
L'histoire de la photographie prend des couleurs

Kim Timby



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3247>

DOI : [10.4000/perspective.3247](https://doi.org/10.4000/perspective.3247)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 445-449

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Kim Timby, « L'histoire de la photographie prend des couleurs », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3247> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3247>

2. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979; Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, 1988.
3. Hal Foster, cité dans Yve-Alain Bois, 1990, cité n. 1, p. 481.
4. Fredric Jameson est né en 1934. Il est professeur émérite de littérature comparée à Duke University, où il dirige le Centre de théorie critique.
5. Voir par exemple le livre de Judith Butler, *Trouble dans le Genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, 2005 [éd. orig., *Gender Trouble*, New York, 1990].
6. À titre d'exemple, voir le livre de Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, 2007 [éd. orig., *The Location of Culture*, New York, 1993].
7. Il faut noter la traduction récente du livre d'Ernesto Laclau, *La raison populiste*, Paris, 2008 [éd. orig., *On Populist Reason*, Londres, 2005].
8. Pour une bibliographie complète de Fredric Jameson, voir le site de l'Université de Californie-Irvine: www.lib.uci.edu/libraries/pubs/scctr/Wellek/jameson/index.html.
9. Voir « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », dans Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Paris, 1974, p. 129-176 [éd. orig., *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Francfort, 1969].
10. Fredric Jameson, *Marxism and Form, twentieth-century dialectical theories of literature*, Princeton, 1971; *The Prison House of Language, a critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton, 1972.
11. Fredric Jameson, « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism », dans *New Left Review*, juillet-août 1984, I/146, p. 53-92. L'article est disponible au format PDF sur le site de la revue: www.newleftreview.org/?getpdf=NLR14203&pdflang=en.
12. Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, 2007, p. 45.
13. « Interview with Fredric Jameson by Anders Stephanson », dans *Flash Art*, déc. 1986/janv. 1987, 131, p. 69-73.
14. Jameson, *op. cit.*, Paris, 2007, p. 114.
15. Andreas Huyssenn, né en 1942, est professeur d'études germaniques et de littérature comparée à Columbia University. Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, 1986.
16. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treitcher éd., *Cultural Studies*, New York/Londres, 1992. Fredric Jameson, « On 'Cultural Studies' », dans *Social Text*, 1993, 34, p. 17-52.
17. Linda Hutcheon, « Gone Forever but Here to Stay: The Legacy of Postmodernism », dans Pelagia Gourimari éd., *Postmodernism. What Moment?*, Manchester/New York, 2007, p. 17 (en français dans le texte).

Annie Claustres, Université de Lyon II-Louis Lumière
 annie.claustres@univ-lyon2.fr

Les archives d'art contemporain

Victoria H. F. Scott

- Hal FOSTER, « Archival Impulse », dans *October*, automne 2004, 114, p. 3-22.
- *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Beatrice VON BISMARCK, Hans-Peter FELDMANN, Hans Ulrich OBRIST, Diethelm STOLLER, Ulf WUGGENIG éd., (cat. expo., Lunebourg, Kunstraum der Universität Lüneburg, 1997-2002), Lunebourg/Cologne, Walther König, 2002. 640 p., 160 ill. en coul. (contributions en allemand, anglais et français). ISBN: 978-3883755403; 38,89 €.
- Sylvie MOKHTARI, Janig BÉGOC, Marie-Raphaëlle LE DENMAT, Emmanuelle ROSSIGNOL éd., *Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation/Contemporary Artists and Archives: on the meaning of time and memory in the digital age*, (colloque, Saint-Jacques de la Lande, 2001), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. 282 p., 47 ill. en n. et b. et en coul. ISBN: 2-87947-973-1; 24 €.
- Charles MEREWETHER éd., *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Londres/Cambridge (MA), Whitechapel/MIT Press, 2006, 208 p. ISBN: 0-85488-148-4 (Whitechapel) 0-262-63338-8 (MIT Press); \$ 23/£ 13 (22 €).
- *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Okwui ENWEZOR éd., (cat. expo., New York, The International Center of Photography, 2008), New York, The International Center of Photography, 2008. 264 p., 185 ill. en n. et b. et en coul. ISBN: 978-3865216229; \$ 45 (36 €).
- Deborah WYTHE éd., *Museum Archives: An Introduction*, Chicago, Society of America Archivists, 2004. 256 p., 90 ill. en n. et b. ISBN: 1-931666-06-7; 62 \$.
- Lioba REDDEKER éd., *Archiving the Present: Manual on Cataloguing Modern and Contemporary Art in Archives and Databases/ Gegenwart dokumentieren: Handbuch zur Erschließung moderner und zeitgenössischer Kunst in Archiven und Datenbanken*, Vienne, Basis Wien, Kunst, Information und Archiv, 2006. 350 p., 30 ill. en n. et b. ISBN: 3-9500831-3-8; 27 €.
- Magda SALVESEN, Diane COUSINEAU éd., *Artists' Estates: Reputations in Trust*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2005. 381 p., 87 ill. en n. et b. ISBN: 0813536049; 35 \$ (30 €).

Les archives passent pour rébarbatives; mais les archives d'art moderne et contemporain n'ont jamais suscité autant d'intérêt, comme en témoigne le grand nombre de colloques, d'expositions et de publications récentes sur ce thème. Il convient cependant de distinguer deux sortes de publications sur les archives d'art contemporain: les ouvrages

portant sur les archives en tant qu'œuvre d'art, qui consistent principalement en des catalogues d'exposition rédigés par des critiques d'art, des conservateurs et parfois des historiens de l'art, et les manuels à visée plus pratique écrits par et pour des archivistes. Cette distinction peut paraître évidente aux personnes ne travaillant pas dans le domaine de l'archivistique, mais la nature du monde de l'art contemporain et les paradoxes qu'impliquent les pratiques de la critique d'art et de l'histoire de l'art tendent à masquer ce qui différencie significativement ces deux types de publication. Depuis l'entre-deux-guerres (1919-1939), artistes, historiens de l'art, critiques d'art et conservateurs se sont intéressés aux archives en tant que modèle conceptuel, à commencer, par exemple, par les collages des artistes Dada ou le *Mnemosyne Atlas* d'Aby Warburg de 1929 (FOSTER, 2004)¹. Dans l'après-guerre, des artistes de part et d'autre de l'Atlantique ont maintes fois utilisé le paradigme de l'archive dans leur création. Pour n'en donner que deux exemples, citons l'*Atlas* (1962-) de l'Allemand Gerhard Richter (fig. 1) ou *Twentysix Gasoline Stations* (1962-1963) de l'Américain Ed Ruscha². Plus récemment, le modèle des archives a attiré l'attention de critiques d'art et d'historiens de l'art tel Hal Foster et de conservateurs tels Ingrid Schaffner et Matthias Winzen, qui en ont fait à la fois un objet théorisable et un cadre structurel pour des expositions³. En lien avec ce regard nouveau posé sur les archives par le monde de l'art moderne et contemporain, les archivistes, les historiens de l'art, les professionnels de musées et les bibliothécaires se sont efforcés de créer des réseaux, d'établir des répertoires exhaustifs et de normaliser les méthodes. Ce compte rendu tente d'explorer et de défricher les divers points de vue sur ce sujet, car une connaissance de base et une reconnaissance des principales préoccupations de toutes les parties concernées ne peuvent que faire progresser ce domaine.

Un « fascisme archivistique » ?

C'est à l'époque de la Révolution française, lorsque l'établissement d'archives publiques et accessibles devint essentiel pour garantir les droits des citoyens et la fondation de la République française, que l'histoire des archives revêtit une importance particulière⁴. Au xx^e siècle, le besoin de conserver la mémoire des atrocités perpétrées au cours des deux guerres mondiales conféra aux archives

une dimension nouvelle; elles prirent alors une place particulière dans la philosophie et la théorie critique engagées des penseurs occidentaux, ainsi que dans l'avant-garde artistique⁵. Du mouvement Dada à l'art conceptuel en passant par Duchamp et le pop art, ce que l'on pourrait appeler l'« esthétique de l'archive » ou la « pulsion de l'archive », selon l'expression d'Hal Foster, traduit la volonté de certains artistes travaillant les archives de rétablir le passé en « restituant une présence à des informations historiques égarées ou perdues » (FOSTER, 2004, p. 4). En conséquence, ces pratiques artistiques ont toujours présenté des affinités avec différents systèmes de production et de diffusion de la culture visuelle, tels que la photographie, les livres, les magazines, le cinéma, la télévision, puis internet (FOSTER, 2004, p. 3-22).

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et notamment depuis *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault⁶, l'on n'a cessé de pointer du doigt et de critiquer les archives comme un mécanisme de contrôle et de domination, au détriment du concept d'un dépôt précieux de documents importants constituant une partie du patrimoine artistique mondial. Ainsi, des penseurs américains tels Hayden White et Dominick LaCapra commencèrent à la fin des années 1970 à remettre en question l'autorité naturalisée des archives⁷. Dans le domaine de l'art contemporain, elles ont été tour à tour fétichisées dans la théorie critique comme source de vérité non problématisée, diabolisées en tant qu'instrument de domination politique et sentimentalises parce que dépositaire de l'histoire qui se perd⁸. Ces dix dernières années, le modèle des archives a inspiré d'innombrables projets, dont la grande majorité en propose une lecture critique: alimentés par *Mal d'archive* de Derrida (1995; traduit en anglais sous le titre



1. Aperçu de huit pages de l'*Atlas* de Gerhard Richter, accessibles sur le site web de l'artiste [www.gerhard-richter.com/art/atlas].

Archive Fever), qui est souvent cité, ils tournent le plus souvent autour du thème des archives en tant que système discursif régulateur actif. Tout récemment, le commissaire d'exposition américain Okwui Enwezor a forgé l'expression « fascisme archivistique » à l'occasion de la publication du catalogue *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (p. 37). Bien que l'on puisse tout à fait concevoir et comprendre le désir de politiser les archives, les termes du discours sont cependant devenus excessifs, masquant et brouillant le fait que, dans le domaine de l'art moderne et contemporain, la pratique archivistique est fortement sous-développée.

Un exemple important de cette tendance critique est le catalogue *Interarchive...* (2002). Il est le résultat d'une collaboration entre l'université de Lüneburg et l'artiste de Düsseldorf Hans-Peter Feldmann qui, en 1999, proposa une exposition prenant comme point de départ les archives du commissaire et critique d'art suisse Hans Ulrich Obrist. Ce projet s'est transformé peu à peu en une étude plus approfondie sur l'importance des archives dans le domaine de l'art contemporain; l'ouvrage qui en est issu rassemble des articles et des interviews d'artistes rédigés par plus d'une centaine de contributeurs en trois langues et constitue une vaste enquête sur les pratiques archivistiques dans l'art contemporain depuis vingt-cinq ans (fig. 2).

En esquissant le propos critique de leur projet, les éditeurs écrivent dans la préface: « Contrairement au sens commun du mot, le terme 'archives' est employé ici de manière aussi large que possible, pour signifier un lieu où, pour emprunter les mots de Derrida, des symboles sont réunis. Ainsi tous types de musées, de bibliothèques et de collections sont abordés ici de la même façon que les locaux décrits explicitement comme des archives »⁹. Outre les problèmes de typographie, de mise en page, de traduction et de structure dont souffre habituellement ce genre de publication ambitieuse, l'emploi du mot archives comme terme générique couvrant tout ce qui ressemble de près ou de loin à une collection est conceptuellement inutile. Même si les archives et les bibliothèques présentent des similitudes et qu'elles sont souvent, de surcroît, installées dans les mêmes locaux, il s'agit dans les deux cas de matières très différentes: les unes traitent de livres, tandis que les autres organisent des documents

originaux afin de les rendre accessibles à la consultation. Leurs objectifs sont donc tout à fait distincts. Le fait de ne pas reconnaître cette distinction suggère une indifférence aux difficultés liées à la constitution et à la conservation d'archives de l'art moderne et contemporain. De plus, curieusement, et malgré le nombre de perspectives ouvertes dans *Interarchive...*, aucune question claire et stimulante n'en émerge à cause d'une trop grande diversité des objets. L'article « Archives in Practice » de l'artiste et commissaire d'exposition Julie Ault, qui porte sur les intrigantes et joyeuses conceptions graphiques de la sœur du Cœur immaculé de Marie, engagée politiquement, Mary Corita (1918-1986), se singularise par son traitement incisif d'un chapitre peu connu de l'histoire de l'art aux États-Unis. L'essai « Books in Space: Tradition and Transparency in the Bibliothèque de France » de l'historien de l'art et de l'architecture Anthony Vidler, qui traite des paradoxes qu'entraîne la volonté de construire une bibliothèque nationale à la fois de très haut niveau et ouverte à tous, se distingue par son approche concrète, précise et réfléchie.

L'institution Basis-Wien, consacrée à la documentation de l'art contemporain après 1945, a adopté une approche plus concrète qu'*Interarchive...* Prenant acte du besoin de répondre aux questions suscitées par la création d'archives de l'art contemporain, elle a entrepris de répertorier de façon exhaustive les fonds régionaux et de les relier par le biais d'un réseau dont le site central est accessible sur internet. L'objectif de ce projet européen « Vektor » (1999-2003) était de renforcer le réseau des archives et autres institutions traitant de l'art contemporain, en Europe et dans le monde. Financé par le programme européen « Culture 2000 », il réunissait cinq partenaires: les Archives de la critique d'art à Rennes, le Museion à Bolzano, la John Hansard Gallery à la Southampton University, la Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels à Cologne et la documenta Archive à Kassel.

Ce programme a donné lieu à une série de conférences et de publications sur des questions tantôt d'ordre pratique, tantôt en rapport avec l'histoire de l'art. L'anthologie *Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (2004) en relève; elle comprend des textes en français et en anglais présentés lors d'un colloque visant à interroger la

2 a-b. Catalogue de l'exposition *Interarchive...* : les archives d'Ute Meta Bauer et d'Alighiero Boetti [*Interarchive...*, p. 38-39].

manière dont les artistes thématisent et produisent du matériel archivistique. Plusieurs articles se concentrent sur un artiste ou sur un aspect particulier de son travail : l'approche plus personnelle des archives qu'ont Christian

Boltanski et Vera Frenkel, par exemple, ou l'élaboration collective du groupe slovène IRWIN et du russo-américain Ilya Kabokov. Les organisateurs du colloque étant des universitaires, cette publication se distingue d'*Interarchive...* par une portée plus historique. Écrits par deux auteurs qui refusent d'employer le jargon devenu commun dans le monde de l'art contemporain, les textes « documenta 5 and Artistical Recreations of the Museum » de Friedhelm Scharf et « Bolzano's Museo d'arte moderna e contemporanea: thoughts on the archive » d'Andreas Hapkemeyer abordent de façon instructive la question de la relation qu'entretient l'archive artistique avec la pratique de l'art contemporain et, en particulier, avec le musée d'art contemporain.

Hors Europe, en plus du catalogue de l'exposition *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) déjà traité, mérite attention l'anthologie du commissaire d'exposition américain Charles Merewether intitulée *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006), coéditée par MIT Press et la Whitechapel Gallery à Londres. Elle comprend des textes fondamentaux sur les archives en général, tels ceux de Michel Foucault, « The Historical a priori and the Archive » (1969), de Paul Ricœur, « Archives, Documents, Traces » (1978), de Giorgio Agamben, « The Archive and Testimony » (1989) et d'autres rattachés à divers domaines et courants de pensée et couvrant ainsi tout le xx^e siècle (plus de la moitié a déjà été publiée). Dans sa préface, Merewether différencie les archives des bibliothèques et observe que les premières sont « créées tout autant par des organismes d'État et des institutions que par des individus ou



des groupes. [...] À la différence d'une collection ou d'une bibliothèque, elles constituent un dépositaire ou un système ordonné de documents, à la fois oraux et visuels, qui forment la matière brute de l'histoire »¹⁰.

On pourrait ajouter que les archives de premier ordre conservent généralement une quantité importante de documents restés *inédits*. Des contributions d'artistes contemporains sur ce sujet – et tout particulièrement celles du groupe roumain subREAL et de l'artiste libanais Walid Ra'ad, fondateur de l'Atlas Group, un collectif imaginaire qui réalise un travail de recherche et de documentation sur l'histoire contemporaine libanaise – comptent parmi les plus utiles en raison de leur angle d'approche particulier et de leur traitement inventif et provocateur du sujet¹¹.

Dans *Archive Fever*, Enwezor énonce son intérêt pour la production de « contre-archives », affirmant que « les archives sont tributaires de leur fonction d'autorité manifeste en tant que source principale de vérité historique »¹². C'est une approche non nuancée d'un sujet qui demande à l'être. Les historiens glorifient les archives pour toutes sortes de raisons, mais prétendent rarement qu'elles soient une source de vérité absolue. À mon sens, dans le domaine de l'art contemporain, c'est l'absence d'archives, et l'absence d'une infrastructure à même d'assurer l'existence non seulement d'archives mais aussi de bibliothèques d'art, qui doit être politisée.

Archives de musée et fonds d'artistes

Il n'existe qu'un seul livre écrit explicitement pour les archivistes d'art contemporain. *Archiving the Present: Manual on Cataloguing Modern and Contemporary Art in Archives and Databases* (2006) s'accompagne utilement de deux autres manuels : l'un destiné aux archivistes de musées et publié par la Society of American Archivists, intitulé *Museum Archives: An Introduction* (2004) ; l'autre, écrit pour des artistes, a pour titre *Artists' Estates: Reputations in Trust* (2005).

Le très utile recueil de textes que constitue *Museum Archives* se compose de vingt-trois chapitres concis ainsi que d'un guide de ressources, rédigés par divers professionnels des musées. Il aborde tous les aspects de la création d'archives muséales ou d'archives conservées au sein d'un musée. Édité par Deborah Wythe, ancienne archiviste et actuelle directrice du Digital Lab au Brooklyn Museum, l'ouvrage offre une excellente présentation des principes de base, tels que les protocoles de conservation, les besoins en équipement et la mise en place d'espaces adaptés aux chercheurs (à la fin de l'ouvrage on trouve même des formulaires types), mais aussi une mise au point remarquable sur les problèmes soulevés par des archives au musée, y compris des questions d'éthique concernant la protection de la vie privée et l'idéal de l'accessibilité des archives. Il contient aussi une introduction aux mots-clés de la conservation numérique de documents, tels que la « *vigilant migration* », c'est-à-dire la transposition perpétuelle de documents sur des supports numériques nouveaux, et insiste sur l'importance d'employer un langage précis faisant, par exemple, la distinction entre les *technologies d'archivage* et les *archives* proprement dites. Le terme « archivage » est employé pour parler de la sauvegarde et du compactage des données, tandis qu'« archives » est associé à une visée d'accès sur le long terme. L'ouvrage se clôt avec une liste d'utiles références bibliographiques.

À côté des musées, les archives des artistes décédés depuis peu sont souvent conservées et mises en ordre par des fondations, ou parfois par la famille de l'artiste qui les conserve dans leur propre demeure. *Artists' Estates: Reputations in Trust*, réalisé par l'historienne de l'art et des jardins Magda Salvesen et l'auteur et conférencière Diane Cousineau, traite de ce sujet (parmi d'autres) à travers une série de trente interviews de veuves, familles, amis, marchands, galeristes et archivistes de ces artistes. Cet ouvrage n'est pas critique dans le sens traditionnel, mais il éclaire richement les diverses façons dont un artiste peut organiser ses biens, ainsi que ses archives. L'intéressant point commun à certaines de ces interviews est ce qui incite les artistes ou, après leur mort, leurs familles, à créer de tels trusts, fondations ou œuvres d'intérêt public qui, du moins aux États-Unis, sont réputées ne durer que quarante ans¹³. Stephen Polcari,

ancien directeur des Archives of American Art, suggère dans un entretien que le système actuel d'imposition aux États-Unis serait responsable de la concurrence – plus forte que jamais – pour détenir des archives car les familles des artistes ont tendance à les garder plus longtemps dans l'espoir de les vendre à bon prix ou simplement pour éviter de payer des impôts¹⁴.

Un peu plus éloigné de l'artiste mais l'ayant clairement à l'esprit, l'ouvrage bilingue (anglais/allemand) *Archiving the Present...* (2006), édité par Lioba Reddeker, a été écrit explicitement pour des archivistes de l'art contemporain par un panel de chercheurs et de professionnels de musée engagés et passionnés. Ce livre, qui est la raison d'être du projet Vektor mentionné ci-dessus, se veut un manuel théorique et pratique sur la constitution et la conservation d'archives au sein d'institutions d'art et de bibliothèques. Il propose également une évaluation de débats scientifiques concernant le traitement de l'information, des questions d'ordre légal et les environnements technologiques. Plus important encore, du moins du point de vue de l'historien de l'art : il comprend un répertoire et des descriptions exhaustifs d'archives et de bases de données en Amérique du Nord, en Europe de l'Ouest et, étonnamment, en Europe de l'Est. L'Italie et l'Espagne brillent par leur absence¹⁵. En dépit de son aspect modeste et de quelques traductions maladroites, *Archiving the Present* est superbement réussi et sa focalisation sur les défis techniques soulevés par la gestion des archives souligne les différences entre bibliothécaires et archivistes : les bibliothécaires cataloguent, les archivistes décrivent (WYTHE, 2004, p. 43).

Dans son article « Archives without Museums » (1996), Hal Foster proclamait que l'internet représentait en quelque sorte des archives infinies. Dans *Archiving the Present...*, l'une des observations les plus intéressantes est le rejet de cette idée par Lioba Reddeker, « parce que si le Web produit de l'information, il en détruit en même temps. Il est sûrement plus approprié de voir le World Wide Web comme un espace de stockage temporaire et une façon de transmettre des unités d'information. La véritable conservation, l'enregistrement scientifique et l'établissement d'un réseau thématique pertinent demeurent la tâche d'institutions spécialisées et des bases de données qu'elles opèrent » (REDDEKER, 2006, p. 16). Il s'avère qu'aujourd'hui encore, les

photocopies garantissent la conservation à long terme mieux que la numérisation, qui nécessite de copier et faire « migrer » en permanence l'information pour s'accorder aux techniques les plus récentes. La majorité des supports actuels ont une durée de vie plus importante que la technologie qui les met en œuvre¹⁶. De plus, on ne peut se permettre de jeter les originaux pour gagner de la place puisque l'avenir de la numérisation reste si incertain. La numérisation ne permet donc pas de libérer de la place; au contraire, elle oblige à répondre à « de nouvelles exigences considérables quant au traitement et à l'administration de la matière archivistique »¹⁷.

Enfin, tout comme Vektor, l'Art Spaces Archives Project [AS-AP] crée actuellement aux États-Unis un répertoire des archives de l'art moderne et contemporain remontant aux années 1950, que l'on surnomme le National Index of the Avant-Garde. Soutenu financièrement par de nombreux organismes d'art indépendants, ce projet est affilié au Bard College. Il ne dispose pour l'instant d'aucun espace ni d'aucune collection en propre (bien qu'il espère en avoir dans l'avenir), mais les horizons du projet sont internationaux et le site électronique propose l'un des meilleurs répertoires d'archives de l'art internationaux actuellement disponible sur le web.

Le Museu d'Art Contemporani de Barcelone vient tout juste d'ouvrir un nouveau centre de recherche et un site d'exposition exemplaire pour la mise en valeur de ses archives (fig. 3). En revanche, l'Italie doit encore se pencher sérieusement sur cette question, ce qui est regrettable étant donné l'importance de Milan pour l'art d'après-guerre (fig. 4). En effet, localiser les archives de l'art moderne et contemporain et pouvoir y accéder est l'un des plus grands défis auxquels se trouvent confrontés les chercheurs en art contemporain de tous les pays.

Alors que l'internet et la numérisation semblaient annoncer une ère nouvelle d'accessibilité, les archives de l'art restent obstinément physiques, chères à entretenir et difficile d'accès. Ce n'est que depuis dix ans que le secteur culturel commence à prendre conscience de la nécessité d'établir un répertoire exhaustif des archives et de normaliser les protocoles d'archivage et de description des documents, mais il faut aussi lancer une réflexion sur la création de locaux pour la bonne conservation et présentation des archives. L'heure est

venue, alors que des réseaux grandissants se mettent en place des deux côtés de l'Atlantique, pour ouvrir la discussion sur comment et où conserver les archives de l'art contemporain.

Les archives publiques, que l'on associe généralement à une plus grande accessibilité et à des conditions de conservation mieux adaptées, sont parfois préférées aux archives de propriété privée, qui pourtant peuvent être tout autant accessibles et bien entretenues¹⁸. Il est facile de diaboliser le Getty ou le Harry Ransom Center pour avoir acquis des archives patrimoniales d'autres pays, mais en même temps, les États-Unis s'avèrent être le seul pays doté d'un dépôt officiel pour des archives d'artistes, le AAA/Smithsonian Institution. La France ne possède rien d'équivalent. Fait révélateur: en France, les archives d'artistes contemporains sont conservées au sein de collections conçues principalement pour recevoir les archives d'écrivains et de critiques d'art. Les fonds privés constituent une partie intégrante du patrimoine du monde de l'art et, lorsqu'elles sont gérées avec compétence, peuvent compléter les archives publiques. C'est cependant rarement le cas. Contrairement aux archives publiques, qui ont pour vocation d'être accessibles à tous, les archives privées restent confidentielles, ne s'entrouvrant que face aux chercheurs et archivistes les plus zélés. Ainsi, les archives de Leo Castelli, tout comme celles de l'important galeriste Guido Le Noci, se trouvent en mains privées.

De plus, les collections privées entravent parfois la recherche en refusant de coopérer ou en faisant montre de favoritisme, alors que les archives publiques, selon l'idée reçue, assurent la diffusion de documents dans le domaine public, afin de permettre aux conservateurs et aux chercheurs de poursuivre leur travail sans délais excessifs et sans devoir se conformer aux

3. Le nouveau centre de recherches et d'expositions des archives d'art moderne et contemporain au Museu d'Art Contemporani de Barcelone.





souhaits de la famille de l'artiste¹⁹.

Les bibliothèques et les archives d'art, qu'elles soient nationales ou internationales, au sein de musées ou de galeries, doivent être reconnues comme des entités

liées mais indépendantes et dotées d'un soutien financier suffisant pour faire avancer et développer pleinement leur infrastructure, réseaux et collections. Selon Marvin Taylor, directeur de la Fales Library & Special Collections à New York University: « Nous devons faire prendre conscience à tout le pays de l'importance de cette matière pour le monde de l'art, pour la recherche et pour notre patrimoine »²⁰.

1. Hal Foster examine les « Photo-files » d'Alexandre Rodtchenko, les photomontages de John Heartfield, l'esthétique « panneau d'affichage » de l'Independent Group, ainsi que les archives visuelles de Rauschenberg et de Richard Prince (p. 3). On pourrait aussi bien ajouter à cette liste les collections d'images de Gilbert & George et les *Stored Images* (1992) de Maurizio Nannucci.

2. Pour l'*Atlas* de Gerhard Richter, voir son site web: www.gerhard-richter.com/art/atlas.

3. Allan Sekula, « Body and the Archive », dans *October*, 1986, 39, p. 3-64; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Boston, 1993; Hal Foster, « The Archive without Museums », dans *October*, 1996, 77, p. 97-119 et FOSTER, 2004; Ingrid Schaffner, Matthias Winzen éd., *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, 1998.

4. Philippe Béval, « Archives et République », dans *Le Débat*, 2001, 115, p. 100-117.

5. Des ouvrages importants sur l'histoire générale du concept d'archives dans le monde contemporain, en ordre chronologique: Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969; Paul Ricoeur, *Temps et Récits*, III, Paris, 1978; Michel de Certeau, « L'Espace de l'archive ou la perversion du temps », dans *Traverses*, 1986, 36, p. 6; Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, 1989; Georgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York, 2002; Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, 1995.

6. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975, voir notamment p. 171.

7. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, 1978; Dominick LaCapra, *History and Criticism*, Ithaca, 1985.

8. Voir Sekula, cité n. 3; Foster, 1996, cité n. 3; FOSTER, 2004 et Schaffner, Winzen, cité n. 3.

9. « In contrast to the everyday meaning of the word, the term 'archive' is taken here in the broadest possible sense, as a place where, in Derrida's words, symbols are gathered. Thus all types of museums, libraries and collections are addressed here in the same way as facilities explicitly described as archives » (les éditeurs, préface d'*Interarchive...*, p. 417).

10. Charles Merewether, introduction, dans MEREWETHER, 2006, p. 10: « ...created as much by state organizations and institutions as by individuals and groups... as distinct from a collection or library, they constitute a repository or ordered system of documents and records, both verbal and visual that is the foundation from which history is written ».

11. subREAL (Calin Dan, Josif Kiraly), « Politics of Cultural Heritage, 1999 », p. 113; The Atlas Group Archive, « The Secrets File, 2002 »; « The Operator #17 File, 2000 »; « Let's Be Honest, the Rain Helped, 2004 », p. 117-181, dans MEREWETHER, 2006.

12. « ...archives are likewise dependent on the function of their manifest authority as the principal source of historical truth » (*Archive Fever*, 2008, p. 42).

13. Christopher Schwabacher « Christopher Schwabacher, son of Ethel Schwabacher », dans SALVESEN, COUSINEAU, 2005, p. 168.

14. Steve Polcari, « Steve Polcari on the Archives of American Art », dans SALVESEN, COUSINEAU, 2005, p. 328.

15. Sur les archives en Espagne, voir Berenice Gustavino, « Les archives d'art contemporain en Espagne », dans *Les Nouvelles de l'INHA*, juillet 2008, 32, p. 9-15.

16. Rudolf Gschwind, « Digitization and long term archival of digital data », dans REDDEKER, 2006, p. 195; Petra Hinck, Friedhelm Scharf, Karin Stengel, « In the long run? Questions to a contemporary art archive in the age of digitization », dans REDDEKER, 2006, p. 219.

17. « ...considerable new demands in processing and administering archive materials » (REDDEKER, p. 220).

18. Le fait que certaines archives privées sont parfois hébergées par des institutions publiques brouille encore davantage cette situation.

19. Steve Polcari, « Steve Polcari on the Archives of American Art », dans SALVESEN, COUSINEAU, 2005, p. 323.

20. Retranscription de la table ronde AS-AP, « Art Spaces Archives Project: Buried Treasure », présentée à la College Art Association à Atlanta, 17 février 2005 (http://asap.org/statictext.cfm?statictext_id=13).

Victoria H. F. Scott, Department of Art and Art History, College of William & Mary
vhfscott@gmail.com