



**Focales**

2 | 2018

**Le recours à l'archive**

---

## **Actualiser les formes du temps**

Sandrine Ferret

---

### **Éditeur**

Publications de l'Université de Saint-Étienne

### **Édition électronique**

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2046>

ISSN 2556-5125

### **Référence électronique**

Sandrine Ferret, « Actualiser les formes du temps », *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=2046>

---

© 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.

## Actualiser les formes du temps

---

Sandrine Ferret

La période capitaliste récente a vu la culture s'assujettir au régime sémantique unificateur du formalisme. Le formalisme neutralise et rend équivalent, il constitue un système universel de lecture. Seul le formalisme peut unir toutes les photographies du monde en une seule pièce, les montrer derrière une plaque de verre et les vendre. La photographie parvient à son plus grand dénuement sémantique en se faisant fétiche, marchand privilégié et objet pour connaisseurs. Mais ce dénuement hante la pratique photographique depuis ses origines [1].

La position d'Allan Sekula se veut éminemment critique et anticapitaliste ; l'artiste s'intéresse à des pratiques documentaires dont il souligne l'engagement politique et la volonté de renouveler la photographie sociale, en la libérant d'un formalisme hérité de la *Photo League* et des pratiques documentaires des années 1930 aux États-Unis. Le formalisme est ici envisagé comme un mode de production des images qui, pris dans une aspiration à l'objectivité, privilégie la forme sur le fond et, au lieu de donner du sens à l'œuvre, l'en dépossède en minimisant la puissance de contestation qu'elle contient, en particulier lorsque cette dernière a pour vocation de révéler des situations sociales précaires. Ainsi, écrit Allan Sekula, en privilégiant la neutralité, les œuvres laissent-elles entendre que le photographe, confronté à la misère humaine, s'en détache, la prend de haut pour en saisir la seule apparence. Il met en place des procédures qui occultent le contexte et les raisons du dénuement que l'image met en exergue. Ainsi la forme prend le pas sur le fond et annihile toute analyse politique potentielle.

Pour Allan Sekula, la forme rigoureuse de la photographie documentaire – telle que l'a développée Walker Evans dans les années 1930 au sein de la *Farm Security Administration* – a donné au système marchand les moyens de la faire passer du statut de document social à celui d'œuvre d'art. La nature fragmentaire du médium photographique fait qu'il manque à exprimer une situation, même si ses commentateurs l'envisagent toujours comme le moyen privilégié de rendre compte du réel. Le « style documentaire [2] », qui dès les années 1930 s'appuie sur des règles de composition strictes, elles-mêmes adossées aux pratiques modernes qui privilégient la pureté, vide la photographie de tout son potentiel de contestation.

Ce texte, écrit à la fin des années 1970, prépare assez bien à la réception de certaines pratiques contemporaines de la photographie. L'engagement politique de Bruno Serralongue répond par exemple à celui d'Allan Sekula. Les œuvres de documentation céline duval ou de Peter Fischli et David Weiss mettent en lumière, de façon critique, « les patterns qui habitent » les images assemblées dans une même archive.

Mettre en forme un ensemble d'images peut se faire en amont lorsque le photographe conçoit ses images, ou bien après coup. Certains artistes, comme les Becher, placent la question formelle au

---

1. Allan SEKULA, « Défaire le modernisme 1976-1978 », in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, 2013, p. 152.

2. Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

centre de la constitution de l'archive en réalisant des typologies rigoureuses, tandis que d'autres donnent la préférence à des dispositifs qui permettent la rencontre des images. Leur montage révèle dès lors des « invariants » photographiques propres à des situations sociales ou des représentations collectives. Choisir des méthodes de classement qui ne relèvent plus de la chronologie, mais de la juxtaposition de fragments, c'est une façon d'interroger l'histoire.

## Formaliser l'archive

À la fin des années 1960, Bernd Becher entreprend de photographier des maisons ouvrières dans la Ruhr ; pour ce faire, il met en place un protocole de prise de vue assez proche de celui adopté par Walker Evans dans les années 1930 pour photographier les maisons victoriennes de la région de Boston. Il opte pour l'usage de la chambre, la frontalité, une lumière égale ; le sujet est centré et isolé de son contexte ; la forme architecturale est affirmée ; les similitudes et les récurrences des principes de construction sont mises en évidence à travers l'agencement en séries.

Poursuivant son travail d'investigation sur les formes architecturales des industries du début du xx<sup>e</sup> siècle, Bernd Becher, rejoint par Hilla, maintient durant plus de quarante ans cette manière de faire, en suivant une procédure rigoureuse qui ne laisse rien au hasard. La forme architecturale est soumise à un protocole de travail, dont l'ambition est d'asseoir une objectivité qui met hors champ le contexte géographique dans lequel l'usine est située : on ne distingue pas l'usine de Pittsburgh de celle de La Grand Combe quand l'organisation rigoureuse de la typologie regroupe, dans des ensembles de neuf ou douze images, des bâtiments aux fonctions similaires. Si ces typologies sont légendées par la liste des lieux photographiés, rien ne permet au spectateur d'associer précisément un lieu à une image. La situation est ainsi écartée au profit de la forme tant photographique qu'architecturale. Les auteurs le disent, ils photographient ces bâtiments parce qu'ils ne peuvent les collectionner autrement. L'ensemble du travail de Bernd et Hilla Becher [3] isole des formes architecturales, qu'ils qualifient de « sculptures anonymes », et de ce fait s'écartent de la réalité sociale que ces bâtiments ont abritée. L'archive ainsi constituée propose une vision synoptique de l'architecture industrielle occidentale du xx<sup>e</sup> siècle. Le formalisme des photographies en fait de précieux documents pour l'historien de l'architecture.

Quelques décennies plus tôt, en 1930, aux États Unis, Walker Evans, dirigeant alors le département photographie de la *Farm Security Administration*, ne fait pas des choix très différents quand il insiste pour que les opérateurs engagent une production « neutre » qui n'implique pas leur auteur et observe des règles strictes : centralité du sujet, image très nette, lisible, claire. La présence de modèles humains tend à humaniser l'archive et conduit à une implication différente du spectateur. Le fait que les praticiens aient pour mission de photographier les effets d'une situation économique désastreuse, où des hommes sont en situation de grand dénuement, implique une compassion que ne suscite pas la photographie architecturale ; mais c'est précisément afin de déjouer le sentimentalisme qu'une distance critique est demandée aux photographes. Pour Walker Evans, il n'est jamais question de révéler des situations critiques, de saisir la misère humaine, mais

---

3. On pense à la première exposition rétrospective des deux artistes présentée en France au Centre Georges Pompidou du 20 octobre 2004 au 3 janvier 2005. La présentation de quarante ans de travail, rigoureusement organisée est alors impressionnante, mais force est de constater que le formalisme des images domine l'ensemble.

d'inventer une manière de photographier qui permette de saisir le réel avec une distance qui fasse ressortir la forme photographique. Le cadrage, la lumière, la netteté sont autant de paramètres spécifiques au médium ; en cela, son attitude est résolument moderne.

À l'origine de cette volonté formaliste, il y a la rencontre que Walker Evans fait de manière posthume avec l'œuvre d'Eugène Atget, introduite par Bérénice Abbot aux États-Unis. On imagine l'effet qu'a dû produire sur Walker Evans la consultation d'un ensemble retraçant le travail d'une vie, organisé méthodiquement, classé par albums successifs, transcrivant par séries tant les mutations architecturales du vieux Paris que les transformations sociétales imputables à l'évolution économique. L'archive d'Eugène Atget est organisée ; modèles, lieux et dates, sont consignés pour chaque négatif ; l'ensemble, agencé en séries raisonnées, permet de saisir l'ampleur de la mutation.

Aux photographes qui partent sur le terrain, Evans donne des consignes claires afin que les images s'intègrent dans une archive lisible, qui fasse le constat d'une situation sociale et économique : celle des fermiers américains que le programme de la *Farm Security Administration* tente d'aider. Pour lui, comme pour les époux Becher, l'organisation formelle de l'image dépend du sujet et la constitution d'une archive correspond à une intention initiale. L'objectif est de produire une documentation visuelle qui illustre une situation donnée. À cette fin, le protocole de prise de vue assoit une distance entre le photographe et son objet ; la nature fragmentaire de la photographie est affirmée par la répétition des situations et des cadrages. Mais la forme ici ne suffit pas à énoncer la complexité des situations sociales qu'elle évoque ; une photographe aussi engagée que Dorothea Lange s'en rend bien compte puisqu'elle accompagne ses clichés de notes descriptives précisant le contexte, les identités et les situations.

L'impasse de cette entreprise de documentation est apparue lorsqu'à la fin des années 1940, il a fallu gérer les archives de la *Farm Security Administration* : que faire de ces images qui ne témoignaient plus d'aucune actualité, alors même que leur ambition première était de dénoncer des situations sociales difficiles ? Certains évoquèrent même l'idée de détruire ces images encombrantes. Aujourd'hui conservée par la bibliothèque du congrès à Washington l'archive photographique de la *Farm Security Administration* a son icône : *Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California* (Ancienne ramasseuse de petits pois. Mère de sept enfants. Trente-deux ans) de Dorothea Lange, plus connue sous l'intitulé : *Migrant mother*. Parmi des milliers de clichés, l'Amérique n'en a choisi qu'un seul, érigé en une icône derrière laquelle sont occultées la crise de 1929, ses raisons, sa violence. La photographie de Dorothea Lange est devenue une vitrine, isolée de son contexte initial, qui efface l'histoire dont elle devait témoigner.

À la fin de sa vie, en 1937, Lewis Hine admet le caractère mémoriel de ses photographies d'enfants au travail, reconnaissant qu'elles avaient davantage comme fonction de « garder le présent et le futur en contact avec le passé » que d'être des « document[s] humain[s] [4]. » Il reconnaissait ainsi que dresser la misère en icône ne parvient pas à l'effacer, bien au contraire cela peut occulter la dimension politique du travail.

---

4. Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, op. cit., p. 335.

## Réinventer le document

Concurrencée par le photojournalisme naissant, la photographie documentaire a peu à peu perdu de son efficacité ; ses auteurs eux-mêmes ont abandonné leurs illusions quant à l'efficacité de leur production pour dénoncer des situations précaires. Dans les années 1960, Alan Sekula, critique vivement le modernisme qui insiste sur l'objectivité de la photographie ; pour lui, ce n'est pas le médium photographique seul qui peut proposer une lecture de la réalité, car il est trop fragmentaire ; c'est l'utilisation que l'on fait de l'image, la place qu'on lui accorde dans un ensemble qui lui confère un potentiel critique.



► Bruno Serralongue, « Feu de camp, Calais, décembre 2008 »,  
Série *Calais*, Tirage jet d'encre sur papier Baryté, canson collé sur aluminium, Capot Altuglas,  
50 x 62,5 cm cadre : 51 x 63,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris, Paris.

En 2010, Bruno Serralongue monte une exposition rétrospective de son travail à la galerie du Jeu de Paume, intitulée « Feux de camp ». Depuis la fin des années 1990, l'artiste se rend sur des lieux emblématiques d'événements marquants ; grand lecteur de la presse, il choisit des endroits où il va en fonction de leur intérêt politique. Ainsi se rend-il en 2003 au sommet mondial sur la société de l'information à Genève, puis il retourne en 2005 à celui de Tunis ; le 17 février 2009, il assiste aux célébrations de la naissance d'un nouvel état : le Kosovo, puis décide de suivre l'évolution de ce pays pendant une période de cinq ans ; il se rend régulièrement à Calais entre 2006 et 2008, puis y retourne en 2015, au moment où la presse commence à parler du démantèlement du site. Les lieux où se rend l'artiste accueillent des événements sociaux, politiques généralement couverts par la presse ; son ambition est de produire des photographies qui montrent l'actualité sans pour autant appartenir au flot des images médiatiques habituelles.



› Bruno Serralongue, « Fireworks Display (rouge et vert), Hong Kong, 01.07.97 »,  
Série *Handover*, tirage Ilfochrome collé sur aluminium, cadre 124,5 x 154,5 cm.  
Courtesy de l'artiste et Air de Paris, Paris.

Pour ce faire, il se déplace sans carte de presse et n'a donc pas accès aux points de vue réservés aux journalistes ; il utilise une chambre photographique qui l'empêche de produire des images instantanées et l'oblige à prendre son temps. Il assume un point de vue subjectif longuement réfléchi. Le fait qu'il se déplace sur les lieux, parfois de manière récurrente, donne un aspect sériel à son travail et les séries sont intitulées par les noms, lieux et dates de l'événement ; elles sont toujours accompagnées de textes de l'artiste qui explicitent et commentent la situation en ouvrant sur son contexte sociopolitique.



› Bruno Serralongue, « Newborn, Pristina, Kosovo, mardi 17 février 2009 »,  
Série *Kosovotirage* Ilfochrome collé sur aluminium cadre 125 x 156 cm, cadre : 127,5 x 158,5 cm.  
Courtesy de l'artiste et Air de Paris, Paris.

« Feux de camp » constitue une rétrospective de son travail sur une période d'une quinzaine d'années. Lorsque Marta Gili demande à Bruno Serralongue pourquoi il a choisi de démanteler certaines de ses séries pour cette exposition, il répond : « [...] l'hypothèse de départ a été de rapprocher des photographies réalisées lors d'événements distincts et n'ayant pas forcément de lien entre eux mais où peut se repérer des ressemblances, des invariants [5]. » Il affirme : « Il n'y a pas de parcours imposé. Un regard circulaire permet d'embrasser toute l'exposition. J'ai repéré sept ensembles présents dans mes séries qui entrent dans ce "répertoire de l'action collective" : "Conférence de presse", "Rassemblements", "Manifestations", "Feux d'artifices", "Feux", "Portraits", "Scénographie/Spectacle" et "Lire" [6]. »

5. Bruno SERRALONGUE, « Un répertoire de l'action collective », conversation entre Bruno Serralongue, Marta Gili et Dirk Snauwaert, in *Bruno Serralongue*, Dijon, Les Presses du réel, 2010. Non paginé.

6. *Ibid.*



› Bruno Serralongue, « Célébration du premier anniversaire de l'indépendance du Kosovo, Pristina, mardi 17 février 2009 », Série *Kosovo*, tirage Ilfochrome collé sur aluminium, cadre 125 x 156 cm, cadre : 127,5 x 158,5 cm. Courtesy de l'artiste et Air de Paris, Paris.

Le choix de Bruno Serralongue d'exposer « un répertoire de l'action collective », plutôt que d'offrir une vision chronologique de son travail obéit à sa volonté politique de déstructurer une réception linéaire de son œuvre. L'artiste s'inscrit à contre-courant de l'image médiatique où l'événement se délite dans le flux incessant des informations et des images ; dans ce flot, l'Histoire est dissoute, ramenée à un présent permanent, comme le suggère l'icône de la *Mère Migrante*. Créer un répertoire des manifestations collectives, souligner plutôt que la récurrence des formes, celle des actions humaines, c'est une manière de ramener l'événement vers l'histoire commune. Le photographe saisit des mouvements sociaux, des rencontres aux sommets, soit des moments où l'histoire s'écrit ; loin de la figer par des clichés uniques, il la suit dans son déroulement ; il documente une évolution en cours.

De ses images, il dit qu'elles sont : « des documents historiques, c'est-à-dire relatifs et ambigus [7] ». La photographie donne une information visuelle fragmentaire ; le travail est structuré par la présence de documents textuels, qui apparaissent toujours en regard des images. Mais, lors de l'exposition « Feux de camp », Bruno Serralongue choisit de mettre en avant les invariants de l'histoire, les manifestations, les rencontres, une campagne électorale ; ce n'est plus la forme des images qui structure l'archive, mais bien la nature des événements. L'organisation anachronique ne permet pas au spectateur de saisir le déroulement d'une histoire ; elle l'amène à saisir la récurrence de certains faits qui résonnent avec sa propre connaissance des situations. Le passé rebondit dès lors sur le présent ; il s'actualise plutôt que de se figer dans des formes immobiles.

---

7. *Ibid.*



## Se saisir du document

Céline Duval commence à travailler dans les années 2000 ; dès ses débuts, elle puise ses sources dans l'archive et fait précéder son nom du terme « documentation ». Dans ses premières réalisations, elle sélectionne des photographies issues de ses archives personnelles ou de celles de tiers et réalise des montages en noir et blanc, puis en couleur. Plus tard, l'usage de la vidéo lui permet de donner une épaisseur temporelle aux images, quand un soigneux travail de montage est effectué. Aujourd'hui, travaillant à partir d'images préexistantes diverses, l'artiste réalise des installations, des éditions, des livres d'artiste.



› documentation céline duval, *HORIZONS*, diaporama, 2009 © doc-cd.

En 2010, elle expose à la galerie Art&Essais de Rennes : *HORIZONS*, un diaporama constitué de photographies amateurs où des personnages posent devant la ligne d'horizon d'un front de mer. La succession des images fait ressortir la récurrence d'un même principe de prise de vue : le modèle se découpe sur un paysage maritime et regarde le photographe, tandis que la bande son restitue le bruit du ressac. Extraites d'archives amateurs, les images n'ont pour unité que leur forme ; grâce à la succession imposée par le diaporama, cette dernière crée l'impression d'une ligne oscillante continue sur la rétine du spectateur. L'artiste met ainsi en évidence un « pattern » de la photographie de famille, qui, inconsciemment mais invariablement, reprend les poncifs des images de magazine où starlettes et vedettes se détachent devant un paysage. De nombreux autres travaux de l'artiste interrogent les modalités de prises de vue où l'anonyme part à la conquête des montagnes, exerçant ses talents acrobatiques afin de se valoriser à l'image. Ces héros de l'ordinaire prennent la pose et rejouent avec humour les poncifs d'un dispositif photographique valorisant. Le classement choisi par l'artiste permet d'insister sur la systématisation de paramètres de prise de vue qui se reproduisent à l'envi, dans toutes les couches de la société. Toute origine sociale est gommée, toute individualité effacée, au profit de la saisie d'un pattern récurrent que le système de classement met en évidence.



› documentation céline duval, *HORIZONS*, diaporama, 2009 © doc-cd.

Le diaporama ouvre l'œuvre à une dimension temporelle et autorise la perception de l'oscillation d'une ligne, correspondant au déplacement de la place de l'horizon selon les clichés. Cette composition renvoie au genre pictural du paysage, plus précisément à la marine. Les temporalités se mélangent ; l'archive, animée par l'effet du montage, reprend vie dans l'actualité de sa réception. Le son du ressac qui accompagne l'oscillation permanente de la ligne d'horizon enveloppe le spectateur assis sur un banc, analogue à ceux qui sont disposés sur les fronts de mer, et le plonge dans une histoire collective du paysage.

## L'archive comme forme

Aujourd'hui l'archive de l'amateur, du professionnel ou de l'artiste est le plus souvent numérique et le statut même de la photographie s'en trouve bouleversé. L'archive numérique est modulable dans l'instant ; non seulement elle peut se matérialiser sur des supports différents, mais elle peut aussi être organisée rapidement, les mêmes images pouvant être classées selon des critères variés (formels ou thématiques...) Par le biais du classement, le photographe peut favoriser l'anachronisme et se jouer de l'Histoire. La photographie numérique habite aujourd'hui la vie de chacun ; les amateurs, comme les professionnels, organisent sur leur ordinateur leur banque d'images : photographies de voyage, de famille... Les histoires personnelles se structurent par ce biais, chacun conservant les archives de sa propre vie.

Depuis 1986, Peter Fischli et David Weiss constituent *The Visible Word*, un ensemble aujourd'hui constitué de plus de 3 000 photographies prises par les deux artistes à l'occasion de leurs voyages. L'archive se présente sous une forme vidéographique, livresque ou encore sous l'aspect d'une installation utilisant une table lumineuse géante. La diversité des modes de présentation permet différentes organisations des images, même si ces dernières se succèdent toujours dans la chronologie de leur prise, comme sur une planche contact ; l'œuvre s'étoffe progressivement avec le temps. Le travail, débuté en 1986, connaît une première présentation vidéographique

en 1997, puis des éditions papier en 1999, 2000 et 2003. L'installation exposée aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles en 2017 [8] rassemble des vues prises entre 2000 et 2012. L'archive se présente comme une matière vivante se constituant au gré du déplacement des artistes dans le monde. La lecture des photographies est conditionnée par leur mode de présentation.

Dans l'exposition présentée à Arles, le parcours du spectateur est libre ; il peut aborder l'œuvre dans le sens qu'il souhaite. Les photographies sont rassemblées en des micro-ensembles cohérents, sur des rectangles lumineux espacés par une bande opaque : à l'intérieur de chacun de ces blocs, les images se succèdent dans la logique d'une séquence de prise de vue : cadrage légèrement décalé, lumières similaires révèlent le travail du photographe sur le terrain, quand il hésite, cherche à trouver le bon angle de prise de vue. L'immense table lumineuse renvoie à celle que l'on utilise pour consulter les négatifs argentiques et choisir l'image à développer. Mais ici les 3000 images réunies interdisent toute décision : aucune ne semble supérieure à l'autre ; il est de toute manière impossible de les examiner toutes. De surcroît, les mini-séquences se suivent sans logique apparente. Ces photographies se donnent comme un ensemble indéfini, toujours en mouvement, qui prend sens à l'occasion de son activation, c'est-à-dire au moment de sa monstration qui prend date, mais ne signe pas une fin. Chaque spectateur possède sans doute dans son ordinateur des photographies analogues ; il est par ailleurs familier de ces opérations de classement d'images.

La diversité des supports utilisés renforce l'idée que c'est bien la variété de l'organisation des images que les deux artistes interrogent plutôt que la forme intrinsèque des photographies, le monde ne pouvant être enfermée dans une visibilité finie. Dans le même temps, Peter Fischli et David Weiss revendiquent le fait d'avoir eux-mêmes produit ces vues, alors qu'ils auraient pu les choisir dans n'importe quelle banque d'images ; ils endossent donc la pratique de l'amateur, qui, séduit par un site touristique ou un paysage, choisit de le photographier alors même qu'une image analogue existe déjà. Ils succombent, semble-t-il, comme tout touriste, à l'enthousiasme que provoque la beauté du monde.

Cette œuvre renvoie aux formes que peuvent prendre les images numériques. Peter Fischli et David Weiss interrogent ici les usages contemporains de la photographie. L'archive photographique tout entière se fait document d'une réalité sociale *middle class* où chacun engrange ses « moments de vie » personnels. La foi en la véracité du document photographique provoque sans doute l'enregistrement de l'image par l'amateur, mais les deux artistes soulignent la vacuité d'un tel engouement, qui produit aujourd'hui un flot d'images « séduisantes », mais manquant à traduire le monde ; au mieux, ce déferlement constitue-t-il de la visibilité. Le circuit commercial de la photographie s'est adapté aux mutations technologiques et a ouvert son marché à un vaste public ; mais la prise de vue a conservé sa valeur de fétiche aux yeux des amateurs. Peter Fischli et David Weiss, en présentant leurs propres images, désamorcent l'idée que chaque photographie est unique et insistent sur le caractère kitch du procédé numérique, souvent allié à un vide sémantique. En insistant sur les photographies prises en voyage, l'archive révèle des situations variées : Indiens d'Amazonie, forêt en cours de déforestation, faune africaine qui rappellent au

---

8. Peter FISCHLI et David WEISS, « The visible world », exposition au Musée de la Fondation Luma, Arles, 3 juillet au 27 septembre 2017.

spectateur des situations géopolitiques, mais ces situations sont noyées dans la masse des clichés présentés, de sorte que le regard se lasse et se détourne.

La visée moderne qui place le présent dans la chronologie d'une histoire linéaire, dans un espace organisé autour du point de vue de la civilisation occidentale, a été illustrée par des travaux photographiques tels que ceux des Becher, où la forme architecturale prend le pas sur la réalité sociale qui s'y est jouée. Depuis la démocratisation du numérique, l'archivage des images a été facilité et les modalités de classement assouplies. La technologie, d'une certaine manière, permet les rapprochements formels entre les images, les doublons, les raccords, les retours. Dans *l'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg envisage de rapprocher des images issues de civilisations différentes et cherche à trouver des invariants remarquables que les associations d'images permettent de repérer. Cette méthode fait fi de la singularité des cultures pour mettre à jour de formes récurrentes susceptibles d'être partagées par la communauté des hommes ; issues d'une mémoire collective, ces images sont produites par des sociétés différentes. Ici, la chronologie n'est plus l'organisatrice de l'archive, ce qui importe ce sont les formes produites et leur association. Dans l'organisation warburgienne, l'image vaut moins pour sa composition que par la figure qu'elle propose et le réel auquel elle se réfère. L'anachronisme permet de croiser les représentations en les considérant sur un pied d'égalité.

Au sein des exemples présentés ici, les images proviennent de fonds préexistants ou sont réalisées par un photographe qui est conscient de produire une archive pour documenter une actualité, une histoire en cours de construction. Peter Fischli et David Weiss insistent sur la nature personnelle de leur production ; Céline Duval s'approprie des fonds d'archives déjà là et elle en remodèle l'organisation, en s'attachant plus particulièrement aux formes des documents qu'elle reclasse ; Bruno Serralongue constitue, quant à lui, une archive structurée à la fois dans le temps et dans l'espace : ses clichés sont datés, les séries sont commentées par une analyse très précise du contexte politique dans lequel elles ont été réalisées. Dans chacun de ces cas, c'est l'exposition, l'édition, ou le film qui propose une vision d'ensemble, cette monstration se proposant comme une lecture possible de l'archive, mais offrant rarement une vision intégrale de cette dernière. Ce n'est donc pas le fond d'archive en tant que tel qui est interrogé lors de ces monstractions, mais bien le sens qu'il peut éventuellement receler.

Les organisations mêmes de l'archive photographique amènent à une reconsidération de l'Histoire ; celle-ci ne s'écrit plus seulement selon une structure temporelle linéaire, mais à partir de la mise en réseau de ses fragments. La photographie, qui est fragment d'espace et de temps, retrouve à cette occasion une force sémantique dont la modernité l'avait délestée et participe ainsi à une actualisation permanente de l'histoire dont les lectures potentielles sont renouvelées.

## L'auteur

---

Sandrine Ferret est professeur en arts plastiques à l'université de Rennes 2, directrice de l'équipe d'accueil « Pratiques et Théories de l'art contemporain », EA 7472. Ses recherches portent sur la photographie contemporaine, en particulier la photographie documentaire, et sur la question du corps dans sa dimension performative et critique dans les pratiques artistiques.