
COMPTE RENDU

Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. «Art/ Cultural Studies». Cambridge : The MIT Press, 219 p.

Yvon Lemay

École de bibliothéconomie et des sciences de l'information
Université de Montréal

Pour un archiviste, la thèse défendue par Sven Spieker¹ dans son ouvrage *The Big Archive: Art from bureaucracy* est des plus passionnantes. «Ce livre, écrit-il, examine la manière dont l'archive bureaucratique marque la pratique de l'art, du montage dadaïste à l'installation du XX^e siècle.» (p. 1)² Plus spécifiquement, ajoute Spieker, «Je prétends que les diverses utilisations des archives dans l'art de la fin du XX^e siècle constituent autant de réponses face à l'assaut par les avant-gardes du début du XX^e siècle contre l'objectivation (et la fétichisation) du temps linéaire et du processus historique au XIX^e siècle.» (p. 1) Afin d'en démontrer la pertinence, il a divisé son ouvrage en huit chapitres qui, mis à part quelques sauts dans le temps, respectent un ordre chronologique.

Le premier chapitre sert à établir la perspective d'ensemble des propos. L'auteur «commence par une introduction aux archives au XIX^e siècle et ensuite analyse certaines facettes de la pratique d'archivage de l'avant-garde avant de se tourner vers les usages des archives dans la pratique artistique contemporaine.» (p. 14) Dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, Sven Spieker s'intéresse à la mise en application du principe de provenance aux Archives d'État privées à Berlin à partir de 1881. Principe fondamental de la discipline archivistique, le principe de provenance ou principe de respect des fonds stipule que «chaque document doit être placé dans le fonds dont il provient et, dans ce fonds, à sa place d'origine.»³ La présentation du principe de provenance permet ensuite à Spieker d'établir une multitude de liens avec les domaines de la science, de l'administration et de l'esthétique et de faire référence à des auteurs comme Rudolf Virchow, Walter Benjamin, Hermann von Helmholtz ou Gustave Flaubert, pour n'en nommer que les principaux. Il fait entre autres un parallèle fort intéressant entre la photographie et le document d'archives en rapport avec l'idée de trace ou d'enregistrement qui est à l'œuvre tant dans l'une que dans l'autre.

Le troisième chapitre est consacré aux travaux de Sigmund Freud. Et pour cause, car selon l'auteur, «l'architecture moderne des archives, avec ses trois phases reliées entre elles depuis la création jusqu'à la conservation des dossiers (bureau, dépôt, archives), représente un prototype pour le modèle de la psyché élaboré par Sigmund Freud à l'époque même où le principe de provenance était introduit aux Archives d'État privées à Berlin-Dahlem.» (p. 35) Ainsi, tout en souscrivant à la thèse de Jacques Derrida qui établit deux liens entre la psychanalyse freudienne et les archives, soit d'une part l'importance que les archives léguées par Freud représentent pour la psychanalyse et, d'autre part, le fait qu'«il y a peut-être une archive implicite dans la théorie freudienne de l'inconscient et la manière dont il conserve les traces du passé»

(p. 36), Spieker entend par ailleurs mettre en évidence un troisième aspect, c'est-à-dire la place qu'occupent les archives dans la pratique psychanalytique, notamment par les notes que prennent les analystes lors des séances d'analyse avec leurs patients. En effet, écrit-il, «la psychanalyse est tout autant une science de l'écriture et de l'archive qu'une cure de la parole.» (p. 36)

Dans le chapitre suivant qui porte sur l'artiste Marcel Duchamp, l'objectif visé par Sven Spieker est de fournir un autre éclairage de cette figure emblématique de la pratique artistique contemporaine. Il effectue une relecture des ready-mades – des objets d'art produits à partir d'objets manufacturés – que Duchamp a réalisés, principalement au cours de la première décennie du XX^e siècle à la lumière de la question des archives et, tout spécialement, de l'importance du rôle du hasard dans leur constitution. «Plutôt que de simplement reproduire l'ambition des archives au XIX^e siècle à emmagasiner la contingence – du temps passé comme temps présent –, Duchamp, dans ses ready-mades, place l'aléatoire au centre de son entreprise.» (p. 83)

Intitulé «1924 The Bureaucracy of the Unconscious (Early Surrealism)», l'auteur entend montrer dans le chapitre cinq de son ouvrage que, dans leur ambition de constituer «une archive des faits de l'inconscient» (p. 88), les surréalistes vont non seulement avoir recours à une technologie en rapport avec le domaine des bureaux, de l'administration (fiches, machine à écrire, papier carbone, sténographie, etc.) mais aussi faire référence à l'ordre bureaucratique dans leur pratique: «Effectivement, le surréalisme génère toutes sortes de listes, protocoles, notes, lettres circulaires et mémos, dont plusieurs d'entre eux ressemblent de près aux outils organisationnels en usage dans l'univers bureaucratique.» (p. 89) Cependant, souligne Spieker, «l'archive surréaliste ne cherche pas à introduire de l'ordre dans ce qui est conscient et connu mais à détecter la structure de ce qui est inconnu.» (p. 103) Quant au chapitre suivant, consacré principalement aux travaux menés par les artistes russes au début des années 1920, Sven Spieker entend défendre un autre point de vue «selon lequel ce ne serait pas la question du musée dissout dans l'archive, ni de sa simple disparition, mais plutôt celle de l'incorporation de l'archive dans le musée», c'est-à-dire du passage «d'une présentation statique qui caractérise le musée d'art traditionnel à une forme plus active de réception.» (p. 107) D'où son intérêt pour les recherches de l'artiste El Lissitzky en matière de présentation d'expositions :

N'étant plus basée sur l'autonomie d'un seul "point de vue correct" (Ranke) qui caractérise tout autant l'archive au XIX^e siècle que le musée, la perception de l'art dans les salles de Lissitzky devient similaire au cinéma, et plus spécifiquement au montage. Tout comme le montage soumet la représentation traditionnelle au temps et à l'espace, les *Demonstration Rooms* suggèrent également que le temps est l'élément le plus essentiel au musée. (p. 109)

À partir du chapitre sept, l'auteur quitte les artistes de l'avant-garde du début du XX^e siècle pour s'intéresser à la production d'artistes contemporains tels que Hans-Peter Feldmann, Susan Hiller, Gerhard Richter, Walid Raad et Boris Mikhailov qui, depuis les années 1970, ont utilisé des photographies d'archives dans leur production.

Organisées formellement de manière répétitive, selon des structures en grille, en paires, ou dans des albums qui rassemblent des archives personnelles d'instantanés, ces archives photographiques ne souscrivent pas au modèle formel du flux temporel

implicite aux archives du XIX^e siècle (un moment après l'autre), de plus elles évitent l'emphase bergsonienne sur le flou et l'illisibilité. Ressemblant très souvent davantage à des bases de données qu'à des archives basées sur le principe de provenance, ces archives privilégient le signifiant plutôt que l'aspect monumental et mythique du signifié, et elles suggèrent que les rapports entre les signifiants ne sont pas déterminés uniquement par la seule chronologie. (p. 136)

Le regard critique que ces artistes contemporains portent sur les archives, l'auteur en poursuit l'exploration dans la dernière partie de son livre. Dans ce chapitre, écrit-il,

J'ai privilégié un commissaire et trois artistes – Michael Fehr, Andrea Fraser, Susan Hiller, Sophie Calle – qui ont de manière différente questionné la logique archéologique de l'archive en introduisant des erreurs – inscriptions fausses ou fantasmatiques, objets dérobés, instruments de recherche fictifs – dans ses modes de fonctionnement, révélant de la sorte le mécanisme qui permet aux archives de distinguer l'histoire de la fiction, le document véritable du faux, l'objet archivistique véridique de ses apparents doubles illégitimes. (p. 174)

Sven Spieker termine son ouvrage par un épilogue consacré à une œuvre intitulée *Archive* (1995) de l'artiste Thomas Demand. Une archive qui toutefois «est vide, dépouillée de ses contenus et de sa capacité à témoigner d'un autre lieu ou d'une autre époque.» (p. 193) Une note finale qui fait écho à une phrase de l'introduction placée en exergue de chacun des chapitres et dont les éléments nous sont livrés progressivement jusqu'au dernier de la manière suivante (les numéros entre parenthèses correspondent à ceux des chapitres) :

- (1) «Archives do not record experience
- (2) so much as its absence;
- (3) they mark the point where
- (4) an experience is missing from its proper place,
- (5) and what is returned to us in an archive
- (6) may well be something
- (7) we never possessed
- (8) in the first place.»

«Les archives ne consignent pas l'expérience mais davantage son absence ; elles marquent l'endroit où une expérience n'occupe plus sa propre place et ce que l'archive nous offre en retour est peut-être quelque chose que nous n'avons jamais possédé en premier lieu.» (p. 3) Une phrase qui, c'est le moins que l'on puisse dire, donne matière à réfléchir, tout particulièrement dans une perspective archivistique. Et elle n'est pas la seule à le faire. Plusieurs autres passages provenant des deux derniers chapitres de l'ouvrage, consacrés à l'utilisation des archives par les artistes contemporains, proposent des considérations tout aussi saisissantes.

Les travaux d'artistes comme Hiller, Richter, Raad et Mikhailov montrent selon Spieker que «les relations entre les images ne peuvent être réduites à des arrangements formels ou à des catégories.» (p. 171) Sur le plan de la théorie de l'archive, cela signifie une remise en question de «la vision de l'archive comme d'un dispositif qui prédétermine les termes de notre perception visuelle avant qu'elle ne se produise, établissant un champ de relations (vides) attendant d'être établies.» (p. 170) En d'autres mots, déclare

Spieker, «l'archive en tant qu'ensemble de relations, de similitudes ou de différences entre un groupe d'images ne préexiste pas à notre expérience du réseau de relations qui existent entre elles.» (p. 170)

Bien que d'un point de vue archivistique toutes les données soient liées les unes aux autres, de tels liens sont, comme le montrent les réalisations d'un Feldmann, «fréquemment le résultat d'une opération cognitive, d'un processus de projection plutôt que d'un fait objectivable.» (p. 139) Il en est ainsi dans la mesure où «c'est le cerveau qui, indépendamment et sans aucune obligation, cherche des explications, des liens et des histoires parmi des compilations d'images – et qui les trouve.» (p. 139.) Ce qui implique, par conséquent, que «l'archive existe aussi bien en tant qu'opération mentale réflexive – cherchant de manière obsessionnelle des liens et des rapports – que fonctionnellement à titre d'ensemble de séries de données.» (p. 139-140)

Par ailleurs, il est de mise lorsque l'on consulte des documents d'archives de respecter des consignes afin de ne pas abîmer les documents, ni porter atteinte à l'ordre qui est le leur dans un fonds, ce qui à bien y penser nous place toujours dans une situation d'observateur contemplatif. Or, des artistes comme Andrea Fraser, Susan Hiller ou Sophie Calle vont justement chercher à dépasser cet état de fait, soit par leurs interventions dans des archives existantes, soit en permettant aux visiteurs d'intervenir dans les archives exposées et d'en modifier la configuration. «La base de cette interaction, tient à souligner Spieker, est une forme de jeu qui abandonne ce qui est probablement l'hypothèse la plus fondamentale des archives modernes, la supposition que les archives fonctionnent comme une sorte de corrélatif technologique à la mémoire.» (p. 175)

Bref, autant de considérations qui conduisent Sven Spieker à poser la question suivante : «y a-t-il une part des archives qui échappe au contrôle de l'archiviste, un «autre côté de l'archive» qui demeure inaccessible à ses instruments de recherche?» (p. 3) Question d'autant plus justifiée que, dans son esprit, il est clair «qu'il y a toujours un point aveugle dans notre interaction avec les archives». (p. 182)

Nul doute, l'archiviste sortira de la lecture de cet ouvrage quelque peu ébranlé par les diverses considérations qui portent autant sur la nature des archives et le rôle fondamental de l'utilisateur dans leurs conditions d'existence que sur les liens qu'elles sont supposées entretenir avec la mémoire, sans oublier les limites de tout regard porté sur les archives, y compris le sien. Considérations qui toutefois, il importe de le mentionner, visent à montrer un point essentiel : «une archive est un dépôt pour le futur, un point de départ, non un point d'arrivée.»⁴ Une finalité, en effet, fondamentale à se rappeler.

NOTES

1. Sven Spieker est professeur en littérature comparée et en histoire de l'art et de l'architecture à l'Université de la Californie. Il est également rédacteur en chef de *ArtMargins*, un périodique en ligne <<http://www.artmargins.com/>>
2. Il est à noter que toutes les citations de l'ouvrage ont été traduites par l'auteur du compte rendu.
3. Conseil international des archives, cité dans Rousseau, Jean-Yves, Carol Couture et collaborateurs, *Les fondements de la discipline archivistique*, Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1994, p. 64.
4. Anna Harging, ed., *Potential: Ongoing Archive*, Amsterdam, Artimo, 2002, p. 51, cité dans Spieker, p. 202, note 6.