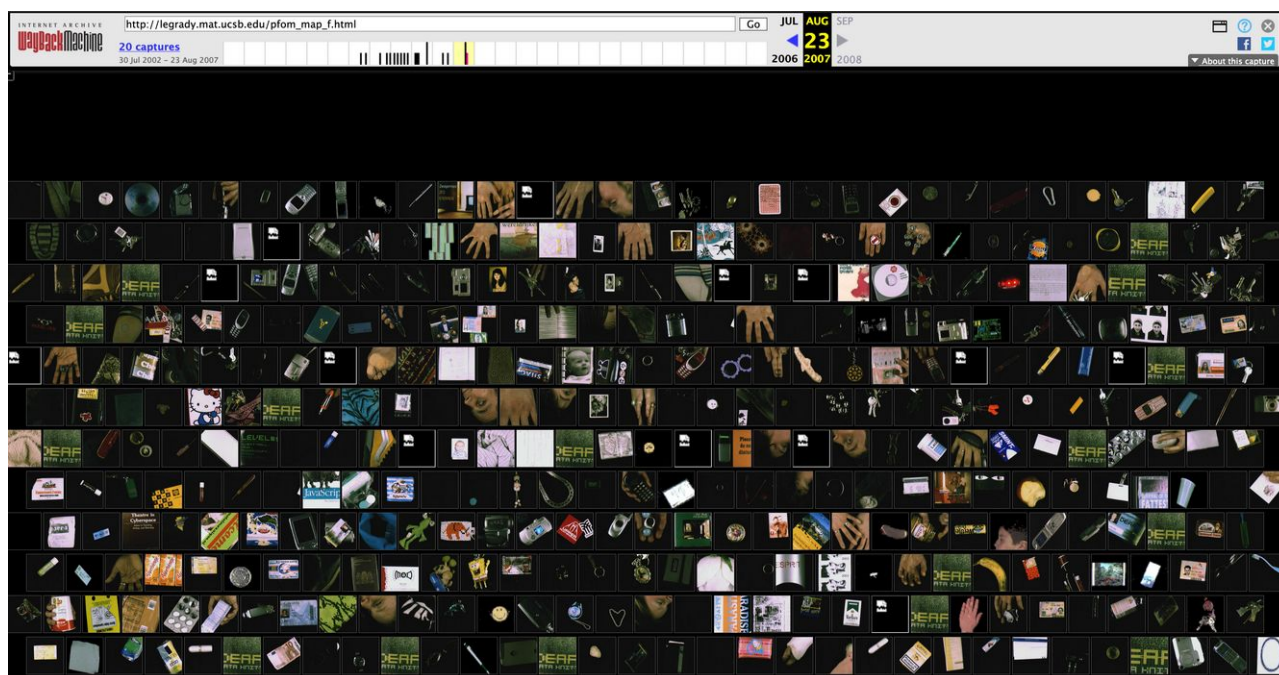
3. Cité par : Olivier LUGON, *Le Style documentaire : d'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 18.

4. La *Farm Security Administration*, (Secrétariat aux Réformes Agraires) destinée à promouvoir, par le reportage, les aides publiques venues en aide aux victimes de la crise agricole de 1929 aux États-Unis.

5. Relatif à l'archive, néologisme adopté par Oliver Lugon dans sa thèse *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 15.

6. Le titre du chapitre V, *idem*, p. 333-373.

7. *Idem*, p. 333.



George Legrady, *Des souvenirs pleins les poches (Pockets Full of Memories)*, dernière cartographie en ligne, 2007.

*pleins les poches (Pockets Full of Memories)*¹, utilisant non plus l'appareil photographique mais un scanner comme moyen de saisie. Inciter à la numérisation instantanée suivie de l'indexation précise d'objets ordinaires pour en visualiser une cartographie dynamique : ce fut la proposition de G. Legrady en réponse à l'invitation du Centre Georges Pompidou. Cette opération documentaire collective, plus ludique et moins directement politique, adressait à un large public la question de l'archive et de la mémoire à l'ère numérique sur le mode de la participation.

Sans y être préparé, une borne-scanner présente à l'entrée de l'exposition *Pockets Full Of Memory (PFOM)* permettait aux visiteurs de numériser quelques objets sortis de leurs poches. Cette opération était suivie d'un formulaire d'identification à compléter pour qualifier l'objet en question par degrés selon un jeu de sept catégories : ancien/récent, souple/dur, naturel/synthétique, jetable/durable, personnel/non personnel, tendance/démodé, utile/futile². La fiche signalétique invitait aussi le visiteur à décliner son nom, son

âge, son sexe, ses activités, son pays d'origine et à décrire brièvement l'objet, en préciser l'origine et ajouter des mots-clés. Une fois l'enregistrement validé, l'image documentée de cette entrée rejoignait une cartographie de la collection en cours, selon une place définie par proximité avec les objets déjà présents dans la base d'archive. Un réseau de neurones lui attribuait cette place temporaire parmi les 250 derniers objets archivés. La base de données unique³ s'est enrichie au fil des diverses versions itinérantes entre 2003 et 2006, à Rotterdam, Linz, Budapest, Helsinki, Manchester, Frankfurt et Taïpei⁴. Cette carte dynamique projetée dans chaque lieu d'exposition, était aussi visible en ligne entre 2002 et 2004, et les fiches ouvertes à des commentaires ultérieurs et distants, depuis l'ancien site web pocketsfullofmemories.com⁵.

Pour le visiteur, le choix de ces objets était contingent. Mobilisés sans délai, et donc sans intentions préalables, ils sont à l'évidence le plus souvent pratiques et fonctionnels. Clés, tickets,

1. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/pfom/Pfom.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. *Old/new, soft/hard, natural/synthetic, disposable/long use, personal/non personal, fashionable/not fashionable, usefull/useless.*

3. Utilisable en mode tri, elle comporte désormais 11288 contributions. Voir : <<http://tango.mat.ucsb.edu/pfom/databrowser.php>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/pfom2/pfom2.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Puis, en 2015, pocketsfullofmemories.net (adresse dès lors invalide).

cartes, montres, billets et pièces de monnaie, et bientôt au fil du temps des expositions, des téléphones portables... Les mains, sorties des poches, ouvrent à la catégorie imprévue d'autres fragments de corps plus improbables encore : têtes et pieds... Ces détournements salutaires, sans doute enfantins, mettent à l'épreuve les libertés d'un projet qui rappelle un contexte autoritaire de contrôle policier et de fichage, sinon de précaution carcérale. Mais ces objets ordinaires sont-ils nécessairement associés à quelques souvenirs antérieurs ? N'est-ce pas plutôt la décision de participer à l'archivage volontaire qui leur donne une place singulière et crée, pour les visiteurs qui choisissent alors de coopérer, un repère matériel et mémoriel dans le cours ordinaire du temps ? Dans ce projet, l'archive qui se constitue par jeu devient événement et produit en filigrane l'esquisse d'une sociologie des pratiques culturelles.

Ici des objets scannés, mais dans l'œuvre de G. Legrady, c'est la photographie qui est la plus souvent présente comme source documentaire choisie pour sa valeur d'archive. Produite ou trouvée – parfois suscitée comme dans cette dernière contribution collective – la portée politique ou sociale et une dimension autobiographique se conjuguent sans s'exclure. Par-delà la grande diversité des dispositifs formels et des matériaux iconographiques adoptés, de la carte postale aux photos de famille empruntées ou en revisitant ses propres reportages personnels, les multiples remontages et agencements, souvent complexes de diffusion ou de monstration, témoignent d'une sorte d'intensité générative. Depuis l'enfance, au gré des lieux de voyage ou en réponse aux commandes artistiques, les opportunités de collection et de leur restitution différée sont mises au service de la construction d'une mémoire personnelle réactivée par les objets et leur dynamique d'exposition.

Si toute archive est une collection de documents qui attestent d'une activité, la fortune critique récente de la notion d'archive adoptée et pratiquée dans l'art contemporain s'accompagne parfois de précautions pour en conserver la rigueur conceptuelle. En effet, tous les documents ne sont pas destinés à devenir archives, comme toute collection ne constitue pas de fait un ensemble relevant des archives. Dans les pratiques photographiques et numériques de G. Legrady, les pièces documentaires ne cessent de participer, en tant qu'archives personnelles ou collectives, à la construction complexe, réflexive et ouverte d'une identité nomade et incertaine.

Gilles ROUFFINEAU