

Focales

2 | 2018

Le recours à l'archive

Portraits de l'artiste en enquêteur

Laurence Corbel

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2144>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Laurence Corbel, « Portraits de l'artiste en enquêteur », *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=2144>

© 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.

Portraits de l'artiste en enquêteur

Laurence Corbel

Des modèles empruntés aux sciences sociales qui visent la constitution d'un savoir formalisé, systématisé et généralisable aux pratiques les plus empiriques fondées sur l'observation qui produisent une connaissance conjecturale, les artistes explorent les multiples déclinaisons de l'enquête. Cette pratique artistique de l'enquête couvre un prisme étendu, non seulement parce qu'elle embrasse tous les sujets, des plus variés aux plus spécialisés, mais aussi parce que ses démarches, ses méthodes, ses procédures et ses formes de transmission sont multiples. Si toute activité artistique comprend, peu ou prou, une recherche, une phase exploratoire, elle n'est pas pour autant visible dans l'œuvre et souvent reléguée dans ses marges. Les enquêtes, dont il sera ici question, ne sont pas une activité liminaire ou auxiliaire, mais elles fonctionnent comme une forme, une matrice, un modèle méthodologique qui se prolonge dans l'œuvre.

Comment l'enquête fait-elle alors œuvre ? Cette question invite à examiner d'une part, les modes d'appropriation de l'enquête par les artistes qui en font le ressort de la production artistique, d'autre part, les opérations poétiques qu'ils mettent en œuvre dans ce qui est devenue une forme artistique à part entière. Qu'est-ce qu'une enquête en tant que pratique artistique ? En interrogeant le statut de l'enquête dans les œuvres qui empruntent sa forme, on se propose d'en cerner le sens et d'examiner si elles peuvent prétendre à une valeur heuristique propre. Il s'agit ainsi de montrer ce qui fait la spécificité de ces enquêtes par l'analyse de leurs enjeux artistiques, esthétiques, épistémologiques et politiques.

Au sein de cette riche production, on a choisi de s'intéresser principalement, mais pas seulement, à des pratiques non savantes de l'enquête, qui l'envisagent d'abord comme une démarche détournée, recyclée, bricolée, comme un cheminement ou une démarche avant d'y voir le moyen de la résolution d'une énigme ou d'un problème qui prendrait une forme définitive et figée. La conception de l'enquête qui sous-tend ces travaux artistiques se tient ainsi à distance de deux tendances : l'une qui pense l'enquête sur un modèle quantitatif et systématique et se règle sur les méthodes en vigueur dans les sciences humaines et sociales telles que la construction préalable de l'objet et des hypothèses, la neutralité de l'enquêteur ou la nécessité d'une analyse de contenu, l'autre qui l'envisage comme une connaissance conjecturale fondée sur l'observation empirique.

Les œuvres qu'on a retenues ici sont loin de rendre compte de manière exhaustive des pratiques de l'enquête dans le champ artistique contemporain. Mais elles partagent, au-delà de leur diversité, une approche réflexive de l'enquête articulée à une critique de ses usages, notamment à travers les différents agencements du texte et de l'image qu'elles opèrent. Si elles présentent des affinités avec les enquêtes « scientifiques », ces enquêtes artistiques s'emparent toutefois de leurs démarches de façon libre et singulière en les portant sur le terrain du jeu et de la critique. Il s'agit, en effet, d'enquêtes qui opèrent selon des stratégies obliques, qui empruntent aux pratiques du détective, du journaliste, de l'historien, du sociologue ou de l'anthropologue tout en les mettant à distance. En tordant les protocoles, en mettant en place des méthodes décalées, ces enquêtes dévoilent certains aspects inaperçus de leurs pratiques et de leurs usages. À travers les déplacements ou les écarts qu'elles mettent en œuvre, ces investigations prennent des formes

inédites qui brouillent parfois les frontières entre fiction et réalité tout en interrogeant la manière dont la vérité s'élabore au cœur même du processus de l'enquête, allant parfois même jusqu'à destituer une certaine forme d'autorité de l'enquête.

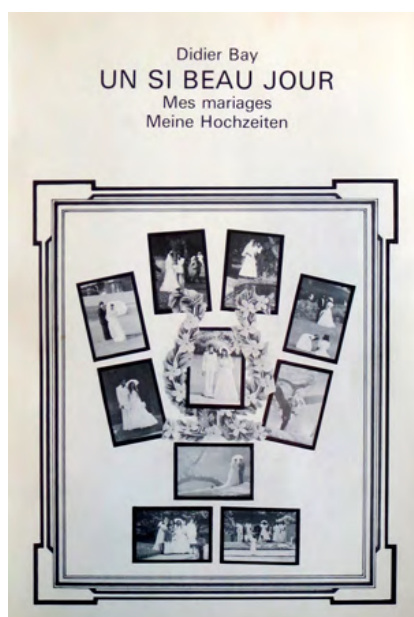
Le parcours que l'on va suivre s'organise à partir d'opérations ou de procédures constitutives de l'enquête. Qu'on la considère comme restreinte à la collecte de sources ou qu'on l'étende à l'ensemble du processus de la recherche [1], l'enquête est envisagée comme un processus plutôt que comme un résultat, un espace d'expérimentation à la fois théorique et pratique. On verra ainsi comment les coupes et les inflexions ou détournements que pratiquent les artistes sur le format de l'enquête scientifique participent à son renouvellement hors des territoires balisés des savoirs.

Enregistrer, collecter, agencer

Enquêter, ce n'est pas seulement compiler des indices, des sources, des documents ou des données au hasard des circonstances, c'est aussi organiser cette collecte selon différents procédés, en fixant des protocoles ou en élaborant des hypothèses, des questions ou plus modestement, en ciblant un objet ou un lieu donné. L'enquête est donc, en principe, une quête orientée mais sa méthode est aussi déterminée par son objet. L'investigation du quotidien, qui s'effectue à la croisée de l'art et des sciences humaines et sociales depuis la fin des années 1950 [2], est l'occasion de renouveler certaines approches teintées de positivisme qui s'imposent dans le champ des sciences humaines et sociales et de susciter un dialogue fécond entre les arts et les sciences comme on va le voir ici.

1. On a pu constater un certain flottement de la terminologie : l'enquête est parfois décrite comme une recherche qui comprend, outre la collecte, la conception de la méthodologie et de la problématique, l'analyse des informations et les conclusions, parfois définie comme « l'investigation grâce à laquelle le chercheur rassemble sa documentation. Elle repose sur trois procédés qu'il est possible de combiner : la fouille, la rencontre, l'expérience » : Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, p. 166.

2. Voir Michael SHERRINGHAM, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.



› Didier Bay, *Un si beau jour. Mes mariages. Meine Hochzeiten*, première de couverture
© Didier Bay.

Dans son livre d'artiste intitulé *Un si beau jour. Mes mariages. Meine Hochzeiten* (1979) [3], Didier Bay rassemble des stéréotypes de la photographie de mariage qu'il a lui-même réalisés au parc parisien des Buttes Chaumont à l'occasion de la séance rituelle des poses que prennent les couples le jour de leur mariage avec un photographe professionnel. La série des clichés permet de repérer, à travers les répétitions, le caractère conventionnel de ces poses que l'artiste envisage comme des révélateurs d'une institution de la vie sociale où se joue la liberté de l'individu aux prises avec des habitus qui façonnent son comportement, comme le suggère la dédicace du livre « aux alternatives et au libre-arbitre ». L'étude préliminaire de Didier Bay confirme la dimension sociologique de son projet, qui croise la réflexion conduite par Bourdieu autour de la notion d'habitus : « Ainsi l'individu a de multiples occasions de se « marier », « d'épouser » un mode, un style de vie avec des contrats plus ou moins aliénants... À lui de choisir dans l'éventail des « images » qui lui sont proposées ; à lui d'être conscient ou non de sa conformité au comportement social prédéterminé qui lui est ainsi proposé ou imposé [4]... ».

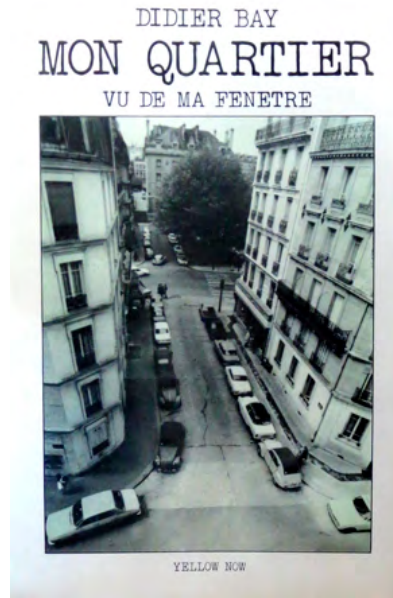
S'il se présente comme un artiste sociologue [5], Didier Bay ne calque pas pour autant ses enquêtes sur le modèle sociologique : ses investigations, qui ne procèdent à aucune généralisation ou catégorisation, s'attachent à mettre en relief des singularités qu'elles ne ramènent jamais à des « types » ou à des « catégories ». Il ne s'agit donc pas de classer les documents collectés mais plutôt d'offrir, à travers l'agencement de textes et d'images, un panel de certaines pratiques sociales. Ses enquêtes, refusant toute catégorisation, restent ainsi toujours au seuil de l'analyse des informations et de la généralisation qui constituent la condition du savoir et la finalité de

3. Didier BAY, *Un si beau jour. Mes mariages. Meine Hochzeiten*, Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1979.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. Gilbert LASCAULT, « Didier Bay : Le photographe hostile aux apparences », *Chroniques de l'art vivant*, novembre 1973, p. 20.

toute enquête scientifique. Dans *Mon quartier vu de ma fenêtre* (1977), Didier Bay, qui a installé depuis la vue offerte par la fenêtre de son appartement un véritable observatoire de son quartier, réalise un reportage sur la vie de ses habitants.



› Didier Bay, *Mon quartier vu de ma fenêtre*, première de couverture
© Didier Bay.

Si ces enquêtes empruntent aux méthodes des sciences humaines et sociales, c'est en court-circuitant certaines de leurs étapes, sans jamais produire de classification systématique et en assumant une part de subjectivité [6]. Proches de la « sociologie concrète » ou de la micro-sociologie, conçue par Henri Lefebvre, qui ne doit pas être uniquement empirique, limitée à un « recueil interminable de faits ou de prétendus faits » car « il n'y a pas plus de faits sociaux ou humains sans liaison (conceptuelle, idéologique ou théorique) que de groupes sociaux qui ne soient réunis par des rapports dans un ensemble [7] », elles s'en démarquent par la manière dont elles organisent les documents collectés : la double restitution scripturale et visuelle des faits dépasse le simple enregistrement du fil des choses puisqu'elle n'est pas organisée comme un simple répertoire de photographies mises bout à bout, mais introduit à travers ses choix un travail

6. La dimension autobiographique est présente dans ce projet ainsi que Didier Bay le signale dans un texte introductif : « C'est l'étude de ce quartier, pas dans sa topographie, mais vu de ma fenêtre, à travers les gens qui l'habitent, le font vivre, lui donnent un visage, une couleur humaine particulière que je me suis efforcé à faire d'une façon toute subjective. (Une certaine ethnologie). [...] Les documents photographiques et les textes (dans leurs limites respectives) traduisent, témoignent de ce travail de réflexion, d'introspection projective sur les éléments à la fois réels et symboliques de mon environnement : le constat de ce qui est, par rapport à ce que je suis » ; « C'est le constat, le témoignage de ces traces de vies éphémères que j'ai fixées dans le temps par ma volonté de prise de conscience de moi-même à travers mon environnement », in *Mon quartier vu de ma fenêtre*, Liège, Yellow Now, 1977.

7. Henri LEFEBVRE, *Le Temps des méprises*, Paris, Stock, 1975, p. 53.

de comparaison qui fait parfois l'objet de commentaires [8]. Or, c'est cet « appétit comparatiste » qui fait, comme le rappelle Ivan Jablonka, sortir du particulier et passer « de la monade à la structure » : « un fait n'existe, une vie n'est intelligible que reliés aux autres, immergés dans le courant de leur temps [9] ». Cependant, c'est un recours par trop systématique à la structure que Didier Bay interroge dans ses œuvres-enquêtes. Tout en reconnaissant que celle-ci permet d'organiser le matériau de l'enquête, il reste méfiant vis-à-vis de ses usages comme il tente de l'expliquer : « Je structure ou déstructure mes exemples de structures pour mieux faire allusion à notre façon de structurer qui peut être un besoin impérieux. Qui peut être aussi une impulsion hiérarchique politique. Qui peut être aussi un pseudo-scientisme, donc très répandu à notre époque. [...] Je fuis la structure autant que je peux. C'est-à-dire la structure des autres [10]. »

S'il est possible de rendre visible des répétitions, des régularités et ainsi de dégager des constantes, il faut aussi prêter attention aux accidents, mettre en évidence les éléments échappant à la nécessité structurelle de l'ordonnement intellectuel. L'artiste s'emploie ainsi à jouer avec les structures, à les multiplier de façon à éviter qu'elle ne fige les flux des occupations de la vie quotidienne. C'est au spectateur-lecteur que revient en dernier ressort la tâche de saisir les ressemblances et les différences pour faire le travail comparatif qui revient d'ordinaire à l'enquêteur.

Raconter, fictionnaliser, s'identifier

L'enquête est aussi une expérience dont les tâtonnements ou les échecs comptent autant que les réussites. Certains artistes l'abordent sous la forme de récits qui racontent une histoire, tissent une intrigue, agencent des événements, mettent en scène des personnages. Avant d'être un résultat qui permet de résoudre une énigme ou de vérifier des hypothèses, l'enquête est un processus d'investigation. Ainsi, c'est non seulement la genèse d'une enquête où la part de hasard et d'imprévu se révèle déterminante mais aussi la poétique des œuvres que ces travaux restituent, donnant accès aux décisions et aux opérations qui les constituent. Ces enquêtes dévoilent ainsi au lecteur-spectateur une recherche en train de se faire qui peut s'interrompre sans aboutir à aucun résultat tangible ou multiplier les péripéties sans qu'un dénouement ne vienne clore la recherche. Qu'elle soit débarrassée de toute finalité, transformée en art de vivre comme chez Sophie Calle, qu'elle se prolonge indéfiniment, refusant l'idée de dénouement comme chez Tacita Dean, l'enquête n'est pas tant l'occasion de produire une forme achevée que de proposer un travail évolutif.

Des premières filatures parisiennes organisées dès 1978 à partir d'une simple déclaration d'intention [11] à celles qui suivent des scénarios plus complexes, l'enquête se présente dans l'œuvre de Sophie Calle comme une activité gratuite. Filatures sans objet, sans meurtre, ni crime ou adultère, le protocole n'a de sens qu'à affirmer l'absence de finalité de ces filatures : « Depuis

8. Ainsi compare-t-il la tenue de deux femmes d'âges différents qui s'emploient « à la même occupation matinale et féminine », *Mon quartier vu de ma fenêtre*, op. cit., p. 18-19.

9. Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, op. cit., p. 170-171.

10. Didier BAY, *La Jeunesse de Didier Bay vers 1975 à Paris* (1976), texte, photographies, album photo vinyl, collection du Musée national d'art moderne, non paginé.

11. « Je prends de bonnes résolutions : tous les jours, je suivrai quelqu'un », « Préambule », page du 1^{er} janvier 1979, Sophie CALLE, *À suivre... Œuvre IV*, Arles, Actes Sud, 1998.

des mois, je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais [12]... ». L'artiste a toutefois pris soin de relever, d'enregistrer avec précision dans son journal les faits et gestes de ceux qu'elle a suivis, avouant qu'elle avait transgressé à l'occasion les règles qu'elle s'était fixées. Sans suite, improductive, l'enquête relève d'un art d'occuper le temps, d'une occupation sans finalité artistique affirmée qui n'exclut pas l'ennui [13].

Les filatures, qui constituent la trame de ses travaux ultérieurs, *Suite Vénitienne* (1979) et *La Filature* (1981), obéissent à des protocoles plus élaborés. Le détournement de l'enquête prend alors un tour résolument ludique où les rôles de l'enquêteur et de l'enquêté s'échangent selon des scénarios minutieusement programmés. Affublée de tous les attributs du détective (impermeable, lunettes noires, perruque), Sophie Calle rapporte avec force détails dans *Suite Vénitienne* les péripéties d'une filature quelque peu improvisée qui tourne au fiasco lorsque l'artiste est démasquée par celui qu'elle piste. Avec *La Filature*, le scénario élaboré par Sophie Calle brouille délibérément le partage des rôles par un protocole improbable : « Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves [14] ». La délégation de l'enquête à un professionnel garantit moins sa valeur qu'elle ne la transforme en un jeu qui démultiplie les points de vue sur l'enquête.

Plus que la figure du détective, c'est celle du chasseur [15] que mettent en scène les enquêtes que mène Tacita Dean autour d'événements passés, de personnages souvent disparus, de faits mineurs situés en marge de l'histoire. Ses œuvres – films, pièces sonores, photographies ou dessins – sont accompagnées de textes narratifs, « apartés », articulant au récit d'une enquête celui d'une œuvre en train de se faire. Loin d'obéir à un plan prédéterminé, ses enquêtes suivent une trajectoire sinueuse parsemée de coïncidences, d'imprévus, de découvertes hasardeuses, se développent à travers la recherche d'indices, de traces, de preuves.

Sans projet déterminé à l'avance, l'artiste suit dans son travail le cours aléatoire des événements et des circonstances [16]. « Savoir très exactement ce que l'on va faire, c'est être assuré du résultat,

12. Sophie CALLE, « Préambule », *À suivre... Œuvre IV, op. cit.*, non paginé.

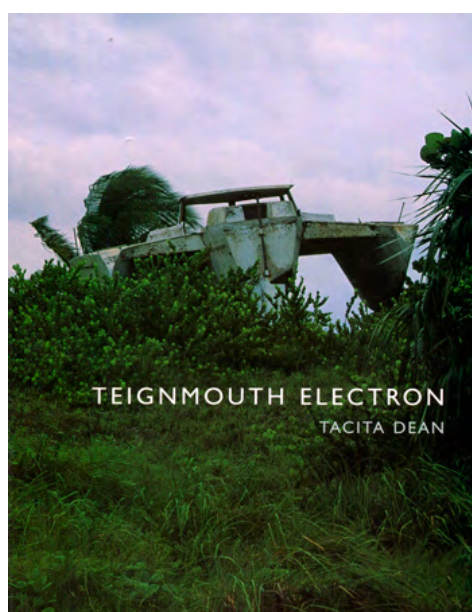
13. « Je suis avec désintérêt trois jeunes gens (deux hommes, une femme). 2 h 15 : ils prennent la rue Claudel, puis la rue de l'Odéon. Ils marchent au milieu de la rue. [...] 2 h 25 : retour dans les jardins du Luxembourg. La journée est mauvaise et peu enthousiaste. Je décide de me rabattre sur un pigeon. » : « La Filature », *À suivre... Œuvre IV, op. cit.*, p. 111.

14. Sophie CALLE, « La filature », in *M'as-tu vue*, Paris, Centre Pompidou/Xavier Barral, 2003, p. 101.

15. Ce terme s'entend ici en référence à l'image de l'historien-chasseur que Carlo Ginzburg convoque pour décrire le travail de l'historien qui traque et de déchiffre les traces et les indices à partir desquelles il reconstitue le passé (voir *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010). Il faudrait montrer les convergences entre la démarche de Tacita Dean et la méthode du « paradigme indiciaire » qui procède « plus à tâtons, en se fiant au hasard et à la chance », in « La Micro-histoire », Carlo GINZBURG et Carlo PONI, *Le Débat*, n° 17, 1981, p. 134.

16. Voir aussi le texte du catalogue de l'exposition *An Aside*, dont elle est commissaire. Elle y suit cette démarche pour créer une exposition en suivant un processus de pensée sinueux, mal formé où les plus petits incidents peuvent influencer sur les décisions les plus importantes : « Je le décris comme un processus de hasard objectif, mais je l'ai plus suivi en dilettante qu'en adepte inconditionnelle. », in *An Aside. Selected By Tacita Dean*, Londres, Hayward Gallery, p. 4.

mais aveugle durant tout le parcours. Or c'est pendant le parcours qu'advient l'œuvre : si l'on s'abstient de voyager, le point d'arrivée ressemble fort à celui d'où l'on est parti [17]. » Parmi les nombreuses enquêtes qu'elle a conduites, celle consacrée à l'étrange et tragique équipée du navigateur Donald Crowhurst en 1969 dans sa course en solitaire autour du monde [18], présentée dans le livre d'artiste *Teignmouth Electron* (1999) est emblématique de sa pratique. Avec cette enquête qui s'étend sur plusieurs années, Tacita Dean ne s'engage pas sur un terrain inconnu : de nombreux reportages de presse ainsi que des romans, des films qu'elle mentionne comme le ferait tout enquêteur dans un état des lieux, ont été consacrés à cette figure désormais mythique [19]. Si son récit prend le tour d'une véritable enquête où la collecte de sources, la rencontre avec des témoins sont bien présentes dans son investigation, à l'instar des deux journalistes du *Sunday Times* [20], elle privilégie toutefois la dimension qui consiste à revivre, ce que les autres, morts ou vivants ont vécu. Si elle collecte des témoignages et des documents – coupures de presse, cartes postales, photographies, récits de témoignage – lors de ses voyages, ce n'est pas tant l'histoire de ce navigateur solitaire que raconte Tacita Dean que sa recherche personnelle autour du voyage de Crowhurst, pour construire, comme elle le dit dans l'introduction du livre d'artiste *Teignmouth Electron*, « la collection des pensées, des idées et des sentiments^[21] » que lui a inspirée cette tragique épopée.



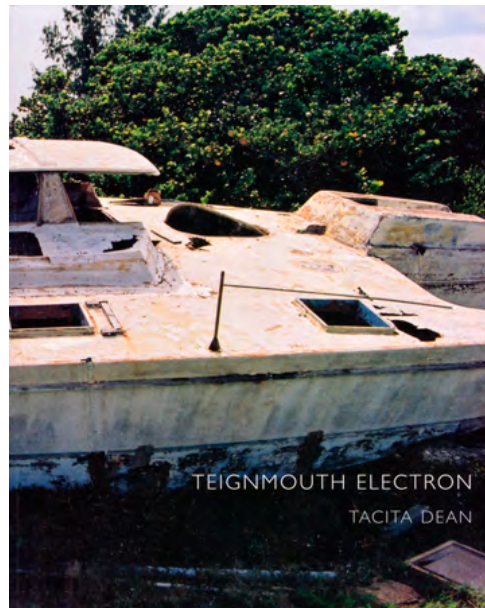
17. Tacita DEAN, « Roni Horn : doute » (2009), in *Écrits choisis 1992-2011*, Strasbourg, École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2011, p. 166.

18. Donald Crowhurst est une figure importante dans l'œuvre de Tacita Dean : homme d'affaire anglais, il participe à la course autour du monde organisé par le *Sunday Times* afin de gagner le prix offert pour sauver son entreprise en difficulté. Sa course s'achève de façon tragique par sa disparition en mer, vraisemblablement due à un suicide après qu'il a falsifié les informations transmises sur l'avancée de son bateau, baptisé *Teignmouth Electron*.

19. Tacita DEAN, *Teignmouth Electron*, Göttingen, Steidl and Book Works, 1999, non paginé. Une nouvelle édition est parue en 2009.

20. Nicholas TOMALINAND and Ron HALL, *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*, Londres, Adlard Coles Nautical, 1995. Une traduction française de cet ouvrage a été publiée sous le titre *L'Étrange voyage de Donald Crowhurst* aux éditions Stock.

21. Tacita DEAN, *Teignmouth Electron*, op. cit.



› Tacita Dean, *Teignmouth*

Electron, couvertures des éditions de 1999 et 2009 © Tacita Dean.

Tacita Dean greffe ainsi sur le récit de Crowhurst d'autres histoires réelles ou fictives : aux photographies qu'elle a prises sur les différents lieux de cette enquête qui la conduit des rives de Cornouailles jusqu'à l'île de Jamaïque Cayman Brac, où se trouve le bateau échoué de Crowhurst, se mêlent des images, comme celles extraites du film *Les Quarantièmes Rugissants* de Christian de Chalonge (1982), du tableau *Saint Nicolas sauvant un navire* de Giovanni di Paolo ou encore une photographie prise par l'artiste Bas Jan Ader disparu lui aussi, lors d'une traversée de l'Atlantique en solitaire. On croise ainsi l'épisode du voyage de guérison qui réfère à la légende de Tristan et Iseult, des extraits du *Petit Prince* et de *Terre des Hommes* de Antoine de Saint-Exupéry, le monde des fictions de l'écrivain J. G. Ballard et le projet *In Search of the Miraculous II* de l'artiste Bas Jan Bader.

L'aventure de Crowhurst est ainsi reconstituée dans ces récits emboîtés selon la « méthode » du hasard objectif à coup d'associations, de rapprochements et d'analogies, où l'imagination prend le relai du récit factographique. D'un texte à l'autre, on suit les rebondissements inattendus d'une enquête aux multiples bifurcations. Autant de détours qui offrent différents éclairages sur l'histoire de Crowhurst et livrent une enquête marquée par l'empathie, où l'identification de l'artiste avec le navigateur l'emporte sur la restitution distanciée des faits. Tacita Dean raconte les correspondances, les coïncidences qui ponctuent son enquête. Sans projet déterminé à l'avance, l'artiste suit dans son travail le cours aléatoire des événements et des circonstances.

Si elles diffèrent par leurs objets, les enquêtes de Calle et de Dean ne revendiquent pas la neutralité pas plus qu'une prétendue objectivité : c'est l'expérience subjective d'une filature que retrace Sophie Calle par son immersion dans le flux des déplacements urbains, c'est le croisement de ses projections imaginaires avec le cours de l'enquête qui marquent les recherches de Tacita Dean. Elles construisent ainsi un espace de jeu et de tensions qui soumet le lecteur à l'épreuve du doute.

Interroger le réel, contre-enquêter

Placées sous le signe de l'expérimentation et de la réflexivité, les enquêtes issues de l'activité artistique contribuent non seulement à construire d'autres approches du réel, mais se proposent aussi de questionner les usages politiques et sociaux dont elles sont l'objet. Vecteur privilégié de la critique du monde de l'art et de ses institutions, certains travaux de Hans Haacke prennent la forme d'enquêtes statistiques, soit en mobilisant le public par des questionnaires comme *Gallery-Goers' Residence Profile* (1969) et *Gallery-Goers' Birthplace* (1970) pour rendre visible le profil statistique des visiteurs de la galerie grâce à des cartes et des photographies, soit en exposant une impressionnante documentation composée de fiches dactylographiées, de plans, de diagrammes et de photographies qui rendent compte des activités et possessions d'un groupe immobilier et de ses liens avec le MoMA, montrant ainsi la collusion entre les mondes de la politique, de la finance, de l'économie avec ceux de l'art et de la culture (*Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971*).

En appliquant la méthodologie de l'analyse systémique au monde de l'art, condition à ses yeux de l'efficacité critique de son travail, Haacke vise à mettre en lumière l'importance du contexte socio-économique sur les institutions artistiques :

Une information présentée au bon moment et à la bonne place peut s'avérer très puissante. Elle peut affecter le tissu social dans son ensemble. Le principe du travail est de penser en termes de systèmes : la production de systèmes, les interférences avec les systèmes existants et leur dénonciation. Les systèmes peuvent être physiques, biologiques ou sociaux [22].

Proche du modèle scientifique de l'enquête, non seulement par ses méthodes mais aussi par ses questionnements qui recourent les travaux de sociologues (en particulier le Bourdieu co-auteur avec Passeron des *Héritiers*), ces œuvres constituent une sorte de contre-épreuve des enquêtes dont il a été question jusqu'ici. En effet, s'il analyse le conditionnement de l'activité artistique par les cadres esthétiques, économiques et idéologiques, afin de mettre au jour ses présupposés tacites et ses formes de coercition cachées, Haacke convoque les méthodes de la sociologie et ses modes de représentation documentaires ; mais c'est sans vraiment les interroger comme le remarque à juste titre Hal Foster : « [...] si cette œuvre interroge l'autorité sociale de façon incisive, elle ne réfléchit pas sur l'autorité sociologique [23] ».

22. Jeanne SIEGEL, « An Interview with Hans Haacke », *Arts Magazine*, vol. 45, n° 7, mai 1971, p. 21.

23. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 233.



› Taryn Simon, *The Innocents*, 2002 © Taryn Simon.

La perspective de Taryn Simon, qui donne à l'enquête un rôle central dans ses investigations inscrites dans la réalité politique et sociale de la société contemporaine, est différente en ce qu'elle interroge les procédures de l'enquête. Initialement réalisée en réponse à une commande du *New York Times Magazine* publié en 2000 sur les victimes d'erreurs judiciaires, *The Innocents* (2002) est un prolongement de cette enquête pour lequel Taryn Simon a rencontré quarante-quatre citoyens américains, accusés de vols, d'enlèvements, de meurtres ou de viols, condamnés à la prison sur la base de témoignages erronés et disculpés par des tests ADN :

[...] j'ai entrepris d'enquêter sur le rôle de la photographie dans le système judiciaire. J'ai parcouru les États-Unis pour photographier et questionner des hommes et des femmes punis pour des crimes qu'ils n'avaient pas commis. Dans leur cas la photographie a fourni au pouvoir judiciaire un instrument de transformation qui a fait de citoyens innocents des criminels ; elle a permis aux policiers de recueillir des témoignages qui, basés sur la mémoire visuelle, incriminaient les mauvaises personnes, et a aidé à obtenir des condamnations [24].

24. *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Londres, Paris, Cherbourg, Tate/Jeu de Paume/Le Point du Jour, 2015, p. 36.



► Taryn Simon, *The Innocents*, 2002 © Taryn Simon.

Dans la série de portraits qu'elle présente, ces faux coupables sont photographiés sur des lieux – ceux de l'arrestation, de la scène du crime, de l'alibi ou celui où un témoin les a identifiés – qui ont joué un rôle déterminant dans leur condamnation. En se fixant précisément sur le témoignage oculaire comme source de l'erreur judiciaire, c'est l'ambiguïté et l'opacité de la photographie qu'elle interroge, à rebours de sa prétendue valeur d'attestation. Dans le texte qui accompagne ce travail, Taryn Simon présente l'idée qui a orienté son enquête :

L'une des qualités les plus fascinantes de la photographie est sa faculté à brouiller la frontière entre vérité et fiction. Employée à mauvais escient dans l'arsenal d'arguments d'un procureur, cette ambivalence peut avoir des conséquences graves voire fatales. Dans le système judiciaire comme ailleurs, l'image permet de transformer la fiction en faits établis [25].

Ces portraits proposent un contrepoint aux images qui ont permis aux enquêtes judiciaires d'établir la fausse culpabilité de crimes. La vidéo réalisée avec les témoignages singuliers de quinze des accusés apporte, quant à elle, un complément d'enquête : le récit du procès, de l'incarcération et des conséquences de leur condamnation sur leur vie présente. En révélant les failles du système judiciaire et les injustices qui en découlent, c'est une contre-enquête que mène Taryn Simon, non seulement parce qu'elle pointe les erreurs judiciaires, mais aussi parce qu'elle rend compte des fourvoiements auxquels s'exposent certains usages de la photographie.

Tandis que l'on assiste à un renouvellement de l'enquête du côté des sciences humaines qui tentent, par exemple, de concilier leurs démarches avec celles de la littérature, on observe parallèlement sur la scène artistique un intérêt pour les ressources qu'offrent les modes d'investigation scientifiques. Peut-on alors parler d'un art de l'enquête ? Et quelle en serait alors la spécificité ? S'il est difficile de ramener la diversité des enquêtes artistiques à un modèle commun, on peut cependant repérer

25. *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon, op. cit., p. 38.*

à travers le parcours que nous avons esquissé quelques convergences. Par leurs modes de restitution qui organisent des matériaux hétérogènes dans des formes sensibles et des dispositifs qui articulent le visible et le lisible, elles se présentent comme irréductibles à la production d'un savoir. Enfin, si les artistes empruntent aux méthodes de la recherche savante, ils ne s'alignent jamais sur ses normes mais les intègrent à une pratique artistique qui reconfigure les formats de l'enquête qu'on trouve dans la sphère médiatique ou dans les publications scientifiques. Alors que la figure de l'artiste chercheur, qui rencontre depuis quelques décennies un succès grandissant, semble se décliner selon des champs disciplinaires qui définissent et catégorisent son activité [26], celle de l'artiste enquêteur se situe dans les marges des systèmes et des pratiques scientifiques : indisciplinaires, les enquêtes sont réfractaires aux catégorisations disciplinaires et ne suivent pas les chemins balisés d'une méthode. Si elles sont proches de la micro-histoire, de la sociologie concrète, du journalisme d'investigation, elles s'attachent à questionner les pratiques et les usages politiques et sociaux de l'enquête, mettant ainsi en question l'autorité de l'enquête, ses instrumentalisation idéologiques et la dimension inquisitoriale qu'elle revêt parfois, offrant ainsi en retour la possibilité d'un dialogue fécond avec les sciences.

L'auteur

Laurence Corbel est maître de conférences en Esthétique à l'université de Rennes 2 et membre de l'équipe Pratiques et Théories de l'art contemporain. Ses recherches consacrées aux écrits d'artistes dans toutes leurs dimensions (théoriques, critiques, fictionnelles) s'étendent désormais aux formes orales des discours d'artistes ainsi qu'aux transferts et interactions entre les arts visuels, la littérature et les champs de la philosophie et des sciences humaines et sociales. Elle a notamment publié *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes (1960-1980)* en 2012 et co-dirigé avec Agnès Lontrade *La Critique : art et pratique*, en 2016.

26. Comme ces titres l'indiquent : Joseph KOSUTH, « The Artist as Anthropologist », *The Fox*, n° 1, 1975 ; Hal FOSTER, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel*, op. cit., p. 213-247 ; Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October*, vol. 120, Été 2007, p. 140-172.