



**Focales**

2 | 2018

**Le recours à l'archive**

---

## **Clôture et ouvertures de l'archive – *Recadrée. Porte-Image* d'Alain Bernardini**

Cédric Mazet Zaccardelli

---

### **Éditeur**

Publications de l'Université de Saint-Étienne

### **Édition électronique**

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2104>

ISSN 2556-5125

### **Référence électronique**

Cédric Mazet Zaccardelli, « Clôture et ouvertures de l'archive – *Recadrée. Porte-Image* d'Alain Bernardini », *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=2104>

---

© 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.

# Clôture et ouvertures de l'archive – *Recadrée. Porte-Image* d'Alain Bernardini

---

Cédric Mazet Zaccardelli

Comment finir une œuvre ? La clôture d'une production (artistique) est-elle dépendante de l'affirmation de sa complétude ? Ou au contraire, marquer un terme, aussi temporaire soit-il, suffit-il pour conclure un travail ? Il y a, entre ces dernières questions, de l'irréconciliable ; ces deux positions qui s'opposent traditionnellement révèlent à elles seules des désaccords profonds. L'installation *Recadrée. Porte-Image*, qu'Alain Bernardini présente à Toulouse, est un cas exemplaire de production qui entend, consciemment, poser cette question de la modalité d'achèvement d'une œuvre. La fin de cette installation résulte d'une décision, témoigne de l'incertitude préalable que celle-ci implique, et lie la mise en scène de cette décision à la notion d'archive.

Depuis septembre 2014, la place centrale du quartier Borderouge Nord à Toulouse accueille une installation d'Alain Bernardini. Réalisée en partenariat avec le BBB centre d'art, l'œuvre a été conçue en réponse à un appel à projet lancé par le Centre National des Arts Plastiques, sur le thème « La photographie dans l'espace public ». Le projet de Bernardini, retenu par le CNAP, articule trois consignes : l'implantation de cinq modules verticaux de 2 x 1 m sur la place Carré de la Maourine ; l'affichage, sur le recto et le verso de chacun de ces cinq modules, d'une image adoptant les dimensions de son support ; et enfin le renouvellement, tous les six mois, des images affichées.

De septembre 2014 à mai 2017, cinq affichages se sont donc succédé. Chacun d'entre eux, assimilé par l'artiste à un épisode, a demandé la production de photographies. Sauf exception [1], les images montrées ont été réalisées dans le cadre de résidences à Toulouse. Presque à son habitude, Bernardini a élaboré avec les salariés, les travailleurs et les habitants de la zone concernée des mises en scène traduisant le désœuvrement, le décalage ou la déroute des représentations conventionnelles. Les photographies originales au format 4/3 ont ensuite été recadrées par l'artiste pour adopter les dimensions des Porte-Images. Bernardini décrit l'opération de recadrage en ces termes :

Ensuite, les recadrages dans cette mise en scène tentent de dessiner un nouvel espace, d'établir un dialogue étrange entre les personnes, les objets et les lieux (plus forcément identifiables). Un déplacement des choses et des corps par le glissement de la découpe dans l'image fait advenir un état poétique imperceptible entre la personne salariée et son espace, que l'activité du travail occulte [2].

- 
1. Il est fait référence à l'épisode 4 (mars-octobre 2016) de *Recadrée. Porte-Image*, pour lequel Alain Bernardini a rencontré des habitants de Toulouse afin de sélectionner, au sein de leurs albums de famille, ou au sein de la mémoire de leur téléphone portable, des « archives » privées qu'il a ensuite recadrées.
  2. Alain BERNARDINI, « Puissance de l'image », in Michelle Debat et Paul-Louis Roubert dir., *Quand l'image agit !*, Trézélan, Filigranes, 2017, p. 157.

Loin d'être simplement utilitaire, cette opération de recadrage produit des images nouvelles qui instaurent des rapports inédits entre les choses représentées. Ce sont ces images secondes qui sont exposées sur la place Carré de la Maourine.

Le 19 mai 2017, Bernardini a verni le sixième et dernier épisode de son installation. Oscillant entre bilan et projet, entre retour sur expérience et dimension prospective, cet affichage procède de la reprise – comme cela se dit en couture – de l'ensemble des épisodes précédents. Bernardini effectue des carottages virtuels au sein des photographies déjà affichées et expose un jeu d'apparition d'images « trouées ». Ce nouvel affichage « rebat » ainsi la succession des photographies recadrées et révèle la matière accumulée au cours des cinq épisodes précédents.



- › Alain Bernardini, *Recadrée. Porte-Image* (épisode 6). Vue de la place Carré de la Maourine, Toulouse, le 18 mai 2017. Photographie : Alain Bernardini. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Entre poursuite et rupture, le dernier épisode de *Recadrée. Porte-Image* investit l'écart produit par le procédé de reprise et de carottage. Cet épisode s'intègre effectivement à l'ensemble formé par la succession des affichages précédents. Il actualise, à son tour, les enjeux portés par la question du recadrage, du caractère épisodique et de la verticalité des modules de l'installation. Mais, alors qu'il reconduit un certain nombre de principes et n'assure pas une franche rupture avec ce qui le précède, il se distingue cependant des autres épisodes par un travail singulier de l'« archive ». Et c'est ainsi qu'Alain Bernardini se confronte à la question de la fin, ou de la clôture de l'œuvre. En

quoi la fin d'une œuvre – de cette œuvre – a-t-elle à voir avec la question de l'« archive » ? C'est tout l'enjeu de cet épisode de *Recadrée. Porte-Image* de rendre sensible ce rapport.

## L'archive chez Derrida

Mais de quoi parle-t-on aujourd'hui lorsque l'on évoque l'archive ? Jacques Derrida s'est posé cette question à différentes reprises, notamment dans *Mal d'archive* [3]. Il a engagé sur ce sujet des réflexions qui ne peuvent que faire ressurgir l'examen du dernier épisode de *Recadrée. Porte-Image*. Trois aspects paraissent essentiels.

Dans les premières pages de son ouvrage, Derrida rappelle que le mot « archive » vient de l'*arkhè* grec, qui rassemble deux principes distincts : le principe de commencement et le principe de commandement. L'archive est « *institutrice* et *conservatrice*. Révolutionnaire et traditionnelle [4] » écrit Derrida ; elle « coordonne » ou « abrite » un ordre double. Elle renvoie à l'*arkhè* ontologique, originaire, ainsi qu'à l'*arkhè* nomologique, c'est-à-dire à l'*arkheïon*, au lieu dans lequel étaient déposés les documents officiels qui disent la loi.

Ensuite, dans la continuité de ce qui précède, Derrida insiste à différentes reprises sur la distinction nécessaire entre le lieu de l'archive et le lieu de la mémoire. « L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure [5] ». L'archive dépend toujours d'un lieu extérieur. Elle est solidaire d'une « demeure », d'un « lieu d'élection », où elle prend place. Mais cela ne signifie pas qu'elle doit être seulement définie en termes de stockage externe de données. Car s'il convient de se rappeler qu'une archive est toujours extérieure, elle ne doit pas être réduite au lieu de son dépôt. Pour que l'archive apparaisse comme telle, il faut que la fonction archontique s'emploie à rassembler ce qui est disposé dans ce lieu :

Il faut que le pouvoir archontique, qui rassemble aussi les fonctions d'unification, d'identification, de classification, aille de pair avec ce que nous appellerons le pouvoir de *consignation*. Par *consignation*, n'entendons pas seulement, dans le sens courant de ce mot, le fait d'assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu et sur un support, mais ici l'acte de *consigner* en *rassemblant les signes*. Ce n'est pas seulement la *consignatio* traditionnelle, à savoir la preuve écrite, mais ce que toute *consignatio* commence par supposer. La *consignation* tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale [6].

D'autre part, l'archive ne peut être envisagée sous les seuls traits d'une épargne de ce qui a été, la technique archivale s'avérant elle-même déterminante :

[...] l'archive, comme impression, écriture, prothèse ou technique hypomnésique en général, ce n'est pas seulement le lieu de stockage et de conservation d'un contenu archivable *passé* qui existait de

3. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, « Incises », 2008.

4. *Ibid.*, p. 20.

5. *Ibid.*, p. 26.

6. *Ibid.*, p. 14.

toute façon, tel que, sans elle, on croit encore qu'il fut ou qu'il aura été. Non, la structure technique de l'archive *archivante* détermine aussi la structure du contenu *archivable* dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement [7].

Ce qu'il faut donc retenir, c'est qu'il n'y a « point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité [8] », et que la technique de répétition détermine la forme et le contenu de l'archive.

Enfin, et c'est peut-être là tout l'enjeu de *Mal d'archive*, pour Derrida, la psychanalyse freudienne a laissé son empreinte sur le concept d'archive. Elle permet de repenser « le lieu et la loi selon lesquels s'institue l'archontique [9] », d'introduire de l'hétérogène dans ce qui en était privé, et ainsi de réélaborer un concept d'archive hors des normes classiques. « Rien n'est moins clair aujourd'hui que le mot d'archive [10] » écrit Derrida. L'« archive » est aujourd'hui un concept « trouble », « vague » et assumant pleinement cette qualité, c'est-à-dire sans que ce trouble ne corresponde à une quelconque insuffisance. « L'archive réserve toujours un problème de traduction [11] » écrit encore Derrida. Elle ne tient pas à la seule présence ou absence d'une référence à la chose archivée.

En un sens énigmatique qui s'éclairera *peut-être* (peut-être, car rien ne doit être sûr ici, pour des raisons essentielles), la question de l'archive n'est pas, répétons-le, une question du passé. [...] C'est une question de l'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura voulu dire, nous ne le saurons que dans les temps à venir. Peut-être. Non pas demain mais dans les temps à venir, tout à l'heure ou peut-être jamais. Une messianicité spectrale travaille le concept d'archive et le lie, comme la religion, comme l'histoire, comme la science même, à une expérience très singulière de la promesse. Et nous ne sommes jamais loin de Freud en disant cela. Messianicité ne veut pas dire messianisme [12].

Dans le lexique de Derrida, une « messianicité » est un « messianisme » sans messie. Écrire donc qu'une « messianicité » travaille le concept d'archive, c'est signaler qu'une part d'indécision en est constitutive. Cette indécision porte la question de l'avenir. L'archive « ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir [13] » ; elle ne se décide que « dans les temps à venir », une fois établie en tant qu'archive.

Les enjeux de l'archive, révélés par Derrida, sont inscrits dans le sixième épisode de *Recadrée. Porte-Image*. D'une part, la surface de chaque module rappelle les différentes images qui l'ont, un temps, recouvert. Les précédents affichages de l'installation sont ainsi explicitement à la source du dernier épisode. Ils sont à son commencement – en lui fournissant la matière à rassembler – et ils le commandent – en lui donnant l'ordre d'un contenu. La coordination du principe ontologique et du principe nomologique de l'archive est, de ce fait, pleinement exprimée dans ce dernier

---

7. *Ibid.*, p. 34.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. *Ibid.*, p. 15.

10. *Ibid.*, p. 141.

11. *Ibid.*, p. 141.

12. *Ibid.*, p. 60.

13. *Ibid.*, p. 109.

affichage. D'autre part, depuis le 19 mai 2017 [14], les Porte-Images semblent eux-mêmes avoir adopté les qualités de *l'arkheîon* grec. Ils sont devenus le lieu, la résidence du dépôt public de l'archive de *Recadrée. Porte-Image*. Autrement dit, ils font droit au singulier étymologique de *l'arkhè*, respecté par Derrida.

## La consignation ou le montage

Si l'œuvre d'Alain Bernardini entretient un rapport singulier avec l'archive, ce n'est pas parce qu'elle en exemplifie ou en interprète le thème, mais parce qu'elle en adopte les procédures de constitution. Dans le dernier épisode de *Recadrée. Porte-Image*, Bernardini ne fait rien de moins qu'instituer et exposer son archive. Depuis le mois de mai, les Porte-Images répartis sur la place Carré de la Maourine sont devenus le lieu de la répétition et du rassemblement des précédents affichages, c'est-à-dire le support extérieur garant de la consignation des éléments, le lieu d'autorité dans lequel est déposée l'archive. Une compréhension de cet épisode de *Recadrée. Porte-Image* demande, par conséquent, un examen approfondi de l'aspect et des qualités intrinsèques de la consignation effectuée.

Cette consignation induit différents modes d'appréciation. Elle engage tantôt le rapport entre les éléments réunis, tantôt la hiérarchie physique de leur disposition, tantôt une chronologie de leur répartition. Dans le dernier épisode de *Recadrée. Porte-Image*, en reliant le plus manifestement possible les photographies qui ont successivement occupé les surfaces des Porte-Images, des opérations de montage se font jeu d'associations de parties de photographies et révèlent ainsi des réseaux de correspondances (ou d'oppositions) qui demeuraient jusque-là occultées. Au sein de l'image 3, nommée « Rire Allongé Dehors sur l'Enlèvement des Greffes », apparaissent des résonances formelles entre le corps allongé de l'homme en bleu de travail et la disposition des canalisations rouges, entre ce même corps allongé et le bras déposé sur la raboteuse, entre l'arrondi des canalisations et celui de la manivelle de la raboteuse... Le regard du spectateur est sans cesse renvoyé d'une partie à une autre. Face à ces images, il fait l'expérience de la dispersion de signes qui s'appellent et se repoussent, et dont l'enchaînement hoquette. Les opérations de montage induisent de cette manière une certaine distraction [15], une incapacité à embrasser la totalité des images.

---

14. Au moment où cet article est écrit, l'installation d'Alain Bernardini occupe encore la place Carré de la Maourine, et le dernier affichage y est donc toujours visible.

15. Au sens où l'entend Walter Benjamin. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003.



- › Alain Bernardini, *Recadrée. Porte-Image* (épisode 6, image 3). Vue de la place Carré de la Maourine, Toulouse, le 18 mai 2017. Photographie : Alain Bernardini. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Mais l'allure singulière des lignes de suture entre les fragments assemblés influence aussi l'appréciation de la consignation opérée. La forme circulaire qu'elles adoptent est suggestive : elle renvoie au principe du carottage, qui motive le sentiment d'une hiérarchie physique de la disposition des parties de photographie et la présomption de leur répartition chronologique. Les tensions produites par le montage semblent dès lors pouvoir se résoudre. Projetant dans le fonctionnement du montage les propriétés d'une opération de carottage, le lecteur des compositions d'Alain Bernardini est tenté de s'expliquer l'arrangement des parties de photographies selon une forme d'étagement ou à l'aune d'une succession chronologique. Comme si les opérations de montage procédaient du retrait, ou de l'extraction, d'un échantillon de l'image en surface, qui laisserait apparaître une autre image située derrière elle qui aurait été déposée auparavant [16]. Pourtant rien ne vient conforter durablement de telles hypothèses. Le désordre du montage et l'absence de tout effet déjouent ces interprétations.

Ainsi, les différentes manières d'apprécier la consignation se concurrencent et se dérangent mutuellement. Plutôt que de s'inscrire dans une progression, elles s'effectuent simultanément, elles se précipitent [17]. Le désordre du rassemblement interdit toute homogénéisation de la matière disposée. Dans les montages d'Alain Bernardini, aucune signification planifiée n'est inscrite dans les rapports entre les parties de photographies. Aucun enseignement ne règle les tensions entre les éléments rassemblés.

16. Ces opérations ne sont néanmoins pas exactement étrangères à la réalisation des montages. Elles ont été effectuées virtuellement. Avec un logiciel de traitement d'image, Alain Bernardini a fait comme s'il disposait une image (un calque) derrière une autre, et comme si, en découpant (en masquant) une portion de l'image (du calque), il faisait remonter une partie de l'image suivante.

17. J'emprunte cette métaphore chimique à Nathalie Delbard. Voir Nathalie DELBARD, *Jean-Luc Moulène*, Paris, Petra, « Esthétique Appliquée », 2009, p. 88.



Dans une note de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Walter Benjamin écrivait : « [...] dans les œuvres d'art, ce qui est entraîné par le flétrissement de l'apparence, par le déclin de l'aura, est un gain formidable pour l'espace du jeu [18] ». Cette distinction entre l'« apparence » et le « jeu » est utile pour saisir ce qui oppose une œuvre d'art qui a sa base dans le rituel, d'une autre qui se fonde sur la politique. Le propos de Benjamin est globalement le suivant : avec l'essor du « jeu » – c'est-à-dire avec le recul de l'« apparence » – « le fond politique » de l'œuvre remplacerait son « fond rituel » [19]. En mécanique, on dit qu'il y a du « jeu » lorsque les pièces assemblées ne se trouvent pas dans une proximité suffisante, lorsqu'on constate un défaut de cohésion. Au sein d'une œuvre, un tel défaut n'est pas nécessairement regrettable. Au contraire, il peut être souhaité afin que les parties assemblées ne se fondent pas en une unité et que du jeu demeure. Dans le dernier épisode de *Recadrée. Porte-Image*, la consignation travaille en ce sens. Elle opère sans adhérer à un dessein prescrit. Elle n'est, ni ne cherche à être convaincante. Nulle autorité n'est susceptible d'accaparer la singularité des éléments rassemblés pour les fondre en une totalité idéale. Nulle autorité n'étouffe le jeu du montage (de la consignation). On repère ainsi le fond politique de cette pratique du montage.

## L'archive en œuvre

Avec ce dernier épisode, Alain Bernardini montre que le montage – en tant que procédé de rassemblement d'éléments divers – est également un procédé de consignation, que la question de l'archive peut aussi être la question de montage, et que la consignation à l'œuvre [20] n'exclut pas toute hétérogénéité. S'ensuit une conception de la fin de l'œuvre qui relève davantage d'un « arrêt » du travail, que de l'appréciation d'une complétude. Car si les opérations de montage n'attendent pas que soit réalisée « l'unité d'une configuration idéale », alors leur fin n'est pas conditionnée par l'atteinte d'un terme programmé. Affichés sur les Porte-Images, les montages réalisés par Alain Bernardini disent ce qu'a été cette commande publique et, en organisant le retour des précédents affichages, en jouant et attestant ce qui a été publiquement exposé durant trois ans, ils énoncent l'arrêt de l'installation. Autrement dit, ils l'archivent.

Toutefois, l'arrêt de la commande publique d'Alain Bernardini, la mise en scène de sa fin, n'est pas tournée vers le passé. Au contraire, une ouverture se joue dans cet épisode. Les opérations de montage, l'institution de l'archive de *Recadrée. Porte-Image* clôturent autant qu'elles relancent l'installation. Lier la question du montage à celle de l'archive ne fait pas nécessairement des Porte-Images un simple lieu de stockage de références passées. L'archive établie sur les Porte-Images ne constitue pas l'enregistrement conforme d'une matière qui a été effectivement là par le passé. En somme, elle ne la laisse pas inchangée. Elle la met en œuvre.

En dernière analyse, il est possible de reprendre la phrase de Derrida : « [...] l'archive réserve toujours un problème de traduction », pour dire que ce « problème » est une ouverture, et que cette ouverture est portée par la technique. Dans l'œuvre d'Alain Bernardini, ce sont les modalités

18. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, op. cit., p. 243.

19. « À son fond rituel [de la production artistique] doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique ». *Ibid.*, p. 186.

20. Consignation qui ne répond plus alors à son acception classique, telle que décrite par Derrida.

des opérations de montage et l'exposition sur les modules de la place Carré de la Maourine qui déterminent le contenu archivable ; c'est l'espace institué entre les données passées et l'événement présent qui permet de découvrir le contenu de l'archive. Autrement dit, c'est depuis cet épisode que s'ouvre l'ensemble des précédents affichages de *Recadrée. Porte-Image*. Et cela, hors de tout programme.

## L'auteur

---

Cédric Mazet Zaccardelli est docteur en esthétique de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa thèse, dirigée par Pierre-Damien Huyghe, porte sur l'élaboration d'un concept de montage moderne (organique). En 2016, il publie *Livre blanc* (livre d'artiste) aux éditions Incertain Sens et *Zoom-Zoom* (récit) aux éditions À la verticale du temps.