

POLI

POLITIQUE
DE
L'IMAGE

LES PROMESSES DE L'ARCHIVE

Félix Boggio Éwanjé-Épée
Maxime Cervulle
Marion Coville
Douglas Crimp
Pierre Grosdemouge
Béatrice Josse
Julien Magre
Sébastien Martinez Barat
Louise Merzeau
Sabine Noble
Julien Perez
Joël Riff
Rebecca Schneider
Geneviève Sellier
Eyal Sivan
Gaëtan Thomas
Teal Triggs

06

LES
PROMESSES
DE
L'ARCHIVE

08

Mémoires vives

Maxime Cervulle

Sébastien Martinez Barat

et Sabine Noble

14

Archives ordinaires

Pierre Grosdemouge

24

La mémoire toile

Louise Merzeau

34

Contre l'archive, pour l'archive

Entretien avec Eyal Sivan

Félix Boggio Éwanjé-Épée

42

Caroline, Louise, Suzanne. 2000-2011

Julien Magre

58

*Le courrier des lecteurs des magazines
populaires de l'après-guerre :
une archive pour l'exploration genrée
de la réception ordinaire*

Geneviève Sellier

66

Ripped & Torn

*La légitimation de l'objet graphique
éphémère*

Teal Triggs

74

2011. Quantité et localités

Joël Riff

84

La disparition numérique

Julien Perez

90

La mémoire en désordre.

Entretien avec Douglas Crimp

Gaëtan Thomas

98

«Ici et maintenant».

Entretien avec Béatrice Josse

Marion Coville

104

Vestiges de la performance

Rebecca Schneider

CONTRE
L'ARCHIVE,
POUR
L'ARCHIVE

ENTRETIEN
AVEC
EYAL SIVAN

FÉLIX BOGGIO ÉWANJÉ-ÉPÉE

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Eyal, ta pratique s'inscrit dans le cinéma documentaire, est-ce que tu pourrais expliquer quel est le statut de l'archive dans le documentaire ?

Eyal Sivan: Quand on évoque l'archive dans le cinéma documentaire, on se réfère en réalité à l'image d'archive, c'est-à-dire à des images issues d'archives. Sauf que le documentaire est une archive en soi, comme d'ailleurs le cinéma est une archive en soi. Le cinéma est une archive, si on accepte l'idée selon laquelle constituer une archive n'est pas conserver, mais articuler. Ce n'est pas que l'archive a une narration, l'archive est une narration. L'archive qui est rangée d'une façon chronologique est une narration, c'est une articulation chronologique du temps. À l'Ina, les modes de classification, la décision de rendre certains éléments accessibles ou non, ce qui est sauvegardé, comment les choses sont rangées ou comment on peut les retrouver, tout cela ouvre un monde narratif, un monde narratif de pouvoir. À partir de là, pour revenir à la question du statut de l'archive documentaire, son principe est de désarchiver/ré-archiver. On désarchive un monde narratif pour en archiver un autre. Sachant que quand on est dans le cinéma on est face à une limite, qui est pour moi un défi, celui de la lecture linéaire. Comment briser la lecture linéaire qui est la lecture imposée, d'un côté par la narration cinématographique et de l'autre par l'archive comme institution. Dans le cinéma docu-

mentaire, les archives sont des matériaux du réel, au même titre qu'une rue ou une situation. Je regarde les images ou extraits d'archives comme un espace réel recadrable, retournable, réarticulable. C'est une relation désacralisée à l'archive, c'est-à-dire qu'elle ne reçoit pas son statut immanent à l'idée qu'elle est du passé, qu'elle est «d'archive», mais dans sa nouvelle articulation. À propos du film *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*,¹ je pourrais dire que toutes les images qui sont dans le film sont issues du fonds d'archives du procès Eichmann et aucune image n'est trouvable dans le fonds d'archives du procès Eichmann. Non pas parce qu'il n'existe pas de moyen technique de les retrouver ou de savoir d'où elles viennent, mais parce que toutes ces images ont été retravaillées, ré-éclairées, recadrées, remouvementées. L'archive n'est qu'une source à retravailler, comme le réel. Je donne des exemples de film d'archive, d'un côté il y a *Un spécialiste*, *Pour l'amour du peuple*,² un film grandement articulé autour d'images préexistantes, et il y a *Jaffa, la mécanique de l'orange*³ qui est un film qui pose en tant que telle la question de l'archive.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Est-ce que tu peux revenir sur le statut de la linéarité, de la narration pour l'institution de l'archive. Quel est le

1. Réal. E. Sivan, 1999.

2. Réal. A. Maurion et E. Sivan, 2004.

3. Réal. E. Sivan, 2010.

L'archive telle qu'on la connaît, l'archive institutionnelle représente la tentative de mettre en ordre, en ordre social.

caractère politique d'une forme de narration linéaire? Quelles sont ses caractéristiques?

Eyal Sivan: Je pense que l'exemple le plus simple pour parler d'une narration linéaire c'est la façon dont on enseigne, on transmet, on articule. Mais si l'on parle du pouvoir, prenons le paroxysme du pouvoir qu'est le totalitarisme. Qu'est-ce que le totalitarisme? C'est la tentative de la maîtrise totale de l'espace et du temps, c'est-à-dire de la façon dont on raconte l'histoire. C'est intéressant parce que la maîtrise du temps et de l'espace, c'est cela qu'on appelle le cinéma. Pourquoi cette maîtrise se fait-elle selon une ligne sur laquelle se situent un avant et un après, qui ne s'articule que dans cette idée que l'on a de progrès? On progresse à l'intérieur de la *timeline*. C'est vrai dans l'articulation cinématographique, mais aussi dans la façon dont l'archive se présente dans son classement. L'archive se présente dans une lecture chronologique, on passe d'une chose à l'autre. Et il y a cette tentative permanente, à travers la classification, d'isoler. C'est-à-dire que ce qui est perdu, c'est la possibilité d'association, la possibilité de voir des continuités, des tendances. Voir et comprendre aussi ce qui n'est jamais dévoilé, c'est-à-dire les logiques de rangement, par exemple la relation entre le cata-

logue de l'archive et ce qu'il y a dans le film. D'une certaine façon, l'archive est en réalité l'enterrement des éléments. À partir du moment où elle est codée sur une certaine linéarité, les éléments deviennent introuvables hors de cette logique chronologique. La nature politique de l'archive, c'est le fait qu'on est en permanence dans la segmentation et non pas dans la fusion, dans la lecture en parallèle. Voilà l'articulation politique, voilà l'action politique de l'archive. L'archive est un endroit qui d'un côté segmente la possibilité de lecture globale et de l'autre est une forme de recadrage – quand je dis recadrage je parle toujours d'une forme d'exclusion hors du cadre. C'est pour ça que le travail contre l'archive, pour l'archive, est un travail de désarchivage pour ré-archiver. Cela devient archive à partir du moment où ça se lit contre sa propre logique. On considère l'archive comme ce qui nous dit quelque chose sur le passé et non pas comme quelque chose qui pourrait nous dire quelque chose sur le passé si on le réarticulait. Je pense qu'il faut revenir à l'histoire de l'archive comme *arkhè*, la prendre comme un point de départ pour quelque chose. Ce qui est intéressant, c'est que Derrida, dans *Mal d'archive*,⁴ appelle que le mot grec *arkhè* a deux significations, il est à la fois un point de départ et une ordonnance, c'est-à-dire un commandement, un ordre. C'est à la fois un principe physique et un principe historique et ontologique. C'est le lieu à partir duquel on commande aux gens, d'où on intervient dans l'ordre social. Parce que

4. J. Derrida, *Mal d'archive*.

Une impression freudienne,

Paris, Galilée, 1995.

c'est ça au fond, l'archive telle qu'on la connaît, l'archive institutionnelle représente la tentative de mettre en ordre, en ordre social.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Est-ce que tu dirais que cette linéarité, cette représentation sur l'axe du progrès est liée à la matrice temporelle et spatiale de l'État-nation?

Eyal Sivan: Je ne la pensais pas comme ça, mais c'est intéressant. Parce que justement, où et quand émerge ce qu'on appelle «l'archive» et qui en réalité désigne les institutions d'archivage, ces lieux, ces entrepôts de la mémoire, et de l'oubli évidemment? Elle émerge à partir du moment où le pouvoir cohésif de cohésion se dit «j'ai une mémoire, et si j'articule le passé, j'articule l'avenir». C'est vrai qu'on voit qu'il y a beaucoup de nouveaux États qui n'ont pas la culture de cette entreprise qui consiste à poser, à figer un passé pour articuler l'avenir. On le voit dans beaucoup des États arabes, par exemple, un article intéressant de Salah Abdel-Jawad publié dans *La Revue d'études palestiniennes*⁵ montrait que dans beaucoup de pays l'administration est assez récente, et date des années 1970. Alors que si on pense à la notion de «continuité de l'État», qu'est-ce qui la rend possible? L'archive. L'archive est un instrument fondamental parce que c'est une institution majeure de l'État-nation – cela me paraît une intuition très intéressante.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Pour en revenir à l'idée que le cinéma crée en tant que telle une archive, quelle distinction on peut faire entre fiction et documentaire dans le rapport qu'ils entretiennent à l'archive? Est-ce que c'est deux modes de narration différents, deux formes de matériaux différents?

Eyal Sivan: C'est deux formes de matériaux différents si l'on s'attache à cette idée, que Foucault développe, de statut de vérité. Il ne s'agit

pas de la vérité, mais de la véracité. La fiction joue sur le crédible, le documentaire joue sur la véracité. D'ailleurs c'est là qu'est le paradoxe intéressant avec la fiction, un acteur qui gagne un million de dollars et qui meurt dans un film peut nous faire pleurer alors que... les morts, les morts réels qui ne gagnent pas d'argent suscitent rarement le même genre d'émotion, d'identification. La distinction se fait autour de l'idée de mise en scène. Dans la fiction, on met en scène une réalité, dans le documentaire on met en scène avec la réalité. Mais la fiction elle est l'archive de la conscience, d'une conscience historique d'un certain moment. Les films sur la Révolution française par exemple montrent la conscience historique du moment dans lequel ils ont été faits. C'est pour ça que la fiction est un document de l'archive, du mouvement des idées.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Est-ce qu'on peut faire des indications méthodologiques sur le processus de désarchivage, ré-archivage?

Eyal Sivan: Il y a une relation dialectique à l'archive. D'un côté, l'institution a le devoir de sauvegarder et de l'autre les artistes sont dans l'utilisation, la mise à disposition de la sauvegarde, sa ré-articulation et sa mise en circulation en tant que nouvelle archive. La méthodologie première est la considération de l'archive comme un espace de réel utilisable. L'image d'archive est extraite dans un moment précis pour un certain but et il y a quelque chose de l'ordre de la déviation voire, pour reprendre la notion d'Agamben,⁶ de la «profanation», au sens réel du terme, ce qui est au divin, au puissant qui se trouve rendu au peuple. Ce qui manifeste

5. S. A. Jawad, «La guerre de 1948. Entre archives et sources orales», *Revue d'études palestiniennes*, vol. 24, n°1, 2005, p. 59-77.

6. G. Agamben, *Profanations*, trad. de M. Rueff, Paris, Rivages, 2005.

l'ordre, une fois décontextualisé devient autre chose. C'est là qu'on arrive à un vrai problème qui est, comment dépasser le catalogue, comment dépasser la classification? C'est pour ça que je crois que le travail n'est pas seulement un travail d'articulation, ce n'est pas seulement les 88 minutes de Jaffa, mais c'est la création d'une nouvelle forme d'archive de l'imagerie de Jaffa à partir des archives préexistantes, articulée sur des modes complètement différents, en l'occurrence contre l'Histoire telle qu'elle a été brossée. C'est ça le projet benjaminien de l'archive, c'est la ré-articulation à partir de citations.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: La question qui se pose avec la photographie c'est par exemple celle du légendage. Quelle légende on donne ?

Eyal Sivan: Bien sûr, sur la photo, la légende est une. Mais à partir du moment où on réarticule une collection, cet ensemble devient lui-même une nouvelle légende. C'est le travail que fait par exemple Ariella Azoulay avec son projet curatorial « Constituent Violence, 1947-1950 », dans lequel elle travaille sur ce moment de la violence purificatrice sioniste en Palestine, à partir des archives officielles israéliennes, de l'archive sioniste, de l'archive du Service du presse du gouvernement israélien.⁷ Elle va rassembler toutes les photos de 1948, de l'expulsion, qui existent dans d'autres contextes sous le nom, par exemple, de « la libération de la ville de Jaffa ». Elle va les ré-articuler en les légendant, c'est-à-dire en lisant la relation entre le sujet photographié et le photographe. Mais ce n'est pas tant la légende qui m'intéresse, c'est

ce travail de *curator* qui va produire une archive de la violence constituante. C'est d'abord une forme de désarchivage, c'est-à-dire d'extraction. On peut faire un parallèle avec la question du point de vue de la victime. Qu'est-ce que le point de vue de la victime? C'est regarder le bourreau. Le non-blanc, qu'est-ce qu'il voit? Les blancs. Poser le point de vue de la victime pour regarder le bourreau, ça c'est une opération de désarchivage – de l'habituel prétendu point de vue de la victime – et ré-archivage – le point de vue sur le bourreau. Jaffa, la mécanique de l'orange devient ainsi une archive de l'histoire visuelle de la marque et de la ville de Jaffa, c'est-à-dire qu'il retrace l'histoire des rapports coloniaux à l'image dans le contexte de la Palestine et des territoires colonisés à travers le monde. Il ne s'agit pas de proposer un mode de lecture d'une image en particulier, mais de constituer une grille: c'est ça la création d'une archive.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Comment cette création d'archive permet de créer des continuités?

Eyal Sivan: Quand ces éléments sont mis ensemble, ils sont par définition dans une continuité, par le fait qu'ils sont l'un après l'autre, avec l'autre, en relation avec l'autre. Qu'est-ce que je veux dire quand je dis « ré-archiver », parce que j'aurais pu utiliser un autre mot: « montage ». Il faut penser le montage à la fois dans la profondeur et dans la coupe: derrière chaque image, il y en a une autre qui n'est pas montrée. Il faut donc qu'on rentre dans l'interdit. Et articuler l'archive de façon non-linéaire, cela veut dire établir des connexions improbables, qu'il n'était jusque-là pas possible de faire voir. Articuler, par exemple, la colonisation de l'Algérie et celle du Vietnam. Ses archives sont aujourd'hui dissociées parce qu'il n'y a pas en tant que telle d'archive du colonialisme ou de la colonisation.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Il y a un film, *Loin du Vietnam*,⁸ que je trouve particulière-

7. Voir A. Azoulay, *From Palestine to Israel. A photographic record of the destruction and State formation, 1947-1950*, Londres, Pluto Pres.

8. Réal. J. Ivens, W. Klein, C. Lelouch, A. Varda, J.-L. Godard, C. Marker et A. Resnais, 1967.

La fiction est l'archive de la conscience, d'une conscience historique d'un certain moment.

ment édifiant de ce point de vue. Ce qui est incroyable avec ce film, comme l'explicite largement Godard dans le segment qu'il a réalisé, c'est précisément que le fait de ne pas avoir pu aller au Vietnam permet de faire un film non pas sur le Vietnam, mais sur les façons par lesquelles le Vietnam est en nous, et est ici aussi.

Eyal Sivan: Au fond de quoi on parle ici ? On parle de la relation de l'Occident à l'image. L'image, à cause de sa relation à l'icône, apparaît toujours comme une chose périlleuse, intouchable, qu'il faut à tout prix respecter. Et ce n'est pas seulement du fait de la question de l'auteur qu'on nous rabâche. L'auteur montre, il montre la rue de la Casbah en Algérie. Mais l'archive ne montre pas, c'est moi qui vois. Souvent utiliser l'archive se résume à dire « on veut les images de Dien Bien Phu » pour illustrer Dien Bien Phu. Alors que la seule chose qu'on peut faire avec ces images, c'est montrer ce que l'armée française voulait qu'on voit.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: En partant dans une autre direction, tu parlais de la fonction de l'institution comme étant de mettre à disposition un matériau qui, en même temps, est une forme de narration, et par exemple si on pense à YouTube comme une forme d'archive, quelle est la narration qui se trame ?

Eyal Sivan: On ne peut pas chercher ou trouver directement des images sur YouTube, il faut des

mots. Ça, c'est une chose. L'autre chose, c'est l'illusion du tout libre. Rien n'est classé. Les choses ne sont que là. C'est ça la narration de ces archives-là : « on peut tout montrer, on peut tout trouver, c'est libre », alors que ça ne l'est pas. YouTube nous dit libéralisme. Pour moi, aujourd'hui Google, à travers YouTube, œuvre au cimetière des images. On peut y trouver autre chose et bizarrement quelles sont les choses les plus faciles à y trouver ? Les discours officiels et toutes les choses institutionnelles.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Et les produits de l'industrie culturelle, aussi.

Eyal Sivan: Mais c'est ça, le libéralisme. C'est le moment où l'industrie culturelle et l'industrie du pouvoir sont visibles, trouvables. C'est avec ça qu'on doit faire. Regarde le bordel avec les images des dites révolutions arabes ! Quand on parle archive, on parle de « révision », aux deux sens du terme. Quand on parle de ces images qu'on appelle aujourd'hui images d'archive, la notion de vision n'a plus aucune importance. Ce que l'on voit des images de la Syrie prises grâce à des téléphones portables n'a aucune importance : c'est éphémère, la pixellisation, le bruit, le fait qu'on précise bien qu'on ne sait pas si ces images sont authentiques. On donne un statut à ces images. Moi, je parle d'un autre statut. Je parle d'un retour vers les images conservées dans les fonds d'archives pour les revisiter, les observer et pour y voir aussi ce qu'on ne

Il faut penser le montage à la fois dans la profondeur et dans la coupe : derrière chaque image, il y en a une autre qui n'est pas montrée.

nous a pas montré. Oui, par exemple, on a plein d'images de la Palestine déserte. Plein! Beaucoup de gens ont fait l'effort de cadrer d'une certaine manière, quand même! Le travail, c'est d'aller chercher ce qui a été mis sous les caches de l'image, ce que sont les signes intérieurs de cette action de négation. C'est justement ça la possibilité extraordinaire du Net. Mais les durées illimitées, l'arrêt, le retour, on n'a pas tout ça dans YouTube. C'est au contraire extrêmement rigide. Pourquoi? Parce que la question de l'image est complètement secondaire dans YouTube. YouTube n'a qu'une seule fonction: fabriquer des métadonnées, qui sont aujourd'hui des produits vendables.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Est ce que tu pourrais revenir sur l'idée de montage interdit? Qu'est ce que cela veut dire?

9. [NdlR] Le 7 février 2012, lors de la séance de questions au gouvernement à l'Assemblée nationale, le député et président du Parti Progressiste Martiniquais Serge Letchimy a interpellé le Ministre de l'Intérieur Claude Guéant à propos de sa déclaration selon laquelle «toute les civilisations ne se valent pas.» En réaction, le gouvernement et les députés du groupe UMP ont quitté l'hémicycle.

Eyal Sivan: Il y a une très belle expression en français, péjorative, on dit «c'est un raccourci.» Mais le montage n'est fait que de raccourcis, comme l'image d'ailleurs. Le montage interdit c'est la mise en relation de deux étagères de l'institution «archive» pour lesquelles on veille à ce qu'elle soient bien distinctes. Par exemple, on ne peut pas penser l'étagère de la préfecture de Paris en 1961 sans l'étagère de Sétif en 1945 et Bordeaux en 1942. C'est ça Papon. Mais ce sont des étagères distinctes. Le montage interdit consiste justement à effacer la ligne de séparation nécessaire au pouvoir. La distinction, la classification, le catalogage, c'est quoi? C'est créer une barrière. Pourquoi ne peut-on pas mettre la Shoah avec Sétif? Parce que ce qui les relie c'est la préfecture, le pouvoir. C'est pour ça que c'est interdit. Le montage interdit, c'est la figure du juif qui change, ou de l'arabe, ou du non-blanc, à travers laquelle on perçoit une continuité de l'antisémitisme. Pourquoi est ce que l'UMP a quitté l'Assemblée après l'intervention de Serge Letchimy?⁹ Parce que Letchimy a fait un montage interdit, en montrant que différentes expressions – nazisme, colonialisme, UMPisme, État-nation républicain français laïcisé – appartenaient à la même archive. Donc ça donne une lecture nouvelle. C'est très dangereux ce qu'il fait, parce qu'il a mis en relation des choses pour lesquelles il existe une nécessité de distinction. Cela me fait penser à ceux qui disent, par exemple, que le stalinisme et le nazisme sont incomparables.

Mais le problème c'est qu'en disant cela, on a déjà comparé.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Badiou évoque un argument similaire dans *Circonstances* 3, à propos du paradoxe de l'extermination comme Mal radical : «l'extermination est bien à la fois ce qui donne mesure à tout le Mal dont notre époque est capable, étant donc par elle-même sans mesure, et ce à quoi, la mesurant ainsi sans cesse, on doit comparer tout ce dont on requiert qu'il soit jugé selon l'évidence du Mal.»¹⁰

Eyal Sivan: C'est ce que Rony Brauman et moi-même avons écrit dans *Éloge de la désobéissance*¹¹ à propos des «fonctionnaires de la mémoire». L'échelle Auschwitz constitue le summum absolu, c'est pour ça qu'on dira de tout le reste «c'est pas comparable», ce qui veut dire «c'est pas si grave». Par exemple : «Auschwitz c'est très grave! La traite des esclaves, c'est pas comparable, c'est pas aussi grave». C'est l'idée d'unicité. Faire un montage interdit, c'est refuser l'unicité, c'est déplacer cette ligne où tu colles deux choses. Godard, lui, superpose : à partir de là naît une nouvelle image. Politiquement, on dirait que naît une nouvelle ligne de lecture, une nouvelle vision.

Félix Boggio Éwanjé-Épée: Tu peux en donner quelques exemples?

Eyal Sivan: L'œuvre de Godard est traversée par le refus de la linéarité, pour être dans la superposition. Ensuite, il y est question de persistance. On en trouve un exemple dans *Ici et ailleurs*.¹² Godard parle de l'Europe, il va vers la Palestine, vers l'Afrique, vers le Vietnam, vers l'Amérique, pour revenir en Europe et poser la question de l'Europe. C'est le juif et le musulman qui apparaissent dans *Ici et ailleurs*, *Notre musique*¹³ et *Film socialisme*.¹⁴ Mais quelle est la question de l'Europe? C'est la question coloniale, le colonialisme interne et le colonialisme

externe. Les *Einsatzgruppen* existaient dans les colonies bien avant qu'ils n'existent en tant que *Einsatzgruppen*. Tuer massivement des gens par balle dans des fosses, dans les colonies on l'a fait bien avant de tirer sur des juifs, dans des fosses à l'Est. Ce ne sont pas seulement des éléments qui sont posés sur une *timeline*. Ce sont des éléments qui changent de place.

Propos retranscrits par par Félix Boggio Éwanjé-Épée, Maxime Cervulle, Kawthar Guediri, Armelle Laborie, et Sabine Noble.

10. A. Badiou, *Circonstances*, 3. *Portées du mot «juif»*, Paris, Éditions Lignes, 2005.

11. E. Sivan et R. Brauman, *Éloge de la désobéissance*, À propos d'«un spécialiste», Adolf Eishmann, Paris, Le pommier, 1999.

12. Réal. J.-L. Godard, J.-P. Gorin, Groupe Dziga Vertov et A.-M. Miéville, 1976.

13. Réal. J.-L. Godard, 2004.

14. Réal. J.-L. Godard, 2010.