

« **Postcolonial, geste et figures. Le dispositif Becher** », *Lieux et Mondes : Arts, cultures et politiques*, sous la direction de François Soulages et Eric Bonnet, Paris, L'Harmattan, 2015

Postcolonial, geste & figures, au travers du dispositif des Becher

Cela fait déjà bien longtemps qu'Hubert Martin proposait l'exposition «Les Magiciens de la Terre» (1989) au Centre Pompidou. Outre, marquer les consciences par l'émergence de démarches artistiques singulières - sources alternatives pour un art occidental¹ -, outre le fait de répondre à une définition ethnographique de l'œuvre (Hal Foster²), cet événement allait irrémédiablement faire glisser notre conception internationale de l'art contemporain à une conception mondialisée de la création. International, l'art l'était dans la vocation des avant-gardes à constituer un champ formel abstrait participant d'une vision renouvelée de la société. International, l'art ne l'était que plus encore quand, au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, «New York vola l'idée d'art moderne» - selon Serge Guilbaut³- aux centres européens. Mais si on peut parler aujourd'hui d'une création mondialisée, c'est au gré de la multiplication des scènes artistiques qui

1 «Magiciens de la Terre», en confrontant le contemporain avec l'«intemporel», cherchait à mêler la question des mythologies individuelles avec le concept de «magie» défini par Marcel Mauss et dans une certaine mesure porter l'œuvre au niveau de l'«effet». Cela renvoyait dos à dos les œuvres occidentales et non-occidentales, engageant à l'intérieur de l'exposition une différenciation, une mise à distance, fondement pour Joëlle Busca d'un certain néo-primitivisme.

«D'une certaine façon, le peintre africain représente aujourd'hui une création débarrassée de la culture et de toutes ses illusions, il incarne le «mythe de l'immaculée conception» tel que le décrit Pierre Bourdieu [...]»

Joëlle Busca, *L'art contemporain africain, du colonialisme au post-colonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 203.

2 Hal Foster, «L'artiste comme ethnographe, ou la «fin de l'Histoire» signifie-t-elle le retour à l'anthropologie?» in *Face à l'Histoire 1933-1996*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 498-505.

3 Serge Guilbaut, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne, Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1996.

ont fait basculer l'axe moderne/post-moderne dans une problématique toute différente, qu'à l'invitation de ces journées d'étude, nous traduirons dans l'articulation du local et du global. Dans cette perspective, notre analyse des œuvres se proposera de circonscrire une question non plus liée au temps, mais à l'espace - «géocritique» dirait Bertrand Westphal⁴.

Quelle est donc la valeur de cet espace pour l'artiste qui achemine son œuvre au devant de la scène des regards ? Au-delà de la singularité irréductible que cette œuvre affirme en existant, elle est le lien qui noue l'un à l'autre, qui jette de lointaines passerelles vers l'écheveau de sa diffusion mais aussi le lien qui rattache, ancre de l'originel et de l'espace d'individuation. La question qui s'est posée à nous a lentement évolué au fil de l'analyse, comme si la problématique local/global avait innervé tout le processus de création. Trois temps viennent ponctuer ce texte. En premier lieu, l'engagement du regard tout comme l'exigence - face aux scènes occidentales - de faire œuvre «moderne» nous sont apparus comme matériau-même des œuvres issues de scènes non-occidentales. Bien que nous ne cherchons pas à contester l'originalité et la spécificité des productions artistiques provenant d'un «local», nous ne pouvons que constater qu'un siècle aura suffi à ce que le «modèle» occidental tienne de soubassement pour toute œuvre qui échappe au traditionnel ou au populaire, validation - de fait- de la vieille distinction occidentale entre *high and low*. La modernité européenne et américaine s'est parée de multiples atours et se mue en d'étranges modernités qui ne respectent ni l'histoire, ni ne font allégeance à l'appareil critique qui pourtant s'avérait à la source des innovations formelles. En second lieu, la problématique local/global nous amène à questionner les différents modes migratoires de ce qu'on pourrait nommer à la suite d'Arjun Appadurai, «l'imaginaire» de la modernité occidentale. Comment une forme en vient-elle à éclore sans que puisse être déterminée une histoire de l'art, sans que soit dessinée une cartographie à la lisière d'une époque et d'une filiation ? Sur ce point, nous avons souhaité impliquer dans ce travail un point de vue anthropologique: la forme ne serait pas l'effet d'une appropriation ou d'une citation mais la conséquence d'un rapport entre le sujet et le monde, venant se matérialiser grâce au geste. Enfin, et en dernier lieu, il a été nécessaire de penser le local au travers de ce geste, qui nous est apparu ouvert, non plus relégué à la trace ou au signe du désir

4 Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007.

dans le réel, mais comme mémoire du mouvement de soi dans la matière, comme épreuve du sensible à la lumière d'une disparition. C'est l'analyse du dispositif instauré par Bernd et Hilla Becher et son sillage identifié dans les oeuvres d'artistes non-occidentaux (J.D. Okhai Ojeikere, Olga Chernysheva) et occidentaux (Jordi Colomer, Thomas Mailaender) qui s'est fait la trame depuis laquelle un tel projet s'est proposé à nous.

A) Modernité occidentale et espaces d'énonciation

1) *local/global ou postcolonial?*

Qu'entendre par global? La question du global a été présentée par Michael Hardt et Toni Negri, en 2000, dans un ouvrage intitulé *Empire*, comme une nouvelle forme mondialisée du pouvoir. Pour eux, l'exploitation du travail humain ne se fait plus sous le modèle de souveraineté des états-nations mais désormais le travail manufacturier cède la place à un travail immatériel. C'est le langage et ses symboles, la communication, le transfert et la manipulation des données via une culture technologique en effervescence qui est à présent l'objet de la production, «un appareil décentralisé et déterritorialisé de gouvernement, qui intègre progressivement l'espace du monde entier à l'intérieur de ses frontières ouvertes et en perpétuelle expansion»⁵. Cet «Empire» se trouve partout sans être localisé nulle part et ses acteurs ne sont désormais plus les états mais les organisations multinationales réunies par une logique unique de développement. S'instituent alors de nouveaux cadres juridiques, une nouvelle gouvernance, dépassant le régime historique de la modernité qui fut le règne des nations et de leurs guerres fratricides. Ainsi cet ouvrage entérine le développement des *globalization studies* qui supplante, dans une certaine mesure, le modèle de réflexion instauré par les *postcolonial studies*⁶.

Le projet des études postcoloniales dont le point d'ancrage est le livre d'Edward Said sur l'Orientalisme⁷ débute dans les années 80 dans le prolongement des *cultural studies* et se constitue d'un ensemble d'enseignements et de recherches autour du fait colonial et

5 Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Paris, Editions Exil, 2000, p. 17.

6 Jacques Pouchepadass, «Le projet critique des *postcolonial studies* entre hier et demain» in *La situation Postcoloniale, les postcolonial studies dans le débat français*, sous la direction de Marie-Claude Smouts, Paris, Sciences Po Les Presses, 2007, p. 173-215.

7 Edward Said, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

de son héritage. Au départ, il s'agit de l'analyse de la littérature indienne, des Caraïbes, ou d'Afrique dans les universités anglophones pour y relever les procédés d'appropriation et de déplacement des modes productifs de l'œuvre occidentale, et - sous une impulsion foucauldienne - en questionner les différentes situations d'énonciation (codes littéraires, modes de représentation du réel et idéologies qui leur sont associés). Mais ces questions touchent rapidement le champ des sciences humaines (anthropologie, linguistique, psychologie, histoire, sciences politiques) pour s'intéresser à l'ensemble des productions culturelles. «L'ambition majeure des *postcolonial studies*, commente Marie-Claude Smouts, est de sortir du mode binaire dominant-dominé, colonisateur-colonisé, et de mettre en évidence des modes de pensée autonome rendant compte des réalités propres aux populations soumises»⁸. Si la définition du global, fondée sur l'emprise d'un système capitaliste transnational, vient ici en alternative au schéma postcolonial centre-périphérie, elle se trouve néanmoins dans le prolongement des formes historiques de l'impérialisme occidental. Et la «culture globale» de faire écho aux structures d'inégalité relatives à l'époque coloniale.

2) *une genèse dialectique de la forme artistique*

Que l'art contemporain dépasse les particularismes locaux et les enjeux nationaux pour atteindre un «langage international», visible dans de multiples centres stratégiques (biennales, foires, musées) qui le positionnent dans des enjeux de communication et d'économie, cela peut faire consensus. Mais comprendre, comment les différentes modalités du *poièn*, propres à chaque artiste, viennent nourrir ce champ global, c'est présupposer d'une multitude et, souvent, n'affirmer qu'elle. «It therefore makes sense that contemporary art, in many cases, is understood with global art. Globalism, in fact, is almost an antithesis to universalism because it decentralizes a unified and uni-directional world view and allows for «multiple modernities»⁹. Les «modernités» apparaissent dans une pluralité de

8 Marie-Claude Smouts, «Le postcolonial, pour quoi faire ? » in *La situation Postcoloniale, les postcolonial studies dans le débat français*, sous la direction de Marie-Claude Smouts, Paris, Sciences Po Les Presses, 2007, p. 43.

9 «Il est donc logique que l'art contemporain, dans de nombreux cas, est entendu comme art global. La globalisation, en fait, est presque une antithèse à l'universalisme car elle opère la décentralisation de la vision d'un monde unifié et unilatéral et permet des modernités multiples.»

voix et rejoignent le courant de l'art actuel qui dès à présent épingle les artistes au fil de leurs biographies, sortes de nouvelles cartes d'identité, «né(e) le ..., vit et travaille à ...».

Dans la scène occidentale, il est avéré de la présence de plus en plus importante d'artistes non-occidentaux dont la grande mobilité leur permet de suivre formations, résidences et projets auxquels ils semblent apporter la différenciation nécessaire à l'hétérogénéité de la création (mouvement inclusif de l'art global¹⁰). Mais, de même que les *globalizations studies* ont recouvert les *postcolonial studies*, la question du global en art ne cacherait-elle pas celle du postcolonial, soit une genèse dialectique de la forme? Car lorsqu'on se tourne vers un horizon non-occidental, on assiste à l'irruption exponentiel de lieux et d'événements dédiés à l'art contemporain qui souvent ne sont pas le fruit d'une histoire institutionnelle ou encore qui se réfèrent à un passé colonial¹¹, leur léguant une modernité qui ne fut pas la leur (mouvement expansif de l'art global). Frantz Fanon, ou plus près de nous Homi K. Bhabha, nous rappellent en quoi la donne coloniale laisse dans le sujet un douloureux clivage ou une énucléation dès lors qu'il croit accéder à la place de l'Autre. «Ce qui est mis en œuvre de façon si graphique dans le moment de l'identification coloniale, écrit Homi K. Bhabha au sujet d'une poésie indienne, c'est le clivage du sujet dans son lieu historique d'énonciation [...]. Ce que dramatisent ces négations répétées d'identité, dans leur élision de l'œil voyant ce qui est disparu ou invisible, c'est l'impossibilité d'affirmer une origine pour le Soi (ou l'Autre) dans une tradition de représentation qui conçoit l'identité comme la satisfaction d'un objet de vision totalisant et plein»¹². N'est-ce pas là une conception de la création qui a échappé aux héros de l'avant-garde, eux qui tiraient à bout portant sur les générations passées et qui ne connaissaient de mouvement dialectique que celui du dépassement?

3) *masques et visages*

Hans Belting, «Contemporary Art and the Museum in the Global Age», in *Contemporary Art and the Museum, A Global Perspective*, Karlsruhe, Hatje Cantz, 2007, p. 22.

10 L'exposition «Etes-vous altermoderne ?» à la Tate Britain en 2009, de Nicolas Bourriaud, renouvelle les thèmes du déplacement, du monde fictif et du document.

11 Les rencontres photographiques de Bamako, par exemple, sont subventionnées en grande partie par Cultures France.

12 Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 94.

Certains artistes, comme le pakistanais Rasheed Araeen (né en 1935), installé depuis 1964 à Londres et fondateur de la revue *The Third Text*, font de leur travail le lieu d'une interrogation quant à l'appropriation de formes modernes issues des scènes européennes et américaines. Rasheed Araeen affirme une démarche critique qui souligne les conditions de visibilité/d'invisibilité de l'œuvre non-occidentale (avec son livre *Making Myself Visible*, 1984). De plus, l'artiste construit certaines de ses œuvres sur des structures minimalistes et pop au sein desquelles il place un contenu radicalement autre : photographie d'un soldat mort dans une peinture aux allures pop (*Golden Calf*, 1987), autoportraits remplaçant les *Marilyn* de Warhol (*Coloured*, 1979), installations de chaussures, à la façon de Richard Long, se substituant aux habituelles pierres et conférant à la marche la couleur d'une migration collective (*a long walk in the desert*, 1991), photographies du sang d'un bouc versé lors d'une cérémonie musulmane, intégration des couleurs du drapeau pakistanais et de lettres arabes dans une trame géométrique (*Green Paintings N°1*, 1985-86). En faisant passer la grille moderniste d'un statut participatif (Rosalind Krauss) à celui d'un dispositif venant organiser un contenu discursif, l'artiste dynamise la forme de l'intérieur, la réduisant à un «joli» habillage. Le plan de conscience véhiculé par ce travail se déplace ironiquement au niveau de l'acte d'énonciation et de sa réception. Dire «je», au travers l'œuvre, si cependant cela n'est plus dire la plénitude - encore que la désagrégation romantique nous en ait fait perdre la perspective -, revient néanmoins à un mouvement réflexif: le présent par l'acte duquel «je» parle - au sens où déjà Michel de Certeau présentait les tactiques de résistance de l'homme du quotidien, le point d'articulation où ce «je» utilise des paradigmes modernes à des fins qui leur sont exogènes. Penser le local dans une appropriation ou dans une citation nous induirait dans l'erreur et nous ferait reconnaître le masque de l'emprunt là où sans nul doute des visages nous renvoient notre regard.

Et il y aurait tant de visages à poser sur cette genèse dialectique de l'œuvre. Parfois ils correspondent à une situation de résistance. Par exemple le mouvement anthropophage brésilien créé par l'avant-garde intellectuelle durant les années 20 (Oswald de Andrade, *Manifeste Anthropophage*, 1928) où il s'agit de la dévoration-assimilation de l'Autre qui vient faire symptômes des rapports entre colonisé brésilien et colonisateur européen. D'autres fois, ce visage porte les signes d'une position progressiste : l'introduction sur la

scène coréenne de l'art abstrait moderne au travers de son colonisateur japonais dans la première moitié du 20^{ème} siècle, et son développement à la fin des années 50, début 60, représente face à la dictature du général Park Chung-Hee l'expression d'une opposition face aux formes traditionnelles, populaires et folkloriques favorisées par ce gouvernement. D'autres fois encore, ce visage devient le lieu-miroir d'une conciliation, l'essor de l'art contemporain chinois faisant décrire à Emmanuel Lincot : «[Mais] pour la génération d'Ai Wei Wei, [né en 1957 et devenu une figure emblématique de l'art chinois,] qui se situe à mi-chemin entre la revendication d'une modernité et l'idéal désabusé du lettré/paysan qu'incarnait Mao Zedong sur le mode révolutionnaire et iconoclaste, la voie à suivre est celle de la consommation et, venant d'elle, de l'inauthenticité des œuvres et de leur réductibilité au niveau du langage (publicitaire, classique, universel ou cryptique...) devenant le moteur d'une réalité à charge d'être réinterprétée»¹³.

L'axe local/global s'infléchirait selon notre point de vue: si nous restons sur une position occidentale, dans une acceptation des conditions historiques de la radicalité formelle de l'œuvre, nous levons irrémédiablement à nous le pôle du global, d'une modernité artistique «autocentrée» qui entraîne avec elle des variations et des modulations locales. Si au contraire, nous acceptons d'abandonner nos habituelles méthodes et de considérer l'acte de création au niveau local, nous comprenons l'importance d'analyser l'œuvre au gré de ces différentes espaces d'énonciation qui impliquent à chaque fois un rapport direct entre le sujet et le monde.

B) de la migration souterraine d'une forme grâce au geste

1) pour un enjeu anthropologique de la réflexion

Le déplacement de point de vue que nous invite à faire le champ anthropologique induit alors une reformulation de la problématique: si la question du local nous apparaissait en tant que lieu d'annexion du global, distanciation critique face à ce dernier (Rasheed Araeen), il n'en est pas moins son point d'ancrage

¹³ Emmanuel Lincot, *La figure de l'artiste et le statut de son œuvre en Chine contemporaine*, Paris, éditions You Feng, 2009, p. 14.

nécessaire, l'installant dans le présent du sujet créateur, l'actualisant au gré d'une pratique. Les conditions d'émergence du local amènent à réfléchir à une forme qui ne serait plus seulement comprise dans sa signification au sein du système moderniste (et au fil d'un procédé d'appropriation) mais à une forme résultant d'un geste, d'une technique réalisant l'advenir de l'être¹⁴.

L'enjeu de cette réflexion se ferait anthropologique : il permettrait d'analyser l'œuvre comme médiation d'un rapport entre le sujet et le monde, entre intérieur et extérieur. Le champ anthropologique conçoit la fabrication de l'image dans une exigence de figuration, à travers elle, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir. Figurer pour Philippe Descola, c'est rendre visible les ressemblances et les différences que nous percevons du réel selon notre culture. La figure repose sur un système d'ontologies, elle est déterminée par la dénivellation entre une intériorité, une conscience de soi, et une extériorité, l'appréhension du monde¹⁵. Intérieur et extérieur seraient ainsi les deux composantes structurelles de l'image, installant sa genèse dans une «poétique de l'espace». Tout part à présent de l'être pour revenir à lui, double mouvement se prêtant au processus créateur et par lequel la problématique local/global se charge d'une autre signification.

14 «Que la technicité soit l'élément de l'existence, cela se lit chez Aristote, par exemple lorsque celui-ci dit qu'un acte technique consiste à donner une consistance effective à une possibilité qui autrement n'apparaîtrait pas. Philosophiquement, cette affirmation conduit à recourir à la notion d'être en puissance: une activité technique est toujours la mise en œuvre (en grec : l'énergie, en *ergon*) d'une puissance d'être.» Pierre-Damien Huyghe, *Le Différend esthétique*, Paris, Circé, 2004, pp. 12/13.

15 Dans son livre, *Par-delà nature et culture*, l'anthropologue explique l'hypothèse initiale de sa réflexion. L'expérience individuelle et collective est structurée - entre autres - par deux procédés, «l'identification» et «la relation». Tandis que l'identification caractérise une médiation entre le soi et le non-soi, c'est-à-dire entre intérieur et extérieur, la relation incite à jeter des ponts entre les différentes catégories d'êtres (en effet, si je considère un animal comme une personne, rien ne m'autorise, sans «relation», de préjuger d'un rapport spécifique qui serait noué avec lui). Ces deux procédés donnent lieu à un phénomène universel, celui de l'individuation qui selon Philippe Descola se matérialise différemment selon les cultures, donnant lieu à quatre systèmes de pensée : face à autrui, je peux déduire soit qu'il y a une ressemblance des intériorités et une différence des physicalités (animisme), soit qu'il y a une ressemblance des intériorités et une ressemblance des physicalités (totémisme), soit qu'il y a une différence des intériorités et une ressemblance des physicalités (naturalisme), soit encore qu'il y a une différence des intériorités et une différence des physicalités (analogisme).

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, NRF, Gallimard, 2005.

Marc Abélès situe le global dans une extrême accessibilité des objets cognitifs envers le sujet : «D'un point de vue anthropologique, on pourrait définir la globalisation comme une accélération des flux de capital, d'êtres humains, de marchandises et d'images et d'idées. Cette intensification des interactions et des interconnexions produit des relations qui transcendent les frontières géographiques et politique traditionnelles. De même, l'«étirement» des cadres de l'action aboutit à désenclaver jusqu'aux localités les plus périphériques. La fameuse image du «village planétaire» de McLuhan doit être entendue dans un sens dynamique: la conscience du global et, avant tout, celle des interdépendances qui structurent, *volens nolens*, notre conscience de l'univers. Jusqu'alors l'individu se vivait et se concevait à l'intérieur de certaines limites. D'un simple point de vue géopolitique, l'Etat-nation constituait un référent stable : en son sein, la dimension du local prenait une extraordinaire importance, conférant aux membres de la société leur point d'ancrage privilégié. Dans ce contexte, les constructions identitaires se produisaient dans un jeu permanent d'opposition entre soi et l'Autre, entre l'intérieur et l'extérieur»¹⁶.

2) *penser le lien de nature locale: le geste*

Pour Arjun Appadurai, l'économie culturelle globale comprend différents ordres superposés et fluctuant qu'il désigne par «scapes», suffixe tiré de «*landscape*», paysages : *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* et *ideoscapes*¹⁷. Chaque paysage, dans ses

16 Marc Abélès, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2008, pp. 37-38.

17 Par *ethnoscape*, il entend le paysage formé par les individus en mouvement: touristes, migrants, réfugiés, apatrides, travailleurs. Le *technoscape* renvoie à une configuration technologique dépassant les frontières : par exemple, un complexe industriel dans tel pays pouvant entraîner des fonds de tel autre. Le *finanscape* s'établit sur la circulation du capital mondial (marchés de change, bourse, circulation des fonds). Le *mediascape* se forme au gré de la diffusion des médias (journaux, magazines, sites internet, studios cinématographiques, télévision) désormais accessibles à un grand nombre d'intérêts. L'*ideoscape* prend en compte un enchaînement d'idées qui auparavant pouvaient être identifiées à un Etat ou à ses contre-pouvoirs et qui, traduites en images ou symboles, se trouvent disséminées dans la sphère globale. Ces ideoscapes se constituent pour lui d'éléments instaurés par le Siècle des Lumières dont les nombreuses variantes en Angleterre, France et Etats-Unis prennent la forme d'idées-clés comme liberté, démocratie, souveraineté...

«Mais le plus important, c'est que la relation globale entre *ethnoscapes*, *technoscapes* et *finanscapes* est profondément disjonctive et imprévisible, parce que chacun de ces «paysages» est soumis à ses propres contraintes et stimulations (certaines politiques,

configurations particulières, fédère des ensembles d'individus qui recomposent alors un nouvelle territorialité, non plus géographique mais humaine. Dès lors, l'imagination, vecteur emportant l'individu vers tel ou tel paysage, est une force motrice impulsée par le global pour s'implanter dans le local et le reconfigurer : mondes imaginés depuis les médias où la vie reste toujours la possibilité d'un devenir. Ainsi, «Le passé, écrit Arjun Appadurai, n'est plus une terre où l'on retourne par le biais d'une simple politique de la mémoire. Il est devenu un entrepôt synchronique de scénarios culturels, une sorte de casting temporel central auquel on peut avoir recours à sa guise en fonction du film à faire, de la scène à monter [...]»¹⁸. Dorénavant, ce passé est fictif, recomposé dans les musées, mis en scène par les institutions ou encore pris d'assaut par les stratégies marketing. En ce sens, il est «localisme» et pour Appadurai, devient «fétiche de la production», illusion d'un paradigme local, crée par les lieux contemporains de la production globale et dissimulant les capitaux transnationaux.

Au «localisme», il oppose un modèle du local dérivé de la notion d'*habitus* de Bourdieu et pensé «en tant qu'expérience vécue dans un monde globalisé et déterritorialisé»¹⁹. Plus la société est traversée d'une nuée de scapes, plus l'*habitus* ou encore ce que Mauss appelait les «techniques du corps»²⁰ viennent se densifier, se ramifier après s'être ancrées dans l'usage domestique local. «Pour les élites brahmanes, par exemple, l'histoire du port du chapeau les liait à un récit de leur propre passé cosmopolite et colonial, mais sa généalogie était sans doute moins confortable, puisqu'elle juxtaposait des idées très différentes sur les cheveux et la coiffure, idées cruciales aussi pour l'*habitus* brahmane»²¹. Autre exemple : si le jeu de cricket, importé par les anglais aux Indes, véhicule au départ la volonté de ces derniers de «canaliser» une population indigène, il prend aujourd'hui

d'autres informationnelles et d'autres encore technico-environnementales) en même temps que chacune agit comme une contrainte et un paramètre des mouvements au sein des autres.»

Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2005, p. 73.

¹⁸ *ibid*, p. 67.

¹⁹ *ibid*, p. 96.

²⁰ Selon Marcel Mauss, les techniques du corps sont des «montages physio-psychosociologiques de séries d'actes», actes qui sont «plus ou moins habituels et plus ou moins anciens dans la vie de l'individu et dans l'histoire de la société».

Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, Quadrige, 2001, p. 385.

²¹ *ibid*, p. 67.

une forme étendue, pôle de la fierté nationale. C'est d'une pratique dont il relève à présent, venant s'inscrire dans les corps et produire de nouvelles formes culturelles. Ainsi la vieille notion d'éthnicité est-elle bannie. Arjun Appadurai opère à ce titre une distinction entre histoire et généalogie afin de proposer une réflexion critique sur le concept de culture : entre une histoire qui pousse à un développement permanent et qui permet de relier des modèles hétérogènes les uns aux autres et la généalogie qui s'articule sur une intériorité et sur l'institutionnalisation des styles culturels locaux. La problématique local/global est dorénavant celle d'une culture dont l'avènement se tient à la croisée de ces différents *scapes*, le global, et d'*habitus* locaux. Ainsi la migration d'une forme culturelle voyagerait-elle au gré de la circulation incessante des flux informatifs mais ne pourrait trouver ancrage que si elle s'enclave dans une pratique sociale.

A l'échelle artistique, ne pourrait-on pas à notre tour considérer les différentes typologies de formes modernistes instaurées par des gestes artistiques fondateurs ? Le geste de choisir (*ready-made* duchampien), celui de la répétition (Warhol), le geste d'assembler (Schwitters/Rauschenberg) ou celui de disloquer (Monet), celui de tracer (Mondrian) ou de remplir (Pollock) se sont substitués au geste pictural du dessin. Est-ce qu'ils ne pourraient pas trouver écho dans les pratiques traditionnelles des différentes localités artistiques : le geste de tracer avec le geste calligraphique (Asie, Moyen-Orient), le geste d'assembler avec celui de sculpter (Afrique), le geste de remplir avec le geste de couvrir (art décoratif) ? D'un autre côté, ils semblent proposer à l'artiste toute une nouvelle «palette» technique correspondant aux *habitus* liés à l'espace économique global (le geste du choix et celui de la répétition pouvant renvoyer au rapport entretenu avec la société de consommation).

A ce stade, il nous faudrait reformuler la problématique, celle-ci ne semble plus tant l'unique effet d'une donne postcoloniale et d'une genèse dialectique de la forme que de cerner, sous un éclairage anthropologique, la nature des liens qui unissent le sujet au monde : liens de nature globale, le rattachant à l'histoire de l'art occidentale par le biais des *mediascapes*, liens de nature local, le geste.

3) le dispositif des Becher: une forme globalisée

L'objet de cette communication se concentre sur les différents modes d'émergence du dispositif instauré par le couple d'artistes allemands Ernst et Hilla Becher chez des artistes non-

occidentaux et occidentaux : J.D. Okhai Ojeikere (né en 1930 à Ovbionmu-emaï, Nigeria), Olga Chernysheva (née en 1962 à Moscou), Jordi Colomer (né à Barcelone en 1962), Thomas Mailaender (né à Marseille en 1979). Pour ce faire, les éléments que nous souhaitons introduire sont d'une part l'analyse de ce dispositif en tant que forme globalisée, prise en charge dans un *mediascape* (leur œuvre devenant une donnée directement accessible par tout artiste contemporain «connecté» ou informé), et de l'autre sa localisation au travers non pas d'une simple appropriation mais par le biais d'une pratique, le geste d'archiver.

Le projet photographique des artistes allemands, qui a vu le jour dans les années 50, repose sur un protocole de prise de vue visant au départ à capturer l'architecture industrielle des sites du Siegerland et du bassin de la Ruhr (en essor depuis 1870 et qui dans ces années-là a entamé son déclin) puis ensuite en Europe (Belgique, Luxembourg, Hollande, France) et en Amérique. Ce protocole fait intervenir une chambre photographique réglée sur des temps de pose longs afin d'obtenir une grande précision dans la profondeur de champ, il nécessite un temps couvert pour une lumière diffuse, privilégie un point de vue central dans le souci d'éviter toute déformation optique, de rester au plus près de l'architecture, d'en préserver les orthogonales. L'acte photographique n'est pas à rapporter à une «prise (de vue)» - et à la notion d'instant qui l'accompagne -, ni même à une «pose» - et à ses valeurs plastiques - mais comme «prélèvement topographique».

Leur œuvre s'inscrit dans une tradition qui rattache l'image à son référent - *mimesis* de la peinture puis caractère «objectif» de la photographie. Mais elle se saisit de la spécificité de l'appareil de pouvoir fonctionner par séries, criblant l'objet des représentations qui lui sont attachées et qui induisent alors une possible taxinomie du réel. De ce travail, pourrait-on dire qu'il s'érige en style²², tant la

22 «Une réflexion sérieuse sur le style, et les linguistes le savent bien, passe par l'établissement d'un corpus délimité, seul capable de constituer un «contexte stylistique» sur fond duquel se détachent les traits à étudier. En photographie, cette délimitation paraît poser des problèmes méthodologiques. La série constitue une structure de travail aussi bien pour le photographe que pour le critique. Thématique, elle rassemble les photographies sous l'égide du référent et de sa récurrence (série d'objets, de portraits, ou exploration systématique d'une portion du champ photographique), avec d'autant plus de force que le réel offre un répertoire infini d'objets ou de classes d'objets.»

concentration thématique de leur démarche et la rigueur de leur protocole en propose un agencement identifiable : famille d'images, petits formats (en général 30x40 cm), noir et blanc, vue frontale, isolation du motif par cadrage centré, fond neutre et impression de lévitation des objets qui en découle, faisant ressortir leur aspect sculptural.

A l'intérieur de l'espace d'exposition, la présentation de ces photographies en lignes ou blocs - émergence des typologies par regroupement - s'érige en dispositif en tant qu'il implique le spectateur dans une cognition sur son environnement. Bernd Becher explique dans un entretien : «je dirais plutôt que nous voulons compléter le monde des choses. Lorsque l'on regarde, par exemple, des objets qui ont été fabriqués pendant le Moyen-Age, lorsque l'on regarde une église, on peut lire beaucoup de choses sur la façon de penser des gens qui l'ont construite. Mais l'on peut aussi beaucoup apprendre sur la façon de vivre et de penser des gens de notre siècle en regardant une aciérie ou une raffinerie, alors que le fait de bâtir une église, aujourd'hui, n'est qu'une répétition de certains modèles»²³. Ainsi, c'est dans l'agencement spécifique des formes et les types d'association que l'on peut déceler des modèles techniques, répondant à des problèmes caractéristiques d'une époque (l'élévation de l'architecture gothique dans le Moyen-Age, le fonctionnalisme lors de la révolution industrielle). George Kubler (*Les formes du temps*) remarquait à ce sujet la proximité de l'historien avec le géologue qui, dans l'analyse de la constitution spécifique de l'objet, arrive à en proposer une datation. Le «style Becher» est semblable à un diagramme depuis lequel émerge un jeu de ressemblances/différences entre les architectures, les extrayant de leur contexte d'origine pour les installer hors du temps, dans une certaine stabilité : les choses sont là, présentées à l'esprit sur le même plan, et relèvent d'une fixité, d'une permanence qui transforme ce qui est vu en ce qui est su. Le geste qu'il engage est celui de l'archive.

Gilles Mora, «Le ravissement stylistique» in *Les Cahiers de la Photographie*, N°5, «Du style», Paris, 1982, p. 6.

23 Bernd Becher, «Entretiens avec Jean-François Chevrier» in *Une autre objectivité*, Paris, CNAP Idea Books, 1989, p. 60

Vers la fin des années 60²⁴, ce «style», «à la Becher», s'est largement répandu dans le contexte international. Souvent présenté dans une parenté avec l'art conceptuel, il bénéficie d'une réception qui semble le considérer comme instaurant un paradigme, certes déjà présent chez des artistes comme Ed Ruscha, mais le déterminant dans un dispositif de présentation identifiable. En ce sens, on pourrait dire que le «style Becher» offre une forme globalisée de la modernité²⁵.

4) J.D.' *Okhai Ojeikere, de la nécessité de faire archive*

Le *green Book* de J.D.' Okhai Ojeikere se présente sous la forme d'un document ethnographique sur les différentes coiffures de femmes au Nigeria (parmi une photothèque plus vaste se rapportant à la danse, au théâtre, aux enfants...) qui réunit plus de mille planches au moyen format, parfois recadrées, référencées annotées et datées de 1968 à 1999. Chacune des pages du livre rassemble trois vues du même *hairstyle*, de face, de profil et de dos. Il raconte comment, faisant partie du Nigeria Art Council, organisme chargé de la promotion de la culture, il prend conscience de la nécessité de préserver l'héritage culturel d'une nation en pleine transformation depuis la décolonisation britannique (1960). Avec l'essor économique, les femmes délaissent les coiffures traditionnelles pour leur préférer le port de perruques, Ojeikere adopte une démarche d'archivage photographique, craignant de voir disparaître ces coiffures. Celles-ci sont certes une pratique d'embellissement, mais procèdent également d'un langage complexe où chacune est réalisée dans la conjonction entre un événement précis (cérémonies religieuses, etc) avec les origines sociales des femmes qui la portent. Son protocole a tout du document en tant qu'il se détourne du portrait pour se concentrer sur le travail de coiffure et en faire ressortir les qualités sculpturales. «Une photo de face ne montre rien, celles de dos sont presque abstraites et

24 «[Mais] les typologies du couple de photographes allemands parcimonieusement diffusées dans la première moitié des années 60 ne seront assimilées dans un contexte international, et plus particulièrement minimaliste, qu'autour de 1967-69.»

Erik Verhagen, «La photographie conceptuelle, Paradoxes, contradictions et impossibilités» in *Études photographiques*, N°22, Paris, octobre 2008, p. 121.

25 Nous souhaitons ici évoquer brièvement une problématique plus vaste englobant notre champ de réflexion. La photographie, comme technique moderne, ne propose-t-elle pas - de fait - des formes culturelles globalisées ? Rappelons ce que Walter Benjamin écrivait à propos de celle-ci dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : la photographie comme abolition des distances et entraînant la perte de l'aura, de l'authenticité/localisation de l'objet.

relèvent mieux l'aspect sculptural des coiffures»²⁶ déclare-t-il. On assiste à l'émergence d'une forme épurée, reconnue pour elle-même et non plus au travers d'un lien social, la consacrant dans le statut d'œuvre d'art²⁷. A de multiples reprises son travail a été comparé à celui de Becher, jusqu'à être l'objet, en 2010, d'un accrochage conjoint avec leur travail dans l'exposition «Events of the Self: Portraiture and Social Identity» à la fondation Arthur Walther en Allemagne.

Le rapport de J.D.' Okhai Ojeikere à la photographie s'est construit au fil de sa carrière. Autodidacte, apprenant la photographie au gré de l'utilisation de son premier appareil, il entre en 1954 au Ministère de l'Information comme «assistant en chambre noire» avant de devenir de 1961 à 1963 un photographe renommé de plateau pour une chaîne de télévision africaine. C'est au Ministère (sous la tutelle britannique) qu'il apprend à archiver les documents, technique qu'il réactivera dans son projet des *Hairstyles*. «En 1954, au Ministère de l'Information, j'ai appris à archiver les documents. J'ai suivi le même modèle pour mes propres photos et je n'ai jamais cessé d'améliorer le classement. A partir de 1968, j'ai constitué de façon systématique un album complet sur les *Hairstyles* qui totalise près d'un millier de planches contact [ainsi] référencées [...]»²⁸. Nous n'avons pu obtenir un entretien avec l'artiste et ainsi, lui poser la fatidique question de la possible influence du style Becher sur son travail, mais le texte autobiographique du catalogue de la Fondation Cartier nous le présente comme un photographe détaché des considérations de la scène artistique occidentale. Si nous pensions initialement, pouvoir rallier son travail au *mediascape* qui a diffusé le «style» Becher à l'international, c'est en pure perte car il n'y a pas, semble-t-il, de récupération formelle. Ce qui paraît au premier abord l'appropriation d'une forme artistique européenne par un artiste nigérian, s'avère en fait être le fruit d'une double causalité : l'acquis d'une méthodologie occidentale d'archive et la nécessité de vouloir constituer une mémoire de ce qui semble voué à disparaître. La forme s'est déplacée, certes, mais pas en tant qu'entité cohésive. Elle s'est retrouvée chez

26 J. D.' Okhai Ojeikere in J. D.' Okhai Ojeikere, *Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2000, p. 25.

27 Et créant un curieux écho avec les sculptures naturalistes Ifé des têtes commémoratives princières en bronze des provinces du Nigéria. Il faudrait ici convoquer la méthodologie warburgienne pour en happer le *Pathosformel*.

28 J. D.' Okhai Ojeikere in J. D.' Okhai Ojeikere, *Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2000, p. 51.

cet artiste comme la conséquence presque logique d'un geste, d'une technique, déplacement sous terrain d'un *ideoscape* ou *technoscape*.

5) *Olga Chernysheva, l'archive comme pratique artistique*

Waiting for the miracle (2000) d'Olga Chernysheva est une série de 12 photographies qui présente des têtes féminines vues de dos et couvertes par des bonnets de lainage. Accrochées en groupe, elles se répartissent dans un quadrillage coloré, évoquant ainsi le «style Becher». Mais les «architectures» sont ici la résultante d'un éphémère assemblage tête-chapeau que l'artiste a pris sur le vif. Par un jour de grisaille, alors qu'elle s'attache à la capture de scènes de la vie quotidienne (rue, marché, passants, métro), Olga Chernysheva photographie un stand depuis un bus à l'arrêt, cueillant parmi les fleurs le chapeau d'une femme. Pour elle, ces femmes sont « dans une nouvelle phase de leur vie, socialement et biologiquement déclinante, dans un moment de survie, comme des fleurs »²⁹. Sous l'effet de son travail photographique, les chapeaux se transforment en fleurs, et les pêcheurs emmitouffés dans des couvertures, attendant dans la neige, se révèlent ressembler à des bourgeons (*Anabiosis. Fishermen. Plants*, 2000).

L'artiste parcourt l'espace urbain de Moscou et sillonne les marchés de rue, les quartiers populaires et le métro, s'arrête devant les vitrines de magasin bon marché, de stands de saucisses ou de cigarettes, s'émerveille face à des jouets emballés dans du plastique ou des vêtements aux motifs clinquants, rangés les uns contre les autres dans un all-over de formes répétitives. Cette période de son activité artistique n'a de cesse de chercher à faire émerger une réalité organique qui gît en-deçà des marchandises. Ici, un arbre fruitier composé par un présentoir de bananes, là de la fausse fourrure, plus loin un homme sandwich portant le dessin d'un léopard sur le ventre. Pour le critique d'art Alexander Ivanov³⁰, Olga Chernysheva s'empare du contexte social comme s'il était un élément biologique et vivant, l'idée de nature étant engendrée par une métamorphose permanente du visible provoqué par la circulation des hommes et des objets. C'est, pour l'auteur, la notion de fétiche chez Marx qui vient hanter ces images : dans un recueil de textes qui précède *Le Capital* et intitulé *Fondements de la critique de l'économie politique*, la religion est supplantée

29 Pauline de Laboulaye, *Photographies modernes et contemporaines de la Collection Neufzille Vie*, Paris, Flammarion, 2007, p. 97.

30 *Olga Chernysheva*, catalogue d'exposition, éditions Krokin Gallery, Moscou, 2002.

par une religion de tous les jours, orientée dorénavant par le matérialisme et le culte de l'objet; les choses dorénavant se chargent de signes spirituels et fonctionnent sous le joug d'une force indépendante, presque surnaturelle. Les photographies d'Olga Chernysheva feraient jaillir cette vie immanente, nous la faisant apparaître dans sa richesse biomorphe. *Waiting for the miracle*: la «nature» sous-jacente des choses ne peut être révélée que par la photographie et que par le regard qui se porte sur elles. La notion d'objectivité photographique, ici, est à questionner à la lumière de la référence à Marx. Alexander Ivanov insiste : l'objectivité est le produit d'un processus d'externalisation par les sciences, le monde est rendu à l'état d'objet pour la conscience occidentale et s'instaure une division tranchée entre un réel mécanique (objet) et une subjectivité (intérieurité). A l'artiste russe de proposer des images photographiques, des documents, qui installent une relation intime entre sujet - le regard - et objet, - le monde alentour. L'un et l'autre ne sont pas dissociables : chapeaux-fleurs, pêcheur-bourgeons, tout cela, c'est «moi» en tant que regard qui confère à l'hétérogénéité du visible le voile magique et unifiant de la nature. Et la photographie devient le lieu d'une métaphore.

Cette analyse sur le travail d'Olga Chernysheva rejoint le point de vue critique que porte à cette époque le monde de l'art contemporain russe sur le document et sur la question de l'objectivité. En premier lieu, la notion de document est à replacer dans le contexte de l'instrumentalisation de la photographie par les organes de propagande. L'impact visuel, le comparatif «avant/après» visant à mettre en valeur les projets de reconstruction du gouvernement, la monumentalisation par l'image et le panorama, parfois les angles inédits inspirés des clichés modernistes, tout cela avait enchaîné l'esthétique photographique à la vision politique. Tout détenteur d'un appareil photo était l'objet de méfiance et de surveillance³¹. Pour les artistes des jours de la *Perestroïka*, au tournant des années 80 et 90, photographie et vérité ne sont pas nécessairement superposables. Ayant évolué au gré d'une falsification des documents par le pouvoir, ils développent des tactiques singulières pour se réapproprier l'image:

31 Boris Mikhailov (né en 1938) avait utilisé un appareil confié par l'entreprise d'état dans laquelle il travaillait comme ingénieur. Après en avoir détourné l'usage afin de faire des clichés érotiques de sa femme, il est renvoyé. Il gagne alors sa vie comme photographe populaire et en retouchant de vieilles photos de famille qu'on lui confie. Sa pratique d'emblée, s'indexe sur le détournement, l'interdit, la manipulation d'images.

Ilya Kabakov, l'un des chefs de file du mouvement conceptuel, mélange des documents fictifs et réels afin de décollectiviser le passé soviétique et déconstruire la notion d'utopie; Igor Moukhin, dans une série photographique (*Examen d'un banc soviétique*, 1993-95), réunit différents états de délabrements et de ruine du mobilier de l'espace public ou recense les monuments de propagande (*Recherche sur l'art monumental soviétique*, 1988-1992); Boris Mikhailov travaille à l'encontre de toute esthétisation de l'objet photographique en utilisant du papier bon marché et du matériel parfois inadéquat afin de s'approcher au plus près de l'aspect de la photographie populaire. Soit qu'ils cherchent à désarticuler le mécanisme de propagande en considérant la photographie en tant que matériau, voire usant d'elle comme *ready-made*, soit qu'au contraire ils s'efforcent d'y restaurer le réel, les artistes de la vague conceptuelle russe font de la question documentaire un des piliers de leur projet critique³². Mais si le travail d'Olga Chernysheva se situe dans cet héritage, elle représente toutefois une nouvelle génération d'artistes, plus détachée du politique³³.

En deuxième lieu, dès les années 60, début 70, au moment de l'organisation des artistes d'avant-garde³⁴, les notions d'archive et de

32 «Insofar as we had to move to documentary level, to the truth, then somehow we first had to find it, and, moreover, to reveal it. Otherwise, it wouldn't be visible. It would be mixed up with everything else. [...] It immediately led to an associative series, a connection with the European tradition of documentary photography.»

«Dans la mesure où nous avons dû passer au niveau documentaire, à la vérité, nous devions en quelque sorte d'abord le trouver et, par la suite, le révéler. Sinon, il n'aurait pas été visible. Il serait resté mêlé à tout le reste. Cela nous a conduit à tisser des liens, à faire des connections avec la tradition européenne de la photographie documentaire.»

Boris Mikhailov, «Interview with Victor Tupitsyn» in *Verbal Photography and the Moscow Archive of New art*, Portugal, Museu Serralves, Musée d'art contemporain à Porto, 2004, p. 148.

33 «Olga Chernysheva has inherited the aesthetics of black and white from the Moscow Conceptualists, but not their tendency to verbalise their art.»

«Olga Chernysheva a hérité de l'esthétique noir et blanc des artistes conceptuels de Moscou, mais pas de leur tendance à verbaliser leur art.»

Contemporary Photographic Art from Moscow, Zeitgenössische Fotokunst aus Moskau, Munich, New York, Alexander Tolany editions, 1995, p. 17.

34 Nous proposons ici une liste non exhaustive réunissant certains artistes de la mouvance conceptuelle des débuts des années 70:

Ilya Kabakov, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Chuikov, Andrei Monastyrski, Rimma Gerlovina et Valery Gerlovin, Viktor Pivovarov

document semblent revêtir une importance toute particulière. En effet, l'activité artistique se trame en parallèle des comités officiels, souvent dans des appartements privés, et ce en dépit de la censure et des pressions exercées par le KGB - allant jusqu'à mener aux destructions d'œuvres et aux persécutions. Les artistes ne peuvent compter que sur eux pour constituer la mémoire de leur activité. En 1981, apparaît, sous la houlette d'Andrei Monastyrski, le premier dossier d'archive (*MANI, Moscow Archive of New Art* mise en ligne depuis sur internet³⁵) qui contient un matériel diversifié : œuvres conceptuelles, photographies d'œuvres et d'expositions, textes théoriques. Il en va de la survie de ces événements fugaces dans la mémoire, de la constitution d'un fond documentaire permettant d'installer la création contemporaine russe dans une légitimité historique. L'archive est la réponse des artistes à l'environnement politique. En ce sens, elle est devenue une pratique artistique à part entière : *Trips out of Town* par le collectif *Actions Groups*, 1998 (10 volumes qui recueillent les descriptions/théorisations ainsi que les photographies des actions d'Andrei Monastyrski, Nikolai Pantikov, Igor Makarevich, Elena Alagina, Serguei Romashko...) ou les livrets d'Ilya Kabakov (série de livres réalisés à début des années 80 comprenant ses propres écrits et la liste de ses œuvres). La série *Waiting for the miracle* d'Olga Chernysheva se trouve à la croisée de multiples influences internes à la scène conceptuelle russe, d'une part renouvellement de la question du document photographique, de l'autre pratique artistique de l'archivage. Si pour J.D.' Okhai Ojeikere, le geste d'archive relève de l'appropriation d'une technique occidentale, pour cette artiste russe, il apparaît dans l'aboutissement d'un développement local.

A présent où nous reconsidérons la problématique local/global, nous remarquons que le global ne s'enracine que si le local y trouve une «nécessité», le geste d'archive. Que ce geste soit issu de la migration d'une technique dans un contexte colonial (Ojeikere), ou qu'il soit l'effet d'une nécessité de résistance politique (la scène conceptuelle russe, Chernysheva se situant dans la deuxième génération de ce courant), il en va de l'impératif de tracer une continuité entre ce qui fut et ce qui sera, entre les coiffures nigérianes et le présent d'une culture, entre les fleurs moscovites et la métaphore

source: *Total Enlightenment conceptual art in Moscow 1960-90*, Frankfurt, Schirn, Kunsthalle, 2008, p. 32.

35 <http://www.conceptualism-moscow.org>

portée au regard. Faire archive est faire un geste d'archiver : collecter via l'appareil photographique et organiser le visible pour produire un objet dont la vocation est de traverser le temps.

Mais peut-on encore parler de geste d'archive au sens où Bernd et Hilla Becher restituent l'architecture industrielle de la Ruhr? De quoi ces séries photographiques sont-elles la mémoire? Si pour J.D.' Okhai Ojeikere nous nous trouvons encore face à un protocole rigoureux de travail restituant les coiffures nigérianes, pour Chernysheva, le nombre de clichés se restreint à une série de douze images, témoignant d'une réduction considérable du champ de prélèvement du matériau d'archivage. De plus, on ne peut que se questionner sur ce qui en constitue l'objet : chapeaux féminins à la mode, métaphores de fleurs ou bien encore échos lointains des coupoles aux couleurs vives des églises orthodoxes russes ? Il semble que le geste d'archive présente ici une vocation double : certes il engage un dispositif évoquant le «style Becher», mais il semble également le lieu d'une transformation figurative où se joue la disparition du motif central.

C) Jordi Colomer et Thomas Mailaender: du geste à la figure

L'étude du travail de deux artistes occidentaux, Jordi Colomer et Thomas Mailaender, pourrait nous aider à mieux cerner en quoi un dispositif lié à une vocation d'archivage et d'objectivité se dénoue dans un procédé dynamique subjectif. *Pozo Almonte*, 2008, de Jordi Colomer, a été réalisé dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, et rassemble une série de trente-trois photographies d'architectures funéraires, appelées aussi «maisons des morts». Ces édifices sont le fruit d'une inventivité remarquable, relevant du bricolage au sens «mythopoétique»³⁶ que lui donne Claude Lévi-Strauss. Le matériau accumulé ou recueilli en vertu du principe que «ça peut toujours servir» est activé dans une création singulière. Ce qui intéresse l'artiste, c'est la possibilité de l'émergence d'une architecture organique, venant contrebalancer le fort développement de l'urbanisme des villes qui correspond pour lui à un «imaginaire trans-national d'identité diffuse»³⁷. A Pozo Almonte, un des moteurs de ce bricolage lui semble être la capacité qu'à chaque nouvelle construction de se distinguer par rapport à ses voisines.

36 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, Pocket, 1962, p. 30.

37 Entretien avec l'artiste, novembre 2010

Voitures Cathédrales, de Thomas Mailaender, 2004 et 2009, réunit dix photographies prises de voitures en partance pour l'Afrique dans la zone internationale du port autonome de Marseille. Le titre, qui reprend une expression des dockers, désigne les véhicules chargés de fond en comble pour les transits entre l'Europe et l'Afrique de la population française d'origine maghrébine. Ces images ont été détournées sur logiciel pour permettre à ces charges éphémères de se détacher du grillage du port, le contexte initial. Le ciel, photographié à part, se substitue alors à lui et confère au montage numérique l'impression d'une plus grande mobilité des véhicules, «un peu comme s'ils se tenaient sur un bateau»³⁸, confie l'artiste. Les photographies, prises à la chambre, sont tirées en grand format (pour la série datant de 2004) dans le souci de révéler le moindre détail nous renseignant sur le propriétaire de la voiture : là tel autocollant d'un village africain, ici telle inscription en arabe. De même que chez Colomer, l'identité ou la subjectivité est le souci premier et se déduit d'un agencement architectural pour l'un, précaire pour l'autre.

Chez les deux artistes, la référence aux Becher est explicite. «DLS: Avez-vous pensé en réalisant ce travail à la démarche de Berndt et Hilla Becher?/ Jordi Colomer: Oui, j'y ai pensé consciemment à ce moment là. Mais pour *Pozo Almonte*, à la place de la lumière neutre, il devait y avoir le plein soleil. Il ne fallait pas non plus des nuances de gris, mais la couleur. Pas la frontalité, mais le trois quart. L'ensemble, au lieu de rapporter les traits communs des architectures - la logique imposée par la fonction -, signale la diversité apparemment incongrue des réponses»³⁹. Mais si tous deux en reconnaissent la filiation, ils s'écartent toutefois du protocole rigoureux des artistes allemands. La grande différence les séparant de ces derniers - et qu'ils partagent avec Olga Chernysheva - est la brièveté de la collecte des images, s'étalant sur la réalisation d'une série et non plus dans la rigueur d'une démarche. D'autre part, si de prime abord leur travail semble arborer un projet d'archivage, il apparaît par la suite comme l'expression d'une subjectivité par procédés métonymique (Colomer, Mailaender) ou métaphorique (Chernysheva). Les agencements précaires qui y sont réunis (constructions funéraires, équilibres de bagages, couple tête-chapeau) trahissent l'empreinte que le sujet a laissée en eux. De la capture

38 Entretien avec l'artiste, décembre 2010

39 Entretien avec l'artiste, novembre 2010

photographique de l'apparence, on glisse vers une organisation métonymique ou métaphorique de la représentation. L'être n'est plus livré au travers de son corps mais des relations qui se constellent autour de lui.

Cette élosion ne serait-elle pas à définir comme figure au sens où l'entend Henri Van Lier ? «Une figure alors ce n'est ni un objet, ni une action, ni une forme. C'est une certaine façon d'occuper l'espace, de se tenir seul ou avec d'autres, immobilement, mais de manière significative : "faire figure de «c'est occuper une certaine place, être dans une position signifiée par l'épithète, dit Littré»"⁴⁰. La figure en tant qu'agencement des choses, occupation spécifique de l'espace, suppose que c'est dans l'articulation, dans la charnière entre les éléments, que réside le subjectif. Elle est une forme qui se dessine en creux, l'être n'apparaissant que dans l'ombre des choses, dans l'éparpillement des fragments du monde. Le geste d'archiver se mue en une expérience métonymique, les objets devenant la cabane de l'être. «En d'autres termes, écrit John Dewey, la nature ne se présente pas à nous au moyen de lignes séparées. Dans l'expérience ce sont des lignes des objets; les frontières des choses. Elles définissent les formes grâce auxquelles nous reconnaissons ordinairement les choses qui nous concernent. D'où le fait que les lignes, même lorsque nous nous efforçons d'ignorer toute autre chose et ne regardons qu'elles isolément, portent en elles la signification des objets dont elles ont été partie constituantes. [...] Ce qui revient à dire que les lignes expriment la manière dont les choses agissent les unes sur les autres et sur nous-mêmes, la manière selon laquelle, lorsque les objets agissent de concert, ils se renforcent et interfèrent. C'est pour cette raison que les lignes sont hésitantes, droites, obliques, brisées, majestueuses; c'est pour cette raison que dans la perception directe elles semblent même posséder une expressivité morale. Elles sont terrestres et élevées, intimes et froidement distantes, attirantes et repoussantes. Elles portent en elles les qualités des objets»⁴¹.

Il y aurait ici comme une mise en abîme. Au départ, il semble s'agir de l'archive d'un objet cognitif dans un dispositif «à la Becher», elle se déplace ensuite dans l'archive que propose la forme artistique, c'est à dire la mémoire en elle d'un corps qui a touché des yeux les

40 Henri Vanlier, *Philosophie de la photographie*, Les cahiers de la photographie, 1983, p. 37.

41 John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2005, p. 180

choses. D'ailleurs, la figure n'a-t-elle pas comme étymologie première le verbe latin *ingere*, c'est à dire «modeler»? La forme de l'objet, la sensation et le mouvement que laisse le réel dans l'esprit, s'inscrit à la manière d'un stylet sur des tablettes de cire, Platon en fait la vertu de Mnémosyne, la mère des muses.

Le geste s'est avéré de nature double. Il est d'une part, action sur le monde, nécessité d'archive. De l'autre, il est capacité de figurer, déploiement métaphorique ou métonymique de l'être. Selon Vilém Flusser, la question du geste est relative à une individuation, c'est par lui que l'être advient au monde. Le geste, ici, n'est pas à entendre dans l'action qu'il permet de réaliser sur l'extérieur, son efficence, mais comme possibilité de «sculpter» son corps vis à vis de ce qu'on exprime ou pense par rapport au réel : le geste de se raser affirmant la peau comme limite, frontière avec le monde, le geste de photographier étant infiltré par celui de regarder...«On peut affirmer que l'existence humaine se manifeste par des gestes. L'homme est dans le monde sous la forme des gestes. Toute classification des gestes serait une classification des formes de vie: a) des gestes contre le monde (travail)/ b) des gestes vers autrui (communication)/ c) des gestes comme fin en soi »⁴². Il poursuit plus loin : «Pourquoi [...], quand on parle de l'art, ne parle-t-on pas de [...] geste? Parce que, dans notre culture, nous avons oublié de quoi il s'agit dans la vie artistique. Nous avons oublié que l'art est de vivre sa vie, au sens de : trouver soi-même dans le monde grâce à des gestes dont la structure est imposée, mais qui permet l'élaboration d'un style, lesquels sont inutiles. Nous l'avons oublié, car nos vies ne sont pas informées par les gestes artistiques, mais par les gestes de travail. Nous menons des existences «historiques», c'est-à-dire: nous ne vivons pas pour vivre, mais pour changer le monde. C'est pourquoi l'art, pour nous, est un geste de travail (chercher à faire une œuvre) ou bien un geste de communication (chercher à informer)»⁴³.

Ne sommes-nous pas à notre tour victime de notre propre «localisme», essayant d'identifier une raison «historique» à l'œuvre, la coupe du temps, là où nous pourrions la reconnaître dans l'occupation spécifique d'un espace? La question du local n'est-elle pas celle de notre point de vue d'analyse, l'existence de ce dernier

42 Vilém Flusser, *Les gestes*, Paris, HC/D'arts éditeurs, 1999, p. 51.

43 *ibid*, p. 54.

n'étant possible que si nous abandonnons une compréhension du global comme intelligibilité de l'Autre?

Daphné Le Sergent