

Compte rendu de la journée d'étude « Replay, restitution, recréation... pour une typologie de la reprise des archives – danse, arts plastiques – », par Milena Paez-Barbat

5 novembre 2015

Auditorium des Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine

La journée « Replay, restitution, recréation... pour une typologie de la reprise des archives – danse, arts plastiques – » organisée aux Archives nationales (Pierrefitte-sur-Seine) le 5 novembre 2015 dernier était l'occasion pour l'équipe projet (Archives nationales, CNAP, ENSAPC, CNDC et Université Paris-VIII) d'étudier les remplois de documentations et d'archives au regard des pratiques artistiques, curatoriales, chorégraphiques et scientifiques en vogue ces dernières décennies, et de leur rapport au corps (de l'artiste, du spectateur) et à l'espace dans lequel ce dernier s'inscrit.

Comme l'énonce **Laurent Olivier**, conservateur en chef du musée de Saint-Germain-en-Laye, dans son intervention [**Ce qui s'inscrit, se transmet et se transforme : remarques sur la nature des vestiges matériels**], l'archéologie est une discipline qui se « pratique ». Une porosité imbrique le passé dans le présent et insuffle une matérialité qui se donne comme « présence ». Pour perdurer dans le temps, les objets doivent être « continués », « modifiés », voire « remaniés ». Subsiste donc une part d'actualité dynamique, un « vivier » inépuisable dans tout vestige. La répétition, ce dispositif réitératif empreint de la forme du « palimpseste », révèle, dévoile des intertextualités, incessamment refaits, reproduits. Le positionnement « au présent », est toujours « multi-temporel », nous sommes ainsi également constitués de cette « stratification temporelle » qui nous plonge dans une expérience de l'ubiquité. Walter Benjamin qualifiait cet état de superposition temporelle comme relevant du « saut de tigre dans le temps ». Cette expérimentation du temps, inhérente au domaine archéologique, permet de lui réattribuer de l'épaisseur. La construction s'opère dans la transmission de l'objet « transformé ».

Béatrice Massin, spécialiste de la danse baroque, aborde les pratiques de « créations chorégraphiques » baroques, à travers les systèmes de notation et écritures de l'art du corps. L'invention de la notation remonte à la « notation Beauchamp Feuillet », sous la supervision de Louis XIV. Après des années d'oubli, des recherches sont entreprises dès les années 1980 pour redécouvrir la musique ancienne. Des danseurs comme Francine Lancelot s'attachent à valoriser la transmission corporelle chorégraphique. Une triangulation s'opère entre la corporéité, l'espace et la composition musicale. D'un point de vue « notationnel », la page peut être considérée comme un espace chorégraphique « vu d'en haut ». La relation « musique » - « danse » est effectuée par le maître à danser, qui exacerbe la nécessité de placer le corps dans une mobilité physique. Les notations permettent de différencier le déplacement de la marche, avec des « temps de transfert » qui introduisent le passage d'un pied à l'autre. Ainsi le traité notationnel *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse*, par M. Feuillet, maître de danse, s'avère être un témoignage de premier plan pour ré-exécuter l'esprit des ballets d'usage mais que l'on se doit de plonger dans le présent de la représentation chorégraphique.

Raphaël Faon, artiste-chercheur à l'EHESS, associe l'archive à son versant imaginaire. L'archive répond à une stratégie double et paradoxale, qui se place à la fois dans le désir de détruire et de garder. Mais elle est aussi « architecturée », à

l'instar des considérations spatiales sur le « White Cube » de Brian O'Doherty. Elle incarne tout à la fois un lieu de mémoire et un lieu de pouvoir. Raphaël Faon nous rappelle à ce titre que Derrida associe à l'idée d'archivage sa destruction inéluctable : « J'expose le papier à sa perte ». L'artiste-chercheur pose ainsi la question de la « survivance » de l'œuvre d'art face à la fragilité du temps de l'exposition. Les archives sont empreintes d'un archipel imaginaire, et les documents peuvent être employés comme matériaux sur d'autres œuvres (Pascal Convert réutilise des fragments vidéo extirpés d'œuvres passées, par exemple). Raphaël Faon insiste ainsi sur le point de bascule entre l'imaginaire de l'archive et la hantise, la crainte de trahison, pour faire émerger une sorte d' « inconscient de l'archive ». Notre regard de spectateur est aussi « dicté », orienté par les injonctions de la présentation (comme en témoignent les « faux documents » de Joan Fontcuberta). Les cartels d'exposition font « croire » que les documents exposés sont vrais. Ainsi, la rémanence des « images-fantômes » induit-elle une violence de l'arrachement, un « accident » révélateur de l'archive elle-même.

Jérôme Glicenstein, enseignant-chercheur de l'Université Paris-VIII, s'intéresse quant-à-lui à l'intervention du collectif d'artistes Alexandra Pirici et Manuel Pelmus au Pavillon roumain de la Biennale de Venise, avec leur rétrospective de la Biennale « A Retrospective of the Venice Biennale », en 2013. Reprenant l'argument de Marina Abramovic au sujet de la préservation de l'originalité des œuvres reprises, il interroge en réalité l'écart d'interprétation inhérent à toute re-présentation. Il relève la remarque de l'historien Nicolas Fourgeaud, qui ramène la « rétrospective » de Pirici et Pelmus à une simple « création de tableaux vivants » ou collection de tableaux vivants. *L'enactment*, plus que le *re-enactment* induit un principe d'action. Mais le duo d'artistes prélève finalement des aspects d'histoires performées conjuguées au pluriel. Ce dispositif réitératif devient monnaie courante et intègre les pratiques curatoriales du moment, comme en témoignait déjà à l'époque l'exposition « A little bit of history repeated » au Kunst Werke Institute for Contemporary Art de Berlin, en 2001, sous la houlette du curateur Jens Hoffmann. Dès lors, nous pouvons interroger le rapport de ces performeurs à l'Histoire, au contexte d'origine et à la portée de ces re-crétions.

Intervenant aux côtés de Clothilde Roullier, chargée d'études documentaires aux Archives Nationales et porteuse du projet Replay, ma communication (**Milena Paez-Barbat**) portait sur la difficile circonscription du corpus d'archives « Replay », pour laquelle je fus commissionnée d'avril à juin 2015 par le Labex Arts-H2H de l'Université Paris-VIII. Avant toutes choses, la délimitation définitoire du terme même « corpus » ; comme « ce qui fait corps », et qui répondait, en parallèle, à l'objet d'étude préalable commun aux différentes institutions partenaires du projet Replay (faire « corps » dans la forme, et envisager la « corporéité » comme contenu, à travers l'archive et vice-versa).

Ce qui fait corps, c'est aussi ce qui échappe au corps organique (la trace de pas, les marquages au sol, les schémas de régie, les socles évidés des places publiques sans plus de statue). Ainsi l'enjeu principal de la formalisation du corpus résidait dans le rassemblement de sources hétérogènes autour de matériaux de recherche communs (une base de données, des journées-ateliers, des séminaires, un colloque prévu pour 2017).

La problématique de la restitution implique également la dimension pro-active des archives, qui révèlent des dimensions insoupçonnées de l'œuvre et deviennent matériau futur pour l'interprète qui réactivera par elles l'œuvre disparue. La

constitution du corpus d'archives autour de la problématique de la disparition d'œuvres a donné lieu à l'émergence d'une base de données permettant à des artistes, chorégraphes et chercheurs de croiser les sources, d'extirper des détails, d'interpréter l'archive littéralement ou métaphoriquement. À travers un florilège d'exemples tirés de la base Replay, il s'agissait de montrer la survivance des œuvres d'art épousant tout à la fois ce qui est proche et reculé, actuel et inactuel. La forme des œuvres d'art défiant toute définition rigoriste, il convient aujourd'hui de saisir les archives comme outil et interface entre l'avènement de l'œuvre et ses modalités de production. En croisant les sources des différentes institutions, nous voilà plongés au cœur des modalités d'existence des œuvres et de leur réappropriation. Le processus de création importe tout autant dans la réception de l'œuvre que sa seule appréhension comme œuvre « finie », produit fini qui matérialiserait l'ultime étape d'achèvement d'une longue chaîne de production et d'interventions.

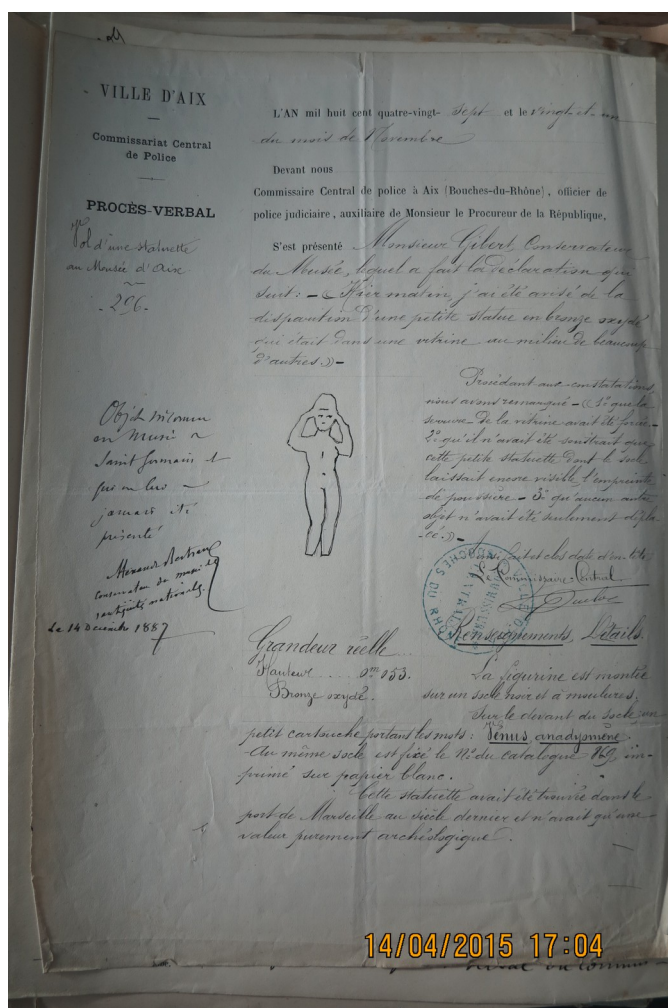


Image extraite du corpus « Replay » : Archives nationales, **F/21/2203**. Procès-verbal pour le vol d'une statuette au musée d'Aix-en-Provence, le 22 novembre 1887, comprenant la déclaration du conservateur du musée, M. Gibert. Les descriptions de ce dernier incluent une représentation au feutre fin de la pièce volée : une vénus anadyomène. Précision intéressante également concernant les traces laissées sur le socle vide de la statue : « n'avait été soustrait que cette petite statuette dont le socle laissait encore visible l'empreinte de la poussière ». Sur le socle apparaît un cartouche avec l'inscription « Vénus anadyomène » et le n° du catalogue « 869 », imprimé sur papier blanc, à rapprocher d'une numérotation d'inscription au registre de l'inventaire du musée.

James Carlès, enseignant-chercheur, chorégraphe, soulève la problématique des « traces », inhérente au « replay » et particulièrement à la circulation des danses sociales et à leur transposition sur la scène contemporaine. Il existe, selon lui, « des » techniques corporelles et des circuits de transmission relevant de la passation de corps. Depuis un certain nombre d'années, le chorégraphe cherche à mettre au point un travail de collecte de gestes et de danses, dans des rencontres physiques directes avec ceux qu'il nomme les « passeurs », par transmission et inscription dans les corps. À travers son parcours, la présentation de ses travaux chorégraphiques, l'interprète nous invite à nous pencher sur le corps/ archive et ses répercussions dans les voies circulatoires de la transmission des savoirs et des cultures. Son partenariat avec l'INA, dans le cadre de l'opération « Danse sans visa », tente d'effacer le « regard prêt-à-porter » par la société occidentale sur les danses afro-américaines.

Laurent Prexl et Stéphanie Elarbi, duo d'artistes-chercheurs formant l'Atelier Boronali, ponctuent la journée d'étude aux Archives nationales autour de leur « méthodologie » pour documenter les œuvres et expressions performatives et envisager leurs réactivations futures. Trois tangentes marquent leurs axes de recherche diffractés autour d'une triade : - le contexte ; - l'action ; - le public doivent être intégrés à leur réflexion déontologique de recherche sur les œuvres, en vue de produire la documentation attenante. L'état des lacunes de la documentation importe tout autant que la mention de sources de reproduction, et l'Atelier n'hésite pas à alerter sur l'écueil consistant à fonder une réactivation (ou reconstitution) à partir d'une seule source photographique, cherchant plus la mystification que le réel travail documentaire (à titre d'exemple, ils citent l'exposition monographique consacrée à Mike Kelley par le Centre Pompidou). À travers divers aspects de leur pratique et des exemples de traitements concrets, ils en viennent à souligner l'importance que revêt la réception de l'œuvre par le public, œuvre susceptible d'être réactivée dans le futur et pour laquelle l'opinion des publics de l'art est souvent laissée pour compte alors même qu'elle forge sa dimension dialectique et critique, son immédiate « présence » et révélation, rendant « présente » l'expérience du ressenti esthétique.