

**Focales**

2 | 2018

**Le recours à l'archive**

---

## **Les Relecteurs d'images**

Natacha Détré

---

### **Éditeur**

Publications de l'Université de Saint-Étienne

### **Édition électronique**

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2030>

ISSN 2556-5125

### **Référence électronique**

Natacha Détré, « Les Relecteurs d'images », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2030>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Dans la vaste famille des artistes qui réutilisent des images préexistantes, les « Relecteurs d'images [1] » correspondent à une génération particulière qui se situe à la jonction de deux périodes capitales dans l'évolution technologique du médium, soit entre l'ère de la reproductibilité technique – dont l'impression reste le mode de diffusion principal – et le début de l'ère post-industrielle – où les images deviennent numériques et où les technologies de mises en réseau bouleversent les comportements et les perceptions. Ce changement se trouve précisément mis en évidence au sein de deux écrits qui paraissent en 2011. Les cinq commissaires [2] de l'exposition « From Here On » aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles proposent de fait, cette année-là, un manifeste sur les nouvelles formes d'appropriation des images facilitées par les possibilités du numérique et d'Internet. Dans le même temps, André Gunthert publie un article intitulé « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique [3] ». Ces deux textes tendent à montrer que l'emprunt d'images photographiques parvient alors à une ère post-industrielle qui en transforme les principes fondamentaux.

L'appropriation d'éléments existants et plus largement l'emprunt sont inscrits depuis très longtemps déjà dans l'histoire de l'art : le *ready-made* a redéfini la notion d'œuvre ; le collage et le photomontage ont reconfiguré le rapport de l'art au réel et la notion même de représentation ; l'image empruntée par les artistes Pop est un signe de la société de consommation qu'il s'agit de critiquer, de célébrer ou de constater ; les détournements d'images des situationnistes permettent un retournement critique sur les médias et leurs idéologies, selon des stratégies elles-mêmes médiatiques ; dans le contexte des pratiques (post-)conceptuelles, l'image existante est un signe par l'intermédiaire duquel la société peut porter un regard analytique sur elle-même. Chez certains artistes, tels Christian Boltanski ou Hans-Peter Feldmann, la photographie est appréhendée au travers des pratiques de l'archive et de la collection ; des éléments visuels homogènes s'accumulent pour mettre en évidence de manière critique ou ironique les schèmes qui fondent notre société et mènent parfois à penser que les images, banalisées et interchangeable, se ressemblent toutes. Pour les « appropriationnistes », comme Sherrie Levine ou Richard Prince, ou avant ces derniers pour des artistes tels que John Baldessari, l'image empruntée implique une révision de la hiérarchie entre haute et basse culture, une remise en cause des notions d'auteur et d'originalité.

Mais qu'en est-il des Relecteurs d'images ? Ils apparaissent à la fin des années 1990. Tout en s'inscrivant dans la filiation de l'image empruntée des décennies précédentes, ils portent plus précisément une interrogation sur l'histoire et ses modalités d'écriture, comparable à celle d'historiens

- 
1. Natacha DÉTRÉ, « Les Relecteurs d'images, une pratique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques », Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Christine Buginet, Université Toulouse Jean Jaurès, 2014.
  2. Exposition « From here on », sous le commissariat de Clément Chéroux, Joan Foncuberta, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmid, Arles, Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, 2011.
  3. André GUNTHERT, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL* n° 2, octobre 2011, p. 136-149 : < <http://culturevisuelle.org/icones/2191> >.

amateurs, de chercheurs ou de passeurs de connaissances. Si l'on étudie la démarche de ces artistes, depuis la collecte – qu'ils découpent les images dans des magazines, achètent des cartes postales ou tirent des photographies d'albums de famille – jusqu'à la rediffusion (dans des installations sculpturales, des vidéo-projections, des accrochages classiques, des accumulations au mur, au sol ou dans la création de sites web), il apparaît que leur geste ne tient plus à une transformation plastique des représentations choisies, mais s'attache davantage aux multiples interprétations qu'induisent les éléments et les signes contenus dans les images. Les dispositifs qu'ils mettent en place tiennent, la plupart du temps, au montage hétérogène et visent à induire une relecture des objets visuels déjà là.

En choisissant d'utiliser des images préexistantes, ces artistes offrent la possibilité de les réexaminer et de les « relire ». Le terme de « relecture » est utilisé par Georges Didi-Huberman à propos de *l'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg :

S'il est vrai que l'atlas Mnémosyne constitue une part importante de notre héritage – héritage esthétique puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles ; héritage épistémique puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir –, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser [4].

Les nouvelles interprétations qu'entraîne la relecture ressortissent à différents niveaux ; elles peuvent tenir à des aspects formels, conceptuels, culturels ou contextuels de sorte que la polysémie des images se trouve mise en évidence. Les signes contenus dans les images et les relations qui s'instaurent entre eux se trouvent reconsidérés pour susciter éventuellement de nouvelles interprétations. Selon Charles S. Peirce, « [u]n signe est [...] un objet qui est en relation avec son objet d'une part et avec un interprétant d'autre part, de façon à mettre l'interprétant en relation avec cet objet [...] [5]. » L'image, comme le texte écrit quoique selon des modalités spécifiques, contient des signes qu'il est possible d'interpréter au regard de l'objet auquel ils correspondent. Bien que n'étant constituée ni d'un alphabet ni d'un vocabulaire, une image peut ainsi d'une certaine manière être « lue ». Mais la multiplicité des éléments entrant en ligne de compte amène la polysémie.

Dans *La Chambre claire* [6], Roland Barthes signalait son expérience du *punctum*, qui échappe à la simple représentation pour toucher – comme une flèche – du dedans le regardeur. Le *punctum* va au-delà du *studium* qui correspond à une vision plus superficielle et culturelle des choses. Il regarde pour ainsi dire le regardant, depuis l'intérieur de l'image et se trouve subordonné à sa mémoire. Alors que Barthes met en lumière une sorte de mémoire affective du regardant, Georges Didi-Huberman prend en considération une mémoire de l'œil qui englobe l'ensemble

4. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Œil de l'histoire*, tome 3 : *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, Paris, 2011, p. 20.

5. Charles S. PIERCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 31.

6. Roland BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

des signes contenus dans les images. Une constellation visuelle se trouve associée à l'objet regardé par la mémoire du sujet.

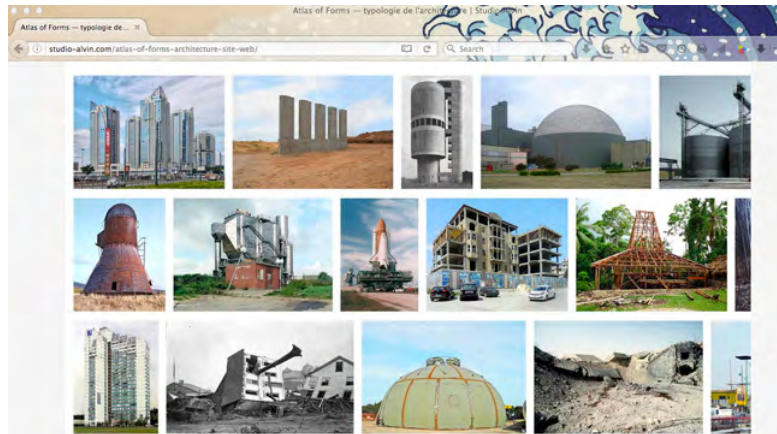
Le geste des Relecteurs d'images consiste dès lors à déplacer les images de leur contexte d'origine et à produire un dispositif qui autorise la mise en valeur des signes contenus en elles, prolongeant ainsi leur vie. La transposition d'un support ou d'un médium à un autre est primordiale pour faire ressortir les possibilités latentes des images. Les Relecteurs font ainsi apparaître des interprétations nouvelles correspondant à des enjeux poétiques, critiques ou politiques. Les combinaisons qu'ils réalisent se présentent comme des invitations à voyager à travers la mémoire des formes et des signes et relèvent d'une forme d'archéologie du savoir visuel.

Une photographie est composée d'un ensemble de signes hétérogènes qui peuvent être interprétés différemment selon leur contexte d'apparition et les connaissances du récepteur. Les Relecteurs d'images utilisent donc une matière qui est tout à la fois vivante et évolutive, autonome et culturelle. Donner à relire une image passe par des opérations de déplacement. Cette démarche rappelle les procédés warburgiens de connaissance par le biais du montage d'images hétérogènes, si ce n'est que, chez les Relecteurs d'images, il ne s'agit nullement de constituer une histoire de l'art, mais plutôt d'employer des formes savantes afin d'envisager la « petite histoire » du quotidien. Chacun des dispositifs qu'ils mettent en place devient une sorte de musée imaginaire de formes visuelles vernaculaires – qu'ils transmettent au public. En ce sens, les Relecteurs d'images sont des passeurs qui réussissent à transposer des images, devenues avec le temps des documents froids et impersonnels, en dispositifs poétiques et esthétiques.

Le travail d'Eric Tabuchi est, à cet égard, symptomatique. Cet artiste arpente la France depuis une vingtaine d'années en quête d'images du territoire ordinaire et de bâtiments vernaculaires. Dans la lignée des Becher, il photographie notamment les zones périurbaines au travers de séries qui topographient une France banale, rappelant les travaux des *New Topographics*. Collectionneur de formes qu'il photographie lui-même, il s'est également mis à glaner des images sur les sites Internet d'entreprises du bâtiment. Pour son projet *Atlas of forms* [7], il s'est constitué une archive personnelle de plusieurs milliers d'images d'architecture collectées sur des sites chinois, hindous ou russes qu'il rediffuse sur le site [www.atlas-of-forms.net](http://www.atlas-of-forms.net). Il a travaillé avec le Studio Alvin afin de développer un moteur de recherche permettant à l'utilisateur de trier cette archive selon dix-huit critères correspondant à des caractéristiques formelles des constructions : *circle, square, triangle, polygone, high, small, skeleton, complete, mass, light*, etc. De cette manière, l'artiste laisse de côté les questions fonctionnelles ou contextuelles : il ne donne aucune information de lieu, de date, de technique ou d'auteur. En ne s'intéressant qu'au monde des formes, il permet à ces images vernaculaires de s'ouvrir sur la perception de configurations parfois peu communes, liées à des imaginaires tantôt futuristes, tantôt dystopiques.

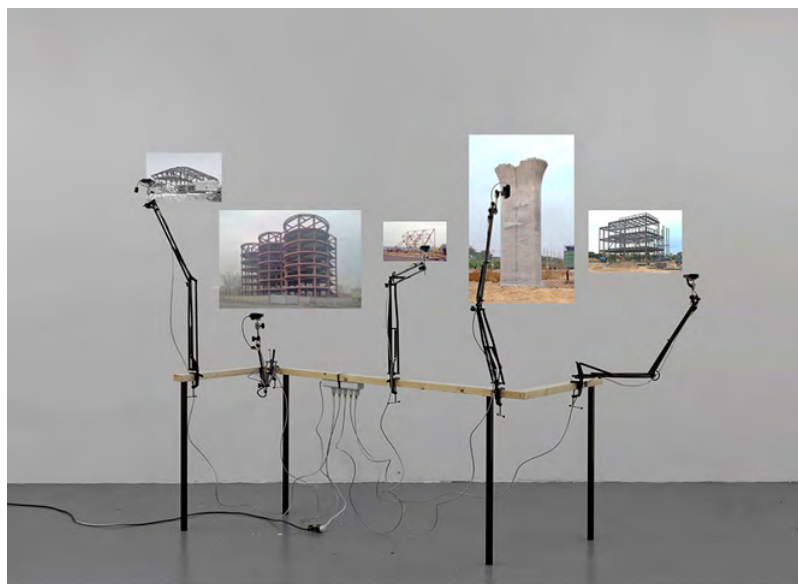
---

7. Eric TABUCHI, *Atlas of forms*, 2015 : <[www.atlas-of-forms.net](http://www.atlas-of-forms.net)>



› Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, vue du site Internet réalisé par le Studio Alvin  
© Eric Tabuchi.

Sur le site du photographe, il est possible de combiner jusqu'à trois critères, de sorte que l'on peut trouver une architecture « haute et ronde » ou un « polygone massif » ou encore un « grand bâtiment carré et squelettique ». L'artiste souligne à quel point son archive visuelle est devenue un véritable objet de référence pour les écoles et les studios d'architecture [8]. Il a d'ailleurs ouvert cette archive à d'autres contributeurs afin qu'elle augmente progressivement. Mais le site Internet n'est pas la seule modalité de diffusion de ce travail ; Eric Tabuchi opère des « remédiations » à travers la projection, l'installation ou l'édition. Pour Anne Bénichou [9], la « remédiation » correspond à un déplacement iconographique à travers les médias. Lorsqu'il transpose son site en installation, Eric Tabuchi réfléchit à une structure elle-même architecturale afin de projeter ses images.

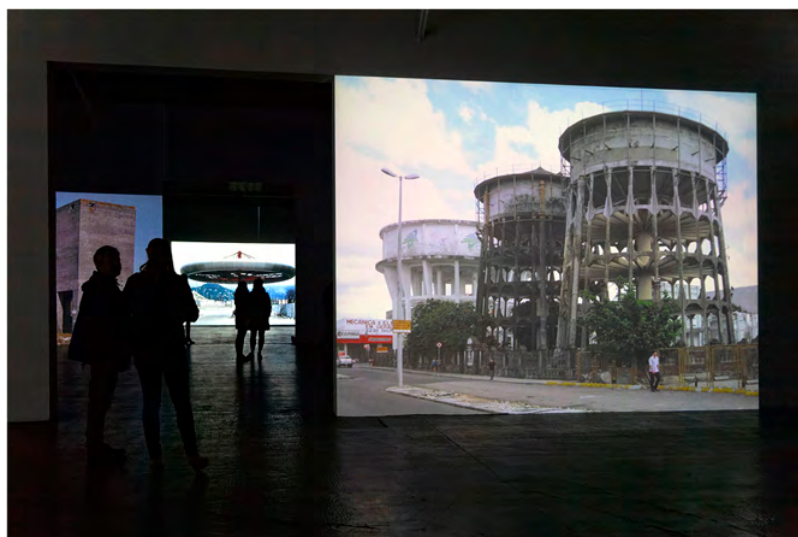


› Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, essai d'installation © Eric Tabuchi.

8. Eric TABUCHI, entretien avec l'auteur, mars 2015.

9. Anne BÉNICHOU, « Entre document et création », in Anne BÉNICHOU dir., *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 52-54.

L'installation permet un double montage, celui des images vidéo-projetées, mais également celui des projections diffusées côte à côte. Lors de l'exposition du travail au Confort Moderne en 2015 sous le commissariat de Jill Gasparina, le dispositif des projections s'affine en éliminant toute trace technique et en laissant apparaître les images de plain-pied. Le caractère aléatoire de la diffusion renforce le sentiment de la disparité des structures architecturales, laissant au public le choix d'associer (ou non) certaines d'entre elles.



› Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, exposition au Confort Moderne sous le commissariat de Jill Gasparina, 2015 © Eric Tabuchi.



› Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, cahiers présentés à la Médiathèque des Abattoirs © Eric Tabuchi.



En 2016, Eric Tabuchi présente à la Médiathèque des Abattoirs de Toulouse une série de douze cahiers autoédités comportant des typologies qui obéissent à des critères analogues à ceux du moteur de recherche de son site ; la séparation formelle est alors accentuée. Ce premier travail de publication préfigure une nouvelle édition en 2017 qui cherche à transposer le principe de croisement proposé dans le site. À cette fin, Eric Tabuchi choisit de trier les images par catégories formelles comme il l'avait réalisé dans les cahiers, mais il ajoute à la fin de chaque page une image qui opère une transition avec la page suivante. Ainsi un regroupement de représentations d'architectures triangulaires se termine par une vue présentant une forme pointue, mais correspondant à un losange... La « remédiation » permet en tout cas de constater à quel point chaque dispositif comporte sa propre logique ; l'artiste doit réfléchir à la manière adéquate de transposer son projet, sans le dénaturer.



› Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, Poursuite éditions, 2017 © Eric Tabuchi.

De façon générale, les dispositifs que les Relecteurs d'images mettent en place correspondent à la partie visible de l'iceberg. Ils restituent, en effet, le plus souvent un travail approfondi de recherche et de sélection parmi une multitude d'images, de longs processus de classement et de combinaison. Mais, en choisissant d'extraire des images de leurs circuits de diffusion habituels, les artistes prennent le risque de les transformer ; la collecte s'accompagne inéluctablement d'une modification.

Les Relecteurs d'images restituent rarement des images isolées. Les représentations sont, la plupart du temps, combinées afin d'orienter la lecture. Un montage d'images fixes ou en mouvement induit un sens d'appréhension linéaire. Ce mode d'association conduit le spectateur à former un récit, en le faisant réfléchir aux liens logiques qu'il tisse entre les images. Lorsqu'ils réalisent des collages, les Relecteurs proposent une vision synoptique des vues assemblées – ce qui n'est pas le cas pour la série articulant des représentations qui sont considérées les unes après les autres. Enfin, la forme de l'atlas incite à la combinaison d'images hétérogènes et à une prise en compte cartographique des éléments. Au sein des différents modes choisis, les images sont comparables à des mots qui, agencés entre eux, forment des phrases ; il est possible de les

interpréter selon une certaine discursivité. On pense dès lors aux « phrases-images » qui, selon Jacques Rancière [10], permettent de lire les combinaisons d'images fixes ou animées, comme on lit un récit.

Le mode de diffusion traditionnel des représentations dans une exposition est celui de l'encadrement. Quand ils choisissent d'encadrer des images existantes, les Relecteurs leur ajoutent par conséquent une valeur qu'elles n'avaient pas nécessairement auparavant et leur permettent de circuler dans les cercles artistiques. Le dispositif de l'écran impose une distance et favorise souvent une relecture linéaire. D'autres dispositifs de diffusion autorisent davantage de liberté. Ainsi les images disposées sur des tables permettent aux lecteurs d'accéder à une conscience des processus d'association des images, tandis que la planche [11] engendre des mises en relation verticales. Enfin, quand les Relecteurs favorisent l'édition, ils adoptent une forme mobile et démocratique qui pénètre chez chacun. Le livre, qui associe souvent les images à l'écrit, renvoie par lui-même à la possibilité d'enchaîner les images comme dans un récit. La plupart du temps, les ouvrages des Relecteurs ne sont constitués que d'images.

L'usage de l'archive en tant que matériau de création est devenu très fréquent. L'archive correspond à un ensemble de documents – images, textes, graphiques, etc. – qui, détaché de son usage originel mais conservé, constitue une trace du passé. Elle a pour point de départ la préservation et le classement des éléments collectés. Comme le souligne Christophe Kihm, il s'agit avant tout de rassembler des éléments qui seront ensuite étudiés et décrits, de les classer et de les répertorier afin de pouvoir les comprendre. Il s'agit donc d'une étape qui prend place « au sein d'un processus de construction du savoir [12] ».

Le photographe Mathieu Pernot a travaillé à partir d'archives judiciaires pour un projet intitulé « Un camp pour les bohémiens, Mémoire du camp pour nomades de Saliers [13] ». Ce travail a donné lieu à plusieurs expositions et à une publication. L'artiste part d'une archive déjà constituée, soit un fond de photographies anthropométriques de personnes nomades. L'examen de ces documents l'amène à retrouver les survivants, à les photographier et à collecter leurs témoignages. L'artiste confronte ensuite les sources administratives à cette mémoire vivante, afin de retracer l'histoire du camp de Saliers, situé en Camargue et consacré à l'internement de Tsiganes. L'artiste décrit ainsi son rapport à l'archive administrative comme à la nouvelle archive qu'il constitue :

Même si cet objet est un document historique, par exemple concernant le Camp de Saliers, il s'agit d'un document en tant que tel, mais en même temps, ce qui m'intéressait, c'était de retrouver des gens et d'avoir un dispositif sonore et visuel qui à la fois raconte l'histoire du camp et à la fois l'historiographie. La mémoire de cette communauté nomade n'est pas dans les livres, elle est orale. Une autre façon de collecter la mémoire, est par le biais de la police, des fichiers. C'est une autre manière d'écrire l'histoire et c'est ce qu'on retrouve dans des documents d'archive. C'était ça qui m'intéressait, c'est-à-dire comment raconter l'histoire de ceux qui ne la racontent pas. Et finalement, quel est l'écart entre leur façon d'incarner l'histoire et de raconter la nôtre. Autant les profils anthropométriques

---

10. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

11. Le dispositif de la planche correspond à celui de l'Atlas Mnémosyne qu'Aby Warburg mit en place.

12. Christophe KIHM, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique* n° 759-760, 2010/8, p. 710.

13. Mathieu PERNOT, *Un Camp pour les bohémiens. Mémoire du camp pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, « Photographie », 2001.



sont des documents historiques indéniables à montrer en tant que tel, autant je ne pourrais pas me contenter d'un travail juste sur l'archive [14].

L'usage des archives offre une assise historique au projet, mais Mathieu Pernot lui ajoute des témoignages contemporains, qui nouent les faits à un contexte politique actuel. La démarche artistique rejoint le travail de l'historien qui cherche à relier le passé au présent ; l'exposition a d'ailleurs été montrée lors d'un colloque universitaire intitulé « Tsiganes, nomades : un malentendu européen, le cas de la France [15] ».

La plupart du temps, les artistes qui travaillent à partir d'archives abordent les images avec respect, cherchant moins à les détourner qu'à les infiltrer de manière sensible afin de faire ressortir ce qu'elles portent en elles de manière latente. Éric Baudelaire a travaillé à partir d'images de militants japonais de l'armée rouge : son œuvre *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years without Images* [16] fut présentée pour la première fois au CAC la Synagogue de Delme en 2011. À l'instar de Mathieu Pernot il confronte l'image officielle, dispensée par la presse et le pouvoir en place, à d'autres clichés issus des albums de famille des activistes. Vie privée et vie publique ainsi se télescopent. Éric Baudelaire fait dialoguer la fabrique de l'image du terroriste à travers les portraits diffusés par la police, les images des attentats parues dans la presse reflétant la monstruosité d'un geste extrême et les clichés des albums de famille où les protagonistes apparaissent dans des rassemblements familiaux, des repas, au côté de femmes enceintes, etc. Cette matière iconographique hétérogène induit une réflexion sur ce qui est donné à voir en différents contextes, sur l'écart qui existe entre l'histoire officielle et la vie individuelle de ces militants. Ce projet est issu d'une rencontre avec Masao Adachi, cinéaste japonais engagé dans l'armée rouge, emprisonné et interdit de sortie du territoire pendant des années. Ce dernier connaissait les militants impliqués dans les attentats – ce qui a aidé Éric Baudelaire à reconstituer une mémoire vivante à partir d'images personnelles et de témoignages.

Le recours à l'archive pratiqué par les Relecteurs d'images revêt des orientations diverses. Les projets de Mathieu Pernot et d'Éric Baudelaire permettent, d'une certaine manière, une réhabilitation de la petite histoire. S'appuyant sur des documents officiels et/ou des témoignages individuels, les dispositifs qu'ils instaurent font découvrir d'autres aspects d'une réalité occultée par la grande histoire. Le projet d'Éric Tabuchi permet, quant à lui, d'observer les formes architecturales dans toutes leurs diversités sans se soucier de la « grande » ou de la « petite » architecture, ni de la fonction des bâtiments. Ainsi, les Relecteurs d'images questionnent-ils notre monde et ses représentations ; ils ouvrent souvent des pistes de réflexion susceptibles d'intéresser les sciences humaines et sociales : l'architecture pour Tabuchi, l'histoire pour Pernot, la politique pour Baudelaire. Dans tous les cas, la société dans laquelle nous vivons se trouve éclairée d'un regard neuf.

---

14. Mathieu PERNOT, Entretien avec l'auteur, mars 2011.

15. « Tsiganes, nomades : un malentendu européen, le cas de la France », Colloque organisé par le Laboratoire ITEM (Identités, Territoires, Expressions, Mobilités) et le Laboratoire Littérature et Histoire de l'Université Paris 8, les 24 et 25 novembre 2011 à l'Université de Pau.

16. <<http://baudelaire.net/anabases3/installation-views-gasworks/>>, consulté le 5 juin 2014.

## L'auteur

---

Natacha Détré est professeur d'enseignement artistique théorique à l'ESA Pyrénées et à l'ISDAT. Sa thèse soutenue en 2014 à l'Université Jean Jaurès s'intitule « Les Relecteurs d'images : Une pratique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques ». Elle est membre du laboratoire LLA-CREATIS. Ses travaux de recherche portent sur le statut des images photographiques, le réemploi d'images existantes et sur les dispositifs mis en place par les artistes autour d'archives.