



HAL
open science

”Le composite à l’œuvre”

Ariane-Esther Carmignac

► **To cite this version:**

| Ariane-Esther Carmignac. ”Le composite à l’œuvre”. 2017. hal-04509476

HAL Id: hal-04509476

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04509476>

Submitted on 26 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

contexte : Ariane Carmignac, « Le composite à l'œuvre », *Le Blog des Têtes Chercheuses*, article publié sur un blog scientifique et issu du colloque "Le Composite", Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 2017.

L'Archivio Graziano Arici, une archive photographique contemporaine, entre pratique du réassemblage et création d'un ensemble inédit. S'interroger sur les modalités de la constitution d'une archive photographique italienne, l'Archivio Graziano Arici, sur son fonctionnement interne, son organisation et sa (dé)composition, revient à se livrer à une étude anatomique. Cette archive est composée de plus d'un million de photographies (du xix siècle à nos jours), réunissant, entre autres, des fonds photographiques acquis (et ayant pour sujets la Commune de Paris, Venise au xix siècle, des portraits d'artistes entre les années 1945 et 1970, etc.), des photographies achetées ou trouvées, et, surtout, la production d'un photographe sur une quarantaine d'années (commandes, travaux personnels, recherches diverses). Cet ensemble, toujours en cours de constitution, ou d'augmentation, donne à penser la cohésion du multiple, ou les diverses facettes, éclatées, d'un vaste tout, que l'on ne finirait pas de cerner, de comprendre, de chercher à éprouver et à explorer. Loin de se résumer en effet à une classification fixe et définitive, l'Archivio se prête à de nombreuses lectures, et, archive vive, en progrès, ne cesse aussi de réinventer son propre fonctionnement.

Cette archive photographique (dont le projet de constitution même semblerait parfois devoir se confondre avec une tentation monomaniaque qui dépasserait, de loin, la durée d'une seule vie) pourrait se situer entre l'assemblage ordonné d'éléments choisis, et le risque d'éparpillement, d'accumulation désordonnée de documents. Mais il pourrait tout aussi bien s'agir, à travers ce rassemblement de données apparemment éparses, d'un essai d'assemblage, d'un travail, d'un système esthétique. C'est de l'ensemble, de ses morcellements et de ses fragments qu'il faut tenir compte, embrassés en un seul temps.

L'Archivio Graziano Arici, qui couvre trois siècles de productions, est donc le résultat du travail d'un photographe, Graziano Arici (né en 1949 à Venise, et résidant actuellement en France, à Arles), qui a versé dans ses archives ses propres réalisations, sur plus de quarante années de carrière, mais qui les a aussi augmentées par l'acquisition d'autres fonds photographiques. Cet objet singulier, qui ne peut pas, par définition, se découvrir dans son entier, est le réceptacle où se mélangent réalisations autographiques et allographiques, qui, par retour, semblent remodeler leur(s) auteur(s). Les photographies deviennent, peu à peu, prosopographies. L'analyse de cette archive photographique (de sa genèse, de son développement, de ses modalités de composition), et la prise en compte (par l'artiste) du dessein « archivistique » des photographies encore à venir, mène à faire le portrait impossible d'une forme organique, et à tenter de définir le paradoxe d'un objet à la fois composite et entier, innombrable, en cours de constitution et incomplet.

Rencontres, croisements et courts-circuits photographiques

Cet essai même, analytique, de décomposition serait sans cesse déjoué par une recomposition perpétuelle. Nous verrons comment un élément déposé, isolé du reste de l'ensemble des photographies réalisées ou collectées, pourrait constituer une sorte d'introduction à cette archive particulière – qui s'approprie des fonds photographiques pour les faire devenir pièces d'un ensemble structuré. L'on pourrait comprendre l'archive comme la forme par excellence née d'un travail de recomposition. L'archive est tout à la fois le résultat, mais aussi l'action que représente un labeur de recherche et de sélection, de composition et d'élimination, de substitutions et de réparations, d'effacements et de reprises. L'archive serait aussi « anomique », pour reprendre la définition qu'en donne B. Buchloh **(1)**. Forme perpétuellement déformée, composition incessamment révisée, elle serait une sorte d'encyclopédie, fatalement abrégée, qui avalerait ses composantes, dans une expansion possiblement infinie. Un catalogue erratique, fait d'hétérogénéité et de discontinuité, entre l'hallucination constante (qui consisterait à vouloir tout garder) et l'effroi fasciné d'une destruction (qui pourrait être totale).

L'Archivio Graziano Arici semble reposer, dans sa structure même, cette question, contenue dans la notion d'archive et de recomposition : (re)constituer, (re)créer un tout, redonner forme à ce qui a d'abord été, peut-être, dispersé, ramasser l'épars, et restituer un sens. Créer une forme, ou, de manière paradoxale, « recréer » une forme qui n'a peut-être jamais existé (dans la mesure où c'est le composite, ici, qui est précisément repris, mêlé, englobé, accueilli, dans un vaste ensemble). L'archive serait prise entre la perte et la préservation. Entre le comble et la lacune.

L'invention d'une forme ?

Lorsque l'on parle de « recomposition », vient à l'esprit l'idée d'une forme qui est retrouvée, peut-être imaginée d'abord, puis vérifiée, trouvée, dans un temps second. Il y a cette idée d'une cohérence fabriquée, retrouvée. L'Archivio Graziano Arici fonctionne comme un dessein qui va se réalisant, comme une œuvre qui se reconnaît au fur et à mesure qu'elle s'augmente. Le motif général, peu à peu découvert et complété, augmenté, modifié, aussi, par les ajouts successifs, les pièces apportées, se crée à mesure.

Figure 1 : auteur inconnu, recto d'une planche d'album photographique fin xix siècle : cinq tirages à l'albumine collés sur carton, 21 x 28 cm ©Archivio Graziano Arici

Page arrachée, pièces détachées. Registres et conversation

Une page détachée d'un album photographique, sur laquelle sont collées, au recto, cinq photographies, organisées sur trois niveaux ; disposées en étagements successifs, elles forment une structure pyramidale. Trois images sur cinq sont légendées de manière succincte, soit en français soit en anglais (« Flower Girl Venice », « Rue Royale Paris 1871 », « Water Carrier Venice »), d'une écriture rapide, ample et relativement lisible. Deux images (registre inférieur et registre supérieur) ne sont accompagnées d'aucune annotation.

Figure 2 : auteur inconnu, vendeuse de fleurs, Venise, fin xix siècle, tirage à l'albumine collé sur carton, 6 x 10,5 cm ©Archivio Graziano Arici

Figure 3 : auteur inconnu, porteuse d'eau, Venise, fin xix siècle, tirage à l'albumine collé sur carton, 6 x 10,5 cm ©Archivio Graziano Arici

La base est constituée de trois images, représentant chacune un personnage féminin. Les deux photographies latérales sont celles de femmes vénitiennes (une vendeuse de fleurs, une porteuse d'eau), qui auraient presque fonction, dans l'économie de l'ensemble, de cariatides, tant elles semblent, dans leur symétrie, leur position, l'appui qu'elles fournissent aux deux autres niveaux d'images, supporter le reste de la composition. Ces deux maintiens architectoniques de l'ensemble, en personnages occupés à présenter leur rang, à signifier une identité, regardent droit l'objectif ; leur regard nous fixe. Ces portraits sont, en quelque sorte, adressés.

Figure 4 : auteur inconnu, verso d'une planche d'album photographique fin xix siècle : deux tirages à l'albumine collés sur carton, 21 x 28 cm ©Archivio Graziano Arici

Le milieu de la page est occupé par une seule image, qui est la plus grande de toutes, prenant à elle seule un vaste tiers de l'espace disponible : une vue d'immeubles de la rue Royale, à Paris, après les incendies de la Commune. Le verso de la page d'album porte deux images du même type : dans la rue de Rivoli, le Ministère des Finances en ruines, et le Pavillon de Marsan incendié, aux Tuileries. Dans l'image du recto de la page, les immeubles sont vus de biais, dans une perspective fortement accusée. On aperçoit l'église de la Madeleine, tout à droite. Quelques passants se devinent, dans les coins inférieurs gauche et droit de l'image. Ce sont les immeubles éventrés, l'éboulement de l'appareil des façades, et leur contraste avec les constructions qui sont restées intactes, qui sont d'abord visés. Une scène d'après la catastrophe, qui fige des décombres encore frais, un ravage récent.

Figure 5 : auteur inconnu, tirage à l'albumine collé sur carton, fin xix siècle, 10 x 13 cm ©Archivio Graziano Arici

La partie haute de la page ne comporte elle aussi qu'une image, figurant un alignement de statues, sur socle, devant un rideau noir qui leur sert de fond de scène. Salon artistique, exposition ? La droite file des sculptures en ronde-bosse est vue de côté, la ligne de fuite précipite la diminution des figures, et anime l'ensemble de la photographie. L'on pourrait même percevoir, dans la progression de cet assemblage d'apparence hétéroclite, à l'intérieur de la feuille d'album réunissant les tirages collés, un mouvement qui irait vers une déperdition grandissante, vers une sorte de dévitalisation. À la base de la hiérarchie de cette société d'images, des modèles vivants posent, jouent la représentation : des petits métiers répertoriés donnés à voir, des fonctions encartées (ce sont des photographies cartes de visite, de petit format, donc, et réalisées en studio). Deux femmes du peuple, une porteuse d'eau, une fleuriste, qui nous dévisagent.

Et au milieu de ces deux portraits qui se répondent, se correspondent, l'image d'une fillette, dans une scène à la Greuze (et ne serait-ce pas plutôt, ici, la photographie d'une « chromo », d'un tableau ; ou bien encore une photographie retouchée, une scène pittoresque telle que le photographe Naya, établi à Venise à la fin du xix siècle, pouvait en proposer ?). La fillette au premier plan tient du bout des doigts un bâton, avec lequel elle agace, par jeu, un petit crabe. Des hommes, un filet sur le dos, au loin, en bord de mer, rentrent de la pêche.

Figure 7 : auteur inconnu, La rue Royale en 1871, tirage à l'albumine collé sur carton, fin xix siècle, 10 x 13,5 cm ©Archivio Graziano Arici

Une scène de ruine, placée sur le niveau médian de la page, domine ces trois images. Le centre de la page d'album bée et dégingole tout à la fois. Des immeubles incendiés pendant la Commune de Paris : le cadrage donne à voir un pan d'un alignement d'immeubles de la rue Royale, pris dans une fuite perspective, de telle sorte que la diagonale fortuite formée par cette ligne erratique de découpe des constructions, ligne d'horizon ravagée, semble aussi être une oblique déchirante à l'intérieur de l'image, séparant en deux parties l'espace de la photographie, l'une mangée par un ciel, sans matière, surexposé, et l'autre, grignotée par des immeubles entièrement dévastés. Le caractère pittoresque vient puiser dans les ressources d'une scène (littéralement) édifiante, et d'un genre à la mode : le tourisme des ruines.

Deux des trois photographies de cette planche d'album sont en effet des topoi, des images qui, amplement relayées par la gravure et le dessin, appartiennent aux représentations classiques du Paris ruiné, en en fixant une fois pour toutes son iconographie : on retrouve, par exemple, cette même vue de la rue Royale (angle de vue et cadrage identiques), transposée en dessin, dans la carte gravée éditée par Baudel en 1871, intitulée *Paris, ses monuments et ses ruines, 1870-71*. Et le genre même de l'album d'amateur semble obéir, dans une vaste mesure, en contribuant à les relayer, à des formes de codifications et de fixation iconiques bien définies. Toutes ces photographies sont ainsi, chacune à leur manière, en répondant à des intérêts variés, des sortes d'objets de collection, pris dans le flux des images et des modes qui les inventent et les régissent : les cartes de visite, que l'on produit en abondance, et qui viennent alimenter une offre d'images bon marché et d'exécution rapide, les chromos, des images qui reproduisent des toiles, les photographies de désastres, de ruines, de catastrophes, puis les reproductions d'art. Elles forment un des murs d'un musée de curiosité, la paroi d'un reliquaire personnel, qui mêle des images à la mode. Mais la banalité de ces images se trouve précisément relevée, ou dépassée, par le goût singulier qui a présidé à leur découpe, puis à leur regroupement et leur disposition. Cette page est comme une tranche, une coupe dans la réalisation et la production photographique d'une époque, et dans la réception qui en était faite, dans ce qui y était retenu ; cette planche de sauvegarde à la fois malhabile et étrange a, à présent, valeur de petit catalogue, mais est aussi un dispositif, en mettant en lien ce qui ne semble pas avoir au premier regard de rapport flagrant.

Agencements

La composition, on l'a dit, est ici, sur cette page isolée, dans sa maladresse même, et dans son caractère approximatif, presque « émouvante » : recueil kitsch des images-clichés de plusieurs lieux et plusieurs époques, ce montage pose, à sa mesure, la même question qui se retrouvera bientôt à une plus vaste échelle : comment réussir à former un tout cohérent avec des éléments composites ? Et à quel moment tient-il, arrive-t-il à faire sens ? Qu'est ce qu'un rassemblement qui semble, justement, aller de soi ? L'évidence se change en énigme. Les clichés en documents. L'arbitraire et les idées reçues en interrogations. Des devises hermétiques. Cette double correspondance (thématique, formelle : les sujets abordés sont les mêmes, et le regroupement est un principe premier) est faite de soudures (et de temps morts) et de recoupements, de temps forts, et de moments faibles. Le caractère décousu, l'aspect arbitraire, aussi (ou énigmatique, incohérent), et pourtant tenu par une volonté solidaire, on l'a également dit, apparaît et résiste. La correspondance entre ces deux formes de rassemblement nous fait éprouver un temps au second degré, suspendu, arrêté sur une page-planche. Cette page est aussi bien une table de montage **(2)**, une forme de petite planche-contact qui fait s'entrechoquer des temporalités et des sujets différents ; et ces jonctions créent une forme d'espace-temps particulière, qui est, elle-même, un condensé, un univers en réduction. Et c'est bien ce qu'une archive photographique peut contenir, ce qui est le résultat d'une sélection opérée, qui est à examiner ; plus particulièrement, ce que l'Archivio Graziano Arici met ensemble, de quoi il se compose, et ce qu'il finit par composer. La page arrachée dit ainsi, de façon « microcosmique », ce que l'Archivio réalise dans des dimensions bien plus vastes. L'hétérogénéité de l'ensemble se retrouve illustrée dans un simple

fragment détaché. Feuilles aux papiers collés et archive, les deux peuvent être compris comme un alliage de fonds et de provenances différentes, un tout hétéroclite, et que relie un fil, parfois rompu.

Une page rattachée. Fractales

Cette page, qui fait désormais partie de l'Archivio Graziano Arici, en provenance d'une archive inconnue (ou de ce que l'on présume être une archive ou une collecte de photographies, dont, par ailleurs, l'on ne sait rien), est une page volante (et presque magique, dans les bonds qu'elle nous fait accomplir, pieds joints dans sa petite forme rectangulaire, dans les siècles et les espaces !) qui a été trouvée, par hasard, au gré de recherches menées en 2006. Ce rectangle de papier est une forme de keepsake, un recueil d'images dont le sens, la cohésion et la cohérence nous échappent, mais forment là une table à déchiffrer, laissée sans indication, désorientée, sans repères, sans légende.

Le désir d'une réunion, obéissant à une intention précise, et tournant autour d'un certain dénominateur commun, n'en reste pas moins manifeste. Le motif central de l'album manque - reste cette collection fragmentaire, et qui trouve, dans cette séparation forcée d'avec le reste, un aspect isolé, et unitaire. Nous sommes en face d'une conversation (de pièces) énigmatique ; le pourquoi de la réunion résiste. Ce rassemblement de pièces photographiques laisse aussi et surtout voir la relative maladresse couturière à l'œuvre ; si l'on ne connaît rien des intentions, des motivations qui ont présidé à la réalisation de ce travail de collage, c'est bien tout d'abord le caractère disparate du montage de la suite de vignettes collées que l'on remarque, cet assemblage d'images qui semble à la fois fini et inabouti, fragment d'un rébus dont nous n'aurons pas le fin mot. Cette recomposition arrachée à un plus vaste tout, qui forme comme un assemblage morcelé, dispersé, ou un rassemblement dépareillé, faisait-elle partie d'un album d'amateur réunissant tout du long des pages semblables, mêlant des motifs divers, des alliages de souvenirs, saisis dans des vues condensées ? Ou n'était-ce qu'une page isolée, condensant des « temps forts », des moments d'anthologie dans une sélection particulière de vignettes pittoresques **(3)** (vendeuse de fleurs et porteuse d'eau à Venise, tourisme de ruines à Paris après la fin de la Commune, une vue de statues présentées dans une exposition, un florilège d'images auquel une attention particulière devait être réservée ? Cette page (re)fait donc son apparition, ainsi isolée, dans une nouvelle archive, feuille volante fortuitement reliée à un autre ensemble. Véritable pièce rapportée intégrée à un motif plus vaste, elle devient alors une forme encadrée, comme une pièce laissée de côté mais qui rentrerait du premier coup dans un travail de marqueterie : un élément enchâssé, et peut-être remarquable du seul fait qu'il devient, de fait, une archive-microcosme. La collection miniature d'images, ainsi replacée dans ce contexte nouveau, vient redire, sur un mode mineur, tout ce dont est fait, ou tout ce que met en jeu l'archive : un travail d'aboutement, de composition, de montage, de jointures, de choix, de sélection. Et c'est bien cette partialité, cette sélection suprême, qui est donnée aussi ici à lire dans ce rectangle de papier aux images collées : il n'y a peut-être pas, après tout, d'autre clef à trouver que le plaisir de la réunion de ces images, considérées pour elles-mêmes et pour l'intensité d'émotion, de jouissance esthétique particulière qu'a pu procurer leur réunion, pour l'auteur de l'album disparu. Le regroupement de vignettes n'est pas pour autant, certainement, vide de sens et d'intentions ; mettre ensemble des images n'est, certes, jamais un geste insignifiant. Dans ce travail de montage, même approximatif et maladroit, même obscur et étrange, une vision est à l'œuvre. Et cette forme d'archivage en condensé, qui est presque caricaturale à vouloir réunir ce qui ne tient manifestement pas ensemble, nous porterait d'emblée à considérer toute archive (photographique) comme une énigme ouverte qui reste à déchiffrer. Moins un résultat, en somme, qu'une question ouverte, une collection à relire et à chercher à relier. Retrouver l'invisible fil qui a un temps lié ces images. Une intention déjouée, sans cesse remise en jeu, une question posée, qui ne connaîtra peut-être pas de réponse. Le sens est à faire, à trouver, à réinventer, à expliquer, à déplier : il y a un aspect faussement lisse, un trompeur caractère d'évidence dans l'archive, et dans tout ce qui est gardé, préservé ; en faire l'examen, ce n'est justement pas (re)dire l'évidence, c'est voir comment elle a été forgée, construite, jusqu'à finir par réussir à en prendre parfois l'apparence. Il s'agit de voir combien « l'évidence » (ou sa preuve) se creuse, est faite tout autant de sélections que d'évitements, et est constituée d'abord d'évidements, d'oublis, de blancs. L'archive, et a fortiori l'archive photographique, serait un moment, et un lieu, suspendus entre composition et décomposition. Cette page détachée montre la rhapsodie et la béance qui travaillent, toutes deux, et à parts égales, l'archive. Le rassemblement faussement statique des données, étrangement « établi », ne serait-il que le produit, un temps arrêté, stabilisé, de cette lutte de forces antagonistes ? Enfin, cette page pointe, et dans sa constitution et dans son chemin réalisé jusqu'à une autre forme d'album, la part de chance et d'arbitraire qui est à l'œuvre dans la « réalisation », ou l'opération de « montage » archivistique : toute archive est autant accident que sauvetage, mais aussi résultat d'une découpe parfois sauvage (la feuille volante signale l'album dépecé), prédation, ou saisie d'une occasion qui, par extraordinaire, - comme on le voit ici, avec cette feuille « réintégrée » -, arrive parfois à se représenter.

Une pure coïncidence.

À la fois secours et élimination, bâtiment, ruine et reconstruction, arche pleine et vaisseau fantôme, contenant et contenu, l'archive – ou, pourrait-on dire, dans un premier temps, « ce qui reste », ce que l'on a choisi de faire rester – est fondamentalement ambivalente, autant bâtisseuse que destructrice, nourrice et fossoyeuse. Cette page ressoudée ferait aussi figure de « plagiat par anticipation » (4), tant elle devient, accueillie dans un ensemble photographique déjà constitué, une forme fractale ; et, par son antériorité, elle devient aussi programmatique d'une réalisation qui l'aura pourtant ignorée, une vision qui résume étonnamment, en les regroupant, les thèmes fondamentaux (les leitmotiv) d'une archive future. En effet, cette page annoncerait presque l'archive à venir, celle qui viendrait l'accueillir, l'album qui pourrait, en un sens, combler le vide l'entourant, et restituer un volume entourant les quelques images qu'elle présente. Dans un jeu de mise en abyme, elle donne à réfléchir et à comprendre l'archive qui l'accueille ainsi. Futur antérieur présentement énoncé. À propos de cette trouvaille, l'on pourrait évoquer une heureuse *coincidenza* : ce mot italien, faux ami, n'a pas exactement la même signification que la « coïncidence » française, et peut se traduire par « correspondance » – c'est-à-dire, par exemple, ce temps de battement qui permet d'assurer la poursuite et la continuité d'un parcours, lorsqu'il est nécessaire de le réaliser en plusieurs étapes, en empruntant plusieurs moyens de transports. Et ce laps de temps, qui autorise la continuité, ou, plutôt, la fluidité d'un voyage, on le retrouve là également, dans cette découverte intempestive, qui fait se rencontrer des époques et des intérêts variés, repris dans une même direction, et dans ces thématiques poursuivies, à un siècle de distance. Venise et la Commune de Paris sont deux des composantes de l'Archivio Graziano Arici, et cette singularité d'alliage thématique est ainsi fortuitement retrouvée dans une autre collection ; le trait, et même l'attrait biographique de l'Archivio se voit doublé, comme pris de court, dans une étonnante correspondance avec un autre assemblage d'images.

Un autoportrait discontinu et mouvant ?

Un art de la trouvaille, du réassemblage, de la recomposition et du remembrement. L'ensemble, mouvant, en composition et en augmentation, provoque la réinterprétation de chaque pièce, de chaque morceau qui la compose. L'archive, point de rencontre entre des phénomènes de migration et un patient travail d'élaboration, est construite selon la technique de l'*opus incertum* ; et l'archiviste en serait alors l'appareilleur (c'est-à-dire celui qui réaliserait l'appareil, en pierre ou en papier, de ce bâtiment), à la fois artisan et ordonnateur, veillant à la composition de l'ensemble, réalisé à partir d'éléments disparates, et obéissant à une ruse du collage. Ruse qui maintiendrait l'impossible solidaire : une forme regroupée et la singulière autonomie des pièces réunies.

Notes

(1) B. Buchloh, « Gerhard Richter's Atlas : The Anomic Archive », in *October*, Vol. 88, printemps 1999, The MIT Press, p. 117-145.

(2) Et l'on peut se référer aux analyses de Georges Didi-Huberman, dans *Atlas ou le Gai savoir inquiet, L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011, sur la méthode de disposition des images d'Aby Warburg ; il y est notamment question de « tableau labile », p. 283.

(3) Une page d'album d'amateur présentant une disposition, sinon un contenu, similaire (planche de papiers albuminés marouflés sur carton, intitulée « Europa Portugal » datée de 1909, rassemblant des vues « vernaculaires », des vignettes pittoresques, des paysages avec ruines, etc.), est reproduite par Christian Joschke dans un article intitulé « Collections documentaires et photographies amateur 1890-1914 », in *La Mémoire des images. Autour de la Collection iconographique vaudoise*, Anne Lacoste, Silvio Corsini, Olivier Lugon dir., Gollion, Infolio éditions, 2015, p. 205.

(4) Pour reprendre ici le titre, et l'idée vivifiante, d'un ouvrage de Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.