

Isabelle Barbéris

## Introduction

# Minutes de la création... la fatalité de l'archive?

À Bernadette Bricout,  
Pour garder, justement, on détruit, on laisse se détruire  
beaucoup de choses, c'est la condition d'une psyché finie,  
qui marche à la vie à la mort, qui marche en tuant autant  
qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer.  
C'est ça l'archive, le mal d'archive.

(Jacques Derrida.)

Le projet d'« Archive vivante<sup>1</sup> » est né de la volonté de provoquer des rencontres entre artistes et chercheurs autour de la question de l'archive, plus spécifiquement de ses usages et de ses gestes sur la scène contemporaine et dans les arts vivants. Tandis que l'actualité des politiques publiques, scientifiques comme artistiques, ouvrent leurs appels d'offres et délivrent leurs dotations à des projets affichant leur lien avec la conservation, le patrimoine et la mémoire, il nous a semblé urgent d'aller à contre-courant de cette folie ontologique consistant à multiplier les procédures d'archivage, de banques de données, les mètres de documents et les « minutes » de l'histoire – frénésie au bord du fétichisme, parfois au bord de la collectionnomanie et de la compulsion à amasser (des traces, des séries, des types) qui tente, sans doute, de répondre à une angoisse de perte de la mémoire sociale,

---

• 1 – Cet ouvrage rassemble la majeure partie des contributions du colloque Archive vivante qui s'est tenu les 25 et 26 octobre 2012 (université Paris Diderot et CNRS UMR ACTÉ équipe EsPAS), dans le cadre du programme de recherche quinquennal « archive » du CERILAC (EA 4410).

elle-même symptôme de la profonde crise identitaire que traverse une culture occidentale se sentant en état de danger imminent et recourant, afin de se rassurer, à une inflation des gestes d'inscription institutionnelle. Nous ne nous sommes donc pas demandé « comment archiver le théâtre, la danse et la performance », ni, ce qui en serait la reformulation « comment enregistrer l'éphémère » ou bien encore « le vivant ». Ces pistes de réflexion, tout à fait nécessaires dans la perspective d'une saisie globale des enjeux reliant archive et arts vivants, ont déjà été approfondies en France au sein du CNRS et de son laboratoire ARIAS (Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du spectacle), dans de vastes projets au titre desquels s'est, par exemple, tenu en 2010 un colloque intitulé « Quel musée pour le spectacle vivant<sup>2</sup> ? ». Si l'approche muséologique, reposant en large partie sur le concept d'œuvre achevée, est à ce jour dominante, on voit comment elle reste partiellement inadaptée aux arts vivants par définition inachevables et « désœuvrés » (Frédéric Pouillaude). Encore que cette dichotomie entre réification muséale et activation de l'œuvre se doive d'être nuancée, notamment au regard des nouveaux usages interactifs et de l'engouement pour les dispositifs participatifs que, par exemple, explorent et développent de plus en plus les musées et les centres d'art tournés vers la création contemporaine. À ce titre, le terme même d'archive, du fait de sa polysémie, de son acception « mort-vivante », invite à contourner ce dualisme simplificateur entre l'objet matériel et son utilisation/activation/mise en processus ; la dialectique du « monument » (Pierre Nora) et du « monumanque » (Jacques Derrida) révèle ainsi de nombreuses ontologies « survivantes », entre la vie et la mort.

Plus proche des recherches de Janig Begoc sur le *reenactment*<sup>3</sup>, de celles de Catherine Perret sur le « corps-caméra », ou bien encore des apports de Philip Auslander sur la question de la « *liveness* », nous avons concentré notre regard en direction de démarches qui, à l'inverse de toute boulimie conservatrice, restituent à l'archive sa dimension de matériau sensible ou encore de flux : les pratiques scéniques de l'archive se déploient entre une tentation d'inscription (propre au théâtre) et une tentation d'effacement (propre à la performance). Le matériau mémoriel se trouve mis à contribution au sein de formes mutantes et fictionnantes. S'agissant de démarches réflexives, les pratiques de l'archive et ses subjectivations participent souvent de processus de *restauration et de re-nutrition*. Les usages scéniques et performatifs de l'archive concourent à des démarches souvent cathartiques (même si, parfois, d'apparence « froide »), proches de la

• 2 – [http://www.arias.cnrs.fr/colloques/Prog\\_Quel\\_musee\\_pour\\_le\\_spectacle\\_vivant.pdf](http://www.arias.cnrs.fr/colloques/Prog_Quel_musee_pour_le_spectacle_vivant.pdf).

• 3 – Janig BÉGOC, Nathalie BOULOUCHE et Elvan ZABUNYAN (éd.), *La performance : Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

ré-invention de soi (comme c'est le cas de la « pratique de l'individuel<sup>4</sup> » et de l'« autoarchive » chez Latifa Laâbissi), si bien qu'elles semblent parfois illustrer les préconisations de Foucault sur le souci de soi ou, pour parler de manière plus polémique, être partie prenante de la culture du *self* par opposition à la culture humaniste de la transmission. Il existe en tout cas, dans les exemples analysés dans cet ouvrage, une tension entre archive-réflexive et archive-transmission ; entre une épistémologie du « reste » et une épistémologie du « savoir ». Nous avons avant tout tenté de porter à jour l'intense potentiel performatif de l'archive, matériau brut, à bien des égards informe, « infra », structure « ouverte » (par opposition à l'idée de « structure fermée » que Roland Barthes utilise pour définir son célèbre « système de la mode ») qui attire à elle de multiples reconfigurations.

## Brouillages et déplacements des fonctions

Depuis quelques années déjà a éclos une multiplicité de projets d'artistes travaillant à la frontière de la création et de la médiation culturelle et se lançant à l'assaut des musées afin d'y *activer* leurs fonds, d'y faire *résonner* les œuvres et de susciter des interférences et des *parasitages* entre le legs du passé et la « présence du présent » – et cela qu'il s'agisse de faire interagir les œuvres et les documents exposés avec la présence dansée, la performance, la conférence-performance : les filiations du *destructive art* inventé par Gustav Metzger au début des années soixante, les interventions de la pionnière de l'*art action* Esther Ferrer, le projet récent du *Musée vivant* initié par le metteur en scène Robert Cantarella ou son *reenactment* en *live* des archives enregistrées de Gilles Deleuze dans sa série *Faire le Gilles*, plus récemment encore les nombreuses implémentations performatives d'Alex Cecchetti (que ce soit au musée de la chasse et de la nature ou au Palais de Tokyo à Paris), les actions *in situ* d'Aurélie Gandit (présente dans cet ouvrage), les recherches de Fanny de Chaillé<sup>5</sup> ou encore les conférences-performances parodiques-scientifiques du duo Hervé-Maillet sont des exemples, parmi tant d'autres, de ces initiatives où, désormais à l'invitation des institutions (une différence notable par rapport aux prémices de l'*art action*), l'artiste se transforme en médiateur et en « cartel vivant », en engageant un dialogue en tension avec l'œuvre muséale. Dans son travail sur la forme « conférence-performance » qu'il

• 4 – J'emprunte cette expression à Laurent JENNY, dans un article aussi passionnant qu'éclaircissant sur la notion d'exemplification chez Nelson Goodman, et plus largement sur la question de l'individuation stylistique : « Du style comme pratique », *Littérature* n° 118, juin 2000.

• 5 – Mentionnons *Le Voyage d'hiver*, une lecture du texte de Perec où Fanny de Chaillé, en *live*, double la projection du texte source d'une lecture synonymique mot à mot. Lecture-performance, 20 minutes, 2011.

fait remonter aux lectures d'artistes (*Lecture of nothing* de John Cage, récemment reenactée par Robert Wilson dans le cadre du Festival d'Automne 2013) et à la célèbre lecture que Robert Morris fit, en 1964, des premières pages de la « bible » de l'iconologie d'Erwin Panofsky<sup>6</sup>, Vangelis Athanassopoulos a très bien mis en avant les articulations, parfois jusqu'à l'indifférenciation, des gestes premiers et seconds de *création* et de *commentaire*. Prenant acte d'un donné objectif préexistant et tentant sa réintégration au présent, les activations scéniques font « rater » l'opération de distinction entre l'archive et l'œuvre : l'œuvre scénique devenant une hyperarchive. Sur le plan économique et organisationnel, cela correspond à un brouillage entre production et postproduction : le travail de recherche sur l'archive est incorporé à l'œuvre scénique qui devient elle-même archive d'un processus de création. Dans le champ contemporain, ces opérations d'indifférenciation dans le cycle de production de l'œuvre d'art vont de pair avec l'émergence d'une nouvelle figure de l'artiste que certains diront « émancipée », « médiatrice », « démocratique », mais que l'on pourrait aussi considérer comme néolibérale et absorbée à l'intérieur du marché de l'art. Pour autant, d'autres ontologies de l'œuvre d'art « mort-vivante » sont en jeu comme le montre l'exemple d'Antonin Artaud et de son théâtre avorté, qui a également fait exploser ces frontières dans un esprit on ne peut plus opposé à celui des artistes entrepreneurs, avec un engagement autrement plus radical. Cette polarité adverse de l'œuvre d'Artaud en général permet de penser l'irréductibilité de l'action créatrice à toute épistémologie du savoir, et montre les limites des opérations de subjectivation au sein de l'explosion même de la notion de sujet.

## Penser l'archive et ses mutations

« Archive », « ruine » (interprétation romantique), « document » (interprétation didactique), mais aussi « trace » ou « enregistrement » (interprétation plus sémiotique et ictologique), plus récemment, « données » dont les collectes, les traçages contribuent à la culture massive du *Big data* : la richesse du champ sémantique de l'archive et de ses pratiques est à l'origine de nombreuses ambivalences. Elle guide nos pas vers les *usages* de l'archive, nous conduit à y distinguer des *pratiques évolutives et mutantes*. Le terme d'archive revêt ceci de particulier qu'il désigne, au premier abord, un système arborescent et archéologique – le mot grec *archè* renvoyant comme on le sait aux idées de commencement, d'origine, d'enracinement. Appliqué à l'idée d'histoire, l'archive appartient de prime abord

• 6 – Performance 21.3, février 1964, Surplus Dance Theater de New York : lecture des premières pages d'*Iconography and Iconology* (1939) de PANOFSKY avec un décalage des mots du texte et de son énonciation.

à la conception d'une mise en récit simultanément linéaire et causale. En résumé, l'archive conforte d'emblée des systèmes de pensée et de valeur rationnels, logiques et hiérarchisés. Elle participe initialement d'une culture du classement et de la compilation qui, après la culture mémorielle du Moyen Âge, émerge au sein du rationalisme matérialiste, puis des systèmes englobants des Lumières menant à l'utopie du *mundaneum* de Paul Otlet, la banque de données universelle, balbutiement du *Big data*. Mais dès Winckelmann, l'archive n'est déjà plus seulement un élément mis au service du savoir : originelle, elle vient désormais nourrir l'unicité et l'aura symbolique de l'œuvre d'art *en tant que ruine*. Elle contribue à la réinvention de sa dimension rituelle et sacrée en attestant, par sa préexistence, du génie et de l'*authenticité* de l'œuvre. Autrement dit, rationalisme et pensée du sacré coexistent dans le statut de l'archive moderne et cela dès le début du paradigme. L'interprétation romantique et sacralisante va se trouver remise en cause par une autre propriété de l'archive, à laquelle la modernité et surtout la postmodernité se montreront bien plus sensibles, en conséquence de sa nature fragmentaire : l'archive n'a de valeur que dans le cadre d'une reconstitution plus large, opérant sur des ensembles plus étendus qu'elle. Cette rupture (à bien des égards structuraliste) est rendue définitive par la sociologie bourdieusienne qui a pris en considération les cadres de production de l'œuvre d'art, invité, comme on sait, à la contextualiser et précisément, à la considérer elle-même en tant qu'archivage d'une situation et d'un champ de forces. Dans ses usages scéniques, l'archive colore l'œuvre d'une dimension scientifique et déconstructionniste qui va à l'encontre de la théorie moderniste faisant prévaloir son autonomie, ce qui, au sein du paysage de la création contemporaine, met en jeu une tension féconde entre la fonction authentifiante et identifiante de l'archive (fonction de ruine) et, au contraire, sa fonction déconstructionniste et critique (fonction de document).

Cette désacralisation sociologique est au demeurant largement anticipée par les actions de Fluxus et de la performance féministe dont les *events* visaient une révélation, doublée d'une critique du *contexte* social. Fluxus, Bourdieu : deux ruptures, l'une artistique, l'autre théorique qui permettent de considérer l'archive vivante comme une *actualisation sociale*. Du rationalisme au comportementalisme de Fluxus en passant par le fétichisme romantique, nostalgique et authentifiante, de la ruine se dessine une lecture historicisée des usages de l'archive dont on voit bien de quelle manière ils sont eux-mêmes sertis dans une *culture de l'archive*. Et si l'on considère que toute culture de l'archive est elle-même révélatrice du lien qu'une société donnée entretient avec son passé et de la manière dont elle dialogue avec ses propres traditions, il n'y a qu'un pas pour affirmer que *ce sont les différentes cultures de l'archive qui définissent les sociétés* et tramer la réflexion avec les outils de l'anthropologie.

Cet ouvrage, en partie représentatif de l'émergence d'une nouvelle culture de l'archive, contiendrait ainsi les indices menant à la définition de notre nouveau parc humain : culture du *self*, du traçage et de la médiation au sein de la société des savoirs, tout autant que résistance à la réification patrimoniale et à la mise en récit dominante, au sein d'une conception vitaliste de l'archive.

Dernière contribution à une tentative d'historicisation de la polysémie de l'archive dans l'histoire des idées et des sciences humaines : la référence au support, au *socle* du savoir, c'est-à-dire à ce que nous qualifions aujourd'hui, plus volontiers, de médium. Plus que la « donnée » ou la « trace », l'archive incite à la prise en compte matérialiste du support et du matériau même d'*inscription*. Autrement dit, « penser l'archive », c'est aussi regarder du côté des sciences de l'information et de la communication. Sur ce plan, le geste artistique, de par sa liberté, tend à accentuer les « effets d'hybridation » et de « compénétration des médias » qui accompagnent, selon Marshall Mc Luhan, l'« Occidental fragmentaire et alphabétisé » qui transforme son environnement en surface d'inscription : « Pourquoi ne pas utiliser la terre elle-même comme une mappemonde » (Mc Luhan : p. 74), interroge MacLuhan, ajoutant que les poètes, les peintres et les artistes sont les premiers à réagir à l'introduction d'un nouveau médium : « De nos jours, les artistes peuvent composer leur menu de média aussi facilement que leur programme de lectures. [...] Les artistes de diverses disciplines sont toujours les premiers à découvrir comment permettre à un médium d'utiliser ou de libérer l'énergie d'un autre médium. » (Mc Luhan : p. 75) L'archive, un terme qui présuppose le rapport d'une information et d'un médium, libère les gestes artistiques de migration, les tentatives intermédiatiques qui jouent à dissocier les contenants des contenus et à les faire migrer séparément.

## « *Reenacter* » l'archive

Le travail avec l'archive ainsi que son modelage sont caractéristiques, dans l'histoire de l'art, de la fin du paradigme mimétique de la représentation : l'opération évite, contourne ou détourne l'imitation. Les usages artistiques de l'archive correspondent à des gestes de *présentation* eux-mêmes liés au régime « indiciaire » de l'art – tel qu'a pu le définir Rosalind Krauss<sup>7</sup> dans un célèbre essai sur la photographie : « indiciaire » car l'opération référentielle *montre* plutôt qu'elle ne reproduit. Ces pratiques artistes se retrouvent parfois à mimer l'enquête (comme l'illustre l'article de Jean-Charles Rémicourt-Marie, se présentant comme

---

• 7 – Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface d'Hubert Damisch, Macula, 1990.

« artiste-enquêteur »), à imiter non pas tant le monde extérieur que le type de commentaire que l'on peut porter sur ce dernier. Elles participent de l'émergence d'une nouvelle figure de *practitioner* : « artiste-ethnographe », « artiste-historien » contribuant au « *narrative* », au « *documental* » et à l'« *educational turns* » survenus dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, trois tournants qui trouvent un point de congruence dans la forme conférence-performance. Souvent, l'archive est utilisée pour reconfigurer l'histoire patrimoniale au sein de « narrations non-linéaires » (Manuel de Landa) à des fins critiques, déconstructionnistes, venant informer l'analyse postcoloniale des représentations dominantes et la critique de la notion de patrimoine. Citons par exemple le travail de Maryam Jafri dans *Staged Archive* (2008), un spectacle reprenant les codes victoriens du journal de voyage, inspiré (entre autres) de Joseph Conrad, qui explore des photos des Archives nationales du Ghana où sont conservés des films d'évangélisation. Dans *Grosse fatigue au contraire* (2013), Camille Henrot intensifie la linéarité narrative du récit en nous menant de la création de l'univers à nos jours. Le défi prend la forme d'un film de treize minutes qui accompagne un poème déclamé en *spoken words*, l'ensemble de l'œuvre mêlant histoire scientifique, ésotérisme, religion, cultures savantes et populaires, écrites et orales. La vidéo déplie des archives retravaillées issues du Smithsonian Institute de Washington (le plus grand complexe muséal et scientifique au monde), un dispositif qui n'est pas sans évoquer le travail fondateur de Nam June Paik dans *Grobal Groove* (1973), qui correspond à la tentative de faire entrer toutes les données dans un même « sillon » (*groove*), sur un même support, à l'intérieur d'un seul et même paysage sonore et visuel.

Les démarches de *practitioners* et l'émergence de narrations non-linéaires<sup>8</sup> sont bien représentées dans cet ouvrage du fait de l'engouement récent qu'elles suscitent. L'archive introduit de l'intempestivité et de la non-linéarité dans le discours de l'histoire, et ce faisant, dans le discours de l'histoire de l'art. Peut-être son usage inflationniste est-il le symptôme de notre baroque contemporain, au sens où Jean Duvignaud considérait le baroque comme une caractéristique des périodes de transition : de réappropriation, et de re-nutrition. Les nouvelles pratiques performatives de l'archive reformulent, dans l'extrême contemporain, le dialogue entre monde de la science et monde de l'art. Les protocoles pseudo-scientifiques interviennent comme une variation de l'*exemplum* (Goodmann parlerait d'exemplification) : nous ne pouvons ainsi réfléchir sur ces pratiques sans recourir à la notion de *citation*, comme le montre **Christophe Kihm**.

---

• 8 – Au sujet de l'interprétation non linéaire des processus historiques, voir Manuel de LANDA, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, MIT Press, New York, 1997.

Le geste artistique effectue des va-et-vient entre la *génétique* et la *poétique*. Au fond, peu importe la discipline dans laquelle s'inscrivent ces « pratiques vitales tout autant que productrices » (Laurent Jenny<sup>9</sup>), qui trouvent leur consistance dans les migrations mises en œuvre. Les déterritorialisations sont constitutives de l'œuvre, expérimentant diverses méthodologies par le truchement de la vidéo, de la voix, de l'installation, etc. C'est la raison pour laquelle la question de l'archive « revivifiée » ne trouve pas de réponse globale : parce qu'elle regroupe des démarches dont le plus petit dénominateur n'est au fond que l'utilisation et le montage des sources. Le plus intéressant concerne à mon sens le pôle de la réception : l'agencement inventé par l'artiste/les artistes met le spectateur « en réseau » au sein de savoirs partagés (ou occultés). Il est transitif et en cela pleinement inscrit dans les « sociétés des savoirs<sup>10</sup> ». Le récepteur de l'œuvre se situe au bout de la chaîne de *reenactments* de l'archive, au sens établi par Robin G. Collingwood, et de ce fait mis en place d'être, lui aussi, un producteur de savoir. Collingwood définit le *reenactment* comme une façon non-linéaire de (re)penser l'histoire. Sa philosophie de l'histoire constitue une voie à part aux côtés des théories analytiques (Wittgenstein et le fondement « incertain » de tout processus épistémologique) et celles de la tradition herméneutique<sup>11</sup> (Paul Ricœur) : premier théoricien du *reenactment*, Collingwood est l'auteur d'une réflexion originale sur l'art en tant qu'expression, où se mêlent conception idéaliste, empirique et psychologique à la fois active et passive<sup>12</sup> de la subjectivation esthétique : cette dialectique actif/passif me semble essentielle pour cerner nombre de démarches d'activation scénique de l'archive qui, du fait même de la nature performative de l'œuvre, sont bien entendu actives ; mais qui recèlent une part de passivité en considérant la part « déjà-là », déjà-actée de l'archive elle-même.

Du *reenactment* à la « récup », il n'y a qu'un pas, et l'on peut, avec Richard Schechner, ne serait-ce que jeter un soupçon quant à la tendance prépondérante au « recyclage » qui servirait alors de fonds de commerce aux « avant-gardes conservatrices » à partir de la création de « niches<sup>13</sup> », pour reprendre les termes polémiques de Schechner.

---

• 9 – Art. cité.

• 10 – *Vers les sociétés du savoir*, éditions UNESCO, 2005.

• 11 – Cette notion est entre autre développée dans son ouvrage le plus connu, reconstitué de manière posthume à partir de manuscrits et de notes, *The Idea of history* (1946), Oxford University Press, 1994.

• 12 – Un exposé bien plus complet des thèses esthétiques de Collingwood se trouve dans l'article de Chinatsu KOBAYASHI, « Bosanquet, Collingwood et l'esthétique idéaliste britannique », revue *Philosophiques*, vol. 36, n° 1, printemps 2009, p. 149-182.

• 13 – Richard SCHECHNER, « L'avant-garde et les systèmes globalisants », *Théâtre/Public*, n° 190, p. 8-17 et « The conservative Avant-garde », *New literary history*, n° 41, 2010, p. 895-913.

## L'archive modalisée par les arts vivants : performance, danse et théâtre

Peut-on observer des variations selon que l'œuvre d'art vivant se situe plus du côté de la performance, de la danse ou bien encore du théâtre ? Il y a fort à parier que la performance et la danse (contemporaine) émancipent complètement le champ des pratiques de l'archive du fait de l'absentement de texte préexistant, auquel, précisément, se substitue la préexistence et la positivité de l'archive. Si toute mise en scène d'un texte peut être considérée comme actualisation vivante de ce dernier, elle n'en reste pas moins forclosée dans les limites d'un donné qui lui sert de modèle. Là où le théâtre suit un déroulement institutionnalisé de l'archive à la scène, la performance et la danse semblent plus propices à une libération de toute forme de hiérarchie et à une autorisation encore plus grande quant aux manipulations de l'archive. Je tenterais d'instiller d'autres hypothèses en prenant pour exemple deux spectacles qui sont de véritables ateliers de l'archive.

L'un, apparenté au théâtre, sera emprunté à la création scénique argentine, où l'on sait que la mémoire des artistes travaille en l'absence d'origine immédiate étant donné les effacements successifs de l'histoire résultant de la colonisation, des dictatures, des épurations. Dans son travail, la *theatrística*<sup>14</sup> argentine Lola Arias implique des communautés éphémères hétéroclites (artistes de théâtre, civils amateurs, musiciens, plasticiens, et même animaux) qui engendrent des narrations à plusieurs têtes, disjonctives et polyphoniques. Chez Lola Arias, l'interprète même est saisi en tant qu'archive vivante traversée par l'histoire collective. Son dernier spectacle *El año en que nací*, « archive » les interprètes, à commencer par la pancarte épinglée dans leur dos mentionnant leur date de naissance respective (pendant la période de la dictature de Pinochet). Ces pancartes vivantes accomplissent alors sur scène différentes manipulations, d'apparence ludiques et brouillonnes, des archives familiales de chacun, les mélangeant, les commentant, les raturant. Cette mise au plateau de l'archive a été précédée par un travail d'enquête que Lola Arias a demandé à chaque interprète (dont certains simples membres de la société civile et non-professionnels) de mener à bien. La présence scénique de l'archive illustre un travail de reconnexion qui emprunte en partie les chemins du psychodrame et du sociodrame. Les interprètes doivent, bon gré mal gré, « jouer » avec leurs trous de mémoire, leur refoulé, leur culpabilité, leur souffrance. Ce qui pourrait donner lieu à un spectacle dans la droite ligne du *Fils naturel* de Diderot où l'on sait que l'un des interprètes, au moment de la mort du père, s'évanouit face à la force naturaliste

• 14 – Buenos Aires, *génération théâtre indépendant*, entretiens de Jean-Louis Perrier avec Judith Martin, Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Mariano Pensotti, Federico Leon, Emilo García Wehbi, Beatriz Catani, Ricardo Bartis, Lola Arias, Les Solitaires intempestifs, 2010.

du drame familial qui se trouve rejoué. Mais Lola Arias a complexifié le sociodrame en incitant ses interprètes à un jeu « froid », à une manipulation distanciée de type brechtien. Le théâtre met à profit *un potentiel cathartique* que la performance peine à trouver du fait de son rejet partiel de l'illusion et de la représentation, et que la danse explore par d'autres voies, plus kinésiques que mimétiques. Le travail complexe de Lola Arias utilisant l'archive personnelle comme point de départ d'un dédoublement entre émotion et distanciation, sans exclure l'un au profit de l'autre, ne construit pas de narration globale. Il dérouté les jugements, les assignations, ne se laissant aborder ni à travers le jugement pratique, ni à travers le jugement esthétique. En cela, l'activation théâtrale de l'archive retrouve une de ses principales caractéristiques. Sa valeur reste avant tout déictique et transitive.

C'est un autre type d'« épingle » qui se trouve mis en œuvre par Thibaud Croisy, dans une performance se déroulant au domicile même de l'artiste. Suivant un protocole minutieux aménageant l'expérience des spectateurs, ces derniers se trouvaient convoqués à un point de rendez-vous depuis lequel ils étaient conduits sur le lieu d'habitation, saturé d'intimité, de Thibaud Croisy. *Je pensais vierge mais en fait non* (2011) suit un déroulé assez froid et démonstratif. La performance se présente comme un diptyque où l'on assiste d'abord à une série d'actions (minimales : se lever d'un canapé, se déshabiller, nettoyer quelques miettes de pain sur une table) accomplies par Sophie Demeyer dans la promiscuité du salon. Ce premier volet, très corporel, laisse place à un second totalement dématérialisé : la parole *off* de l'auteur de la pièce faisant le récit d'une enquête archivistique. La voix de Croisy relate les bribes d'une recherche thanatographique qu'il a mené sur son appartement ; le spectateur découvre la manière dont il a, dans les registres de l'État civil, retrouvé trace de l'ancienne propriétaire des lieux, la date du décès de cette dernière, survenu dans l'appartement même ; il devient le dépositaire d'hypothèses émises par Croisy quant au lieu précis de la découverte du corps. La bande-son s'achève par le bref rapport, sur un ton qui reste proche du procès-verbal, de la rencontre de Croisy avec une inconnue d'un soir, suivi d'un coït sur le sol de l'appartement, l'image se superposant brutalement à celle du cadavre de l'ancienne propriétaire dans une sorte de projection « mort-vivante ». Le protocole de l'enquête se télescope ici à celui de la performance, qui en devient l'hyper-archive, mettant le spectateur intrus dans une position elle-même « archivée », puisqu'il appartiendra désormais à l'histoire de cet appartement, sédimenté dans son palimpseste de vie et de mort.

« Vierge », mais en fait non... C'est ce que nous relate la performance de Thibaud Croisy dans laquelle le travail de fouille exprime en fait une impossibilité : celle de l'œuvre vierge, autrement dit : sans archive, sans précédent. Désacralisant le mythe de la *tabula rasa*, Croisy donne ainsi un cadre à sa propre

pratique d'artiste. Croisy travaille sur le vide, la déproduction, la suppression du « surplus » (communication, médiation et autres « déchets » du cycle de production). Cette performance désigne pourtant le reste qui, après ce travail négatif d'écopage du surplus, ne peut être évacué. Ce doute méthodique incite l'artiste à revoir ses aspirations à la baisse. L'archéologie mise en place, sur un lieu fatalement non-vierge, saturé de mort et de sexualité, se sert de l'archive pour délimiter les limites d'une pratique négative. Constat de nullité de l'impératif de l'art contemporain, et à plus fort titre de la performance qui exige d'être « singulier », « neuf », « vierge » ou encore « célibataire » : on ne saurait se retrancher, ni se départir de la fatalité de l'archive qui précède le geste artistique, et lui survit.

Tout geste sur l'archive revient fatalement à produire un métadocument (dont cette étude collective, qui fait en grande partie office de « méta-archive »), une couche supplémentaire d'enregistrement mémoriel. Il existe en effet une « fatalité de l'archive » condamnant toute création à un futur réifié, classifié et dévitalisé – fatalité ironique que l'art contemporain a incorporé dans ses discours surchargés de références et hypertextualisés, et qu'Anthony Grafton avait épinglée dans un célèbre ouvrage dès 1997 : *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note de bas de page...* Lorsque Pierre Pinoncelli attaque au marteau le plus célèbre *readymade* de Marcel Duchamp, il ne cherche pas tant à détruire l'œuvre du fondateur de l'art contemporain... que son archive. Son intervention iconoclaste se sait pourtant vouée à l'échec, dans la mesure où elle ne fait que renforcer la valeur fétichiste de l'objet ainsi mis en péril : *Fontaine*, malgré son titre vitaliste et héraclitéen, reste d'abord un morne urinoir, c'est-à-dire l'archive même du geste duchampien par excellence : le déplacement. Toute tentative de destruction, d'abolition des traces renforce inévitablement l'aura de l'archive. Quoi qu'il en soit, le coup de marteau ironique et désespéré de Pinoncelli est emblématique de la potentialité performative de l'archive qui appelle l'action : grâce au flux énergétique du marteau, Pinoncelli transforme l'objet « urinoir » en lui redonnant, l'espace d'un instant, son essence animée de « fontaine ». L'archive est donc *a priori* dédiée aux arts de la mise en jeu et non de la reproduction : performative, donc, car « en puissance ».

Lorsque Jacques Derrida traite du « *Mal d'archive*<sup>15</sup> », il use d'une figure de style polysémique, désignant en premier lieu « le mal » que représente l'archivage, que Derrida apparente à une mise à mort politique :

« [...] l'archive suppose non seulement une trace mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle. Il n'y a pas d'archives sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de

• 15 – *Mal d'archives. Une impression freudienne*, Galilée, 1995.

quasi-monopole [...]. Autrement dit, il n'y a pas d'archive sans pouvoir politique<sup>16</sup> ».

Mais il en souligne aussi le défaut : manque et besoin d'archive, comme l'on dit « être en mal de quelque chose »... Derrida arrête sa réflexion sur ce qu'il appellera plus tard « la souffrance de la pulsion d'archive<sup>17</sup> ». Les analyses présentes dans ce livre déplient toutes les ambivalences constitutives du rapport dynamique entre archive et création : « le vital, pour se réaliser, a besoin de sa propre antithèse – qui le tue » proposait Georg Simmel dans *La Tragédie de la culture*.

## Archives de l'art, ou arts de l'archive?

Les exemples pris chez Lola Arias et Thibaud Croisy font apparaître certaines constantes à commencer par *l'effet de cadre* qu'introduit la présence scénique de l'archive en désignant le « dehors » de l'œuvre : l'archive, même présente, est toujours l'indice d'un non-présent. Elle auréole l'œuvre (*ergon*) d'un champ de potentialités : elle n'en est ni le modèle, ni, véritablement, la source, encore moins la matrice mais plutôt le « *parergon*<sup>18</sup> », l'élément exogène, à l'écart, hors-cadre, un supplément (envisagé autrement, un « reste ») qui permettrait de décentrer la perception et l'interprétation de l'œuvre scénique en « ouvrant » son présent sur la complexité d'un hors-champ. La manière dont l'archive est *présentée* sur scène, son mode d'existence lui-même tributaire de sa mise en jeu, détermine différents modes de *présence de la non-présence*. L'on peut distinguer, à des fins de clarté, des usages se situant plus ou moins plus du côté de l'archive de l'art, ou de celui de l'art de l'archive<sup>19</sup> afin de penser l'agentivité (*agentivity*) de l'archive vivante.

L'œuvre d'art, si l'on suit une définition traditionnelle (celle d'un artisanat de l'imitation), ou une définition moderniste (celle d'un phénomène appelant l'exercice d'une faculté de jugement) suit un chemin de production et de réception qui, tout du long, est susceptible de produire un minutage. Le cycle de vie de l'œuvre engendre « de l'archive » : de son esquisse jusqu'à sa mise en public, que cette dernière soit couronnée de succès ou de scandale... Ainsi pourrait-on distinguer plusieurs régimes scéniques de **l'archive de l'art** dans lesquels l'intention et la forme revendiquent un statut archivistique.

• 16 – « Trace et archive. Image et art » (2002), in *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Éditions de la Différence, 2013, p. 114.

• 17 – *Ibid.*, p. 82.

• 18 – Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1993.

• 19 – Qu'il me soit ici permis d'emprunter ce chiasme au titre d'un ouvrage à paraître en juin 2014 qui recourt à cette figure de style : *Performing Archives/Archives of performance*, de Gundhild BORGGREEN et Rune GADE, University of Chicago Press.

Certaines œuvres d'art scénique se présentent explicitement comme des archives de l'art et participent d'une entreprise de « re-mise en récit » de l'histoire des arts vivants. La vocation historico-graphique est celle qui affleure en premier, le spectacle se présentant comme la restitution d'une archive de l'art : c'est le cas de *reenactments* qui revendiquent l'exactitude de la *reconstitution*, comme dans le cas de *La Cerisaie* mise en scène par Alain Françon (2009), qui se donne comme la reconstitution de la mise en scène de Stanislavski ; ou bien dans le cas très récent de la reconstitution du ballet *Relâche* par Petter Jacobsson et Thomas Caley (CCN-Ballet de Lorraine, 2014) : « *Relâche*, ou d'« après » *Relâche*? Comment, précisément, définir la version, par Petter Jacobsson et Thomas Caley, du ballet créé par Picabia en 1924 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, pour le compte des Ballets Suédois de Rolf de Maré? », interroge Franck Claustrat<sup>20</sup>. L'œuvre vivante qui veut « faire archive » connaît de multiples déclinaisons et rejoint aussi les pratiques du « livre d'artiste<sup>21</sup> » qui trouvent certains équivalents scéniques, par exemple dans le *Catalogue Jérôme Bel* qu'analyse **Aline Jaulin** dans sa contribution. On peut enfin considérer que toute œuvre scénique est l'archive de son propre processus de création et de donation. C'est ce que montrent les différentes créations collectives des collectifs Les Chiens de Navarre, D'Ores et déjà, L'Avantage du doute, parmi d'autres, en particulier à travers l'usage de la commensalité qui met les différents membres de la troupe autour d'une table installée sur un plateau : en grande partie issus d'un travail d'improvisation, les spectacles se nourrissent du quotidien de la troupe et documentent la vie du collectif, en se donnant comme le *reenactment* scénique d'une forme de théâtralité vécue qui préexiste au spectacle à l'intérieur de la communauté. L'œuvre scénique archive les relations intersubjectives dont elle est en partie le produit. Ces spectacles collectifs qui intensifient la dimension psychodramatique des arts vivants sont, à l'instar du *Fils naturel*, toujours, plus ou moins, l'inscription d'un drame communautaire, ce en quoi elles brillent comme « archive sociale » et « archive vécue ». De ce point de vue, et en inversant la logique, toute œuvre d'art est plus ou moins l'archive de son propre processus de création.

Il reste à noter que les arts vivants, dans leur grande majorité, sont réticents à l'autorité de l'archive, soit qu'ils aménagent leur rareté (refus de la captation vidéo, comme par exemple dans le cas de l'œuvre de Claude Régy), soient qu'ils cherchent à intensifier l'autonomie de l'œuvre d'art vivante et présente en évacuant tout « traçage ». Mais cette posture autonomiste peut aboutir à des paradoxes, comme dans le cas de l'œuvre performative de Chris Burden, qui, tout en travaillant sur

<sup>20</sup> – 19 mars 2014. <http://www.connaissancedesarts.com/peinture-sculpture/actus/relache-1924-a-l-opera-national-de-lorraine-105868.php>.

<sup>21</sup> – Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Bibliothèque Nationale de France, 2012.

la raréfaction du public et la disparition du performeur dans son environnement, n'a eu de cesse de penser, par compensation, des protocoles d'inscription.

L'exemple de Burden, dont les performances mythiques n'existent désormais plus que sous la forme de traces audiovisuelles pensées par l'artiste même, est emblématique d'une intégration progressive des pratiques de l'archive au sein même du processus de création, ce que nous pouvons appeler des « arts de l'archive », au sein desquels l'archive finit par *suppléer* à l'œuvre : c'est-à-dire non seulement à l'authentifier, mais à lui donner un surcroît d'existence, à différer, multiplier et augmenter sa réception, en permettant à la « présence » de l'œuvre d'art vivant de s'ouvrir sur une temporalité complexe.

L'archive est la pierre angulaire de tout projet rêvant son absence de finitude et sa délégation infinie : c'est sur elle que repose l'inaccompli et l'impossible de l'art contemporain, marqueur de son échec, mais signe, aussi, de son désir et de son incommensurabilité. Dans le cas de l'art conceptuel qui intensifie le paradoxe entre intention (*archê*) et réalisation, l'archive est essentielle car elle documente des projets non-réalisés et des idées. Certaines œuvres sont le résultat de protocoles qui visent la production d'archives comme dans *Un faible degré d'originalité* d'Antoine Defoort (2012) ou *Projet pour une jurisprudence* de Patrick Bernier et Olivier Martin (2007)<sup>22</sup>. Ce dernier relate les démarches juridiques d'une femme ayant tenté d'obtenir une autorisation de résidence sur le territoire français en se présentant comme auteur d'une œuvre d'art. Comme c'est le cas chez Duchamp, l'archive tend à supplanter l'œuvre d'art, qui est renvoyée à un impossible. Le spectacle se présente comme l'archivage d'une impossibilité voire d'un ratage.

Il existe désormais un régime entreprenarial de l'archive (souvent ironique) : la maîtrise de l'artiste ne portant plus sur la confection de l'œuvre elle-même, elle se déplace sur la confection de l'image et de l'histoire documentée de l'œuvre. Si le geste duchampien opère une révolution, ce n'est pas en supprimant la « maîtrise » de l'artiste, mais en faisant coïncider cette maîtrise avec celle du discours et en reportant l'attention sur la médiation de l'œuvre. Après la fin du paradigme moderniste, l'archive se substitue à la signature tout en recouvrant ses anciens modes de fonctionnement : l'archive *authentifie*, elle finit par estampiller l'œuvre, la signer et donc lui conférer sa rareté et sa valeur économique : en somme, à l'introduire sur le marché de l'art. La contribution de **Nicolas Fourgeaud** traitant de l'œuvre de Tino Sehgal est à cet égard emblématique de l'utilisation de l'archive à des fins économiques, par le biais de l'entretien artificiel de sa rareté : « Sehgal

• 22 – *Projet pour une jurisprudence* a mis à contribution des juristes spécialistes du droit d'auteur et du droit des étrangers. Le « projet » a donné lieu à un procès, devant un véritable tribunal, dont les minutes viennent documenter le spectacle, qui revêt bien entendu une dimension politique fortement engagée en faveur des sans-papiers.

cherche à désigner l'existence de modes d'inscription bien plus puissants que le document à l'ère du marché global de l'art et de la conflagration de la culture avec l'économie » (Nicolas Fourgeaud).



Quelle que soit la pente privilégiée dans cette étude collective (orientée « performance » et « danse », deux champs qui sont en pleine quête d'historiographie et donc très effervescents du point de vue des usages de traces mémorielles), les artistes qui s'y trouvent mentionnés et mis à contribution ne sauraient être représentatifs d'un champ de pratiques dont l'étendue est vertigineuse. Nous n'avons pas consacré de place au travail fondateur d'Anne Collod et de son *Replay in expansion* de la pièce d'Ann Halprin, *Parades and changes* (1968), ni évoqué les recherches et les réalisations du Quatuor Knust, dont Collod faisait partie aux côtés de Christophe Wavelet, Dominique Brun et Simon Hecquet, un groupe d'artistes-chercheurs dont le rôle fut pionnier. Nous ne sommes pas parvenus à réaliser dans les temps l'analyse que mérite à plein titre le travail que mène la chorégraphe Olga de Soto sur la mémoire incorporée de la danse (citons les spectacles *Histoire(s)* en 2004, *La Table verte* d'après Kurt Jooss en 2012). La (re) mise en scène de l'archive produit de la reconnaissance, en d'autres termes de la maïeutique – étonnement et identification à la fois. Ses réouvertures réactivent des mythes allant de la boîte de Pandore au cabinet scellé de Barbe bleue : c'est que l'archive revêt elle-même une structure similaire à celle du mythe et du discours légendaire, appelant l'oralisation et l'actualisation. Chaque archive ouvre des points de fuite imaginaires qu'elle incise dans le quadrillage du réel, transformant la perspective dominante en (re)configuration kaléidoscopique. Elle est en cela *intermédiaire*, au sens du théoricien fluxien Dick Higgins, puisqu'elle crée des écarts et de la friction, en ouvrant sur ce qu'Higgins appelait encore des « territoires vierges », en visitant les non-lieux de la mémoire.

Notre sujet d'étude impliquait de donner la parole à des chercheurs, à des enquêteurs mais aussi à des praticiens, que l'on regarde du côté des artistes qui se livrent à ces mises en jeu, ou du côté de ceux qui ont le pouvoir de faire ressurgir l'archive, voire de la performer : les conservateurs de musée, les curateurs et les commissaires d'exposition. La variété des contributions se reflète à travers celles des types de textes, et le lecteur devra, au fil des pages, s'aventurer aussi bien dans la forêt de concepts que traverser des récits d'expérience, qu'il s'agisse de constituer un fonds dédié à la danse, ou de revenir sur les pré-supposés de montage d'une exposition ou d'une série d'œuvres. Soucieux de ne pas le perdre dans ce vaste terrain de défrichage que remuent les pratiques de l'archive, nous avons opté pour quatre grandes pistes interprétatives en commençant par l'esquisse de grandes

lignes théoriques (1), en continuant par l'exemplification de la dialectique entre présence (corporelle, matérielle) et dématérialisation de l'archive dans les arts dits éphémères (2). Après avoir envisagé les activations depuis le plateau et depuis le corps, nous questionnons le potentiel performatif de l'archive, pour arriver au constat que la performance est présente à l'état virtuel dans l'archive (3). Nous devons achever ce tour d'horizon par un retour aux tentatives concrètes de collecte et de transmission des archives dans le domaine des arts vivants, qu'il s'agisse de la constitution d'un fonds chorégraphiques (avec ses problèmes de nomenclature), de l'émergence d'une nouvelle forme didactique et documentaire comme la vidéo-danse, ou de la vaste question du patrimoine immatériel (4).

L'archive fait d'abord l'objet d'une mise en regard théorique par **Evelyne Grossman** et **Olivier Lussac** montrant bien les mécanismes bipolaires qui président aux usages de l'archive : rejet et destruction dans la tradition artaudienne d'un côté, et de l'autre, démultiplication de pratiques invasives de l'archive ne faisant plus la différence entre le signifiant et son *medium*, au sein d'une société post-capitaliste qui se caractériserait par une confusion de l'esthétique et de l'information. Les œuvres présentées, analysées et discutées par la suite relèvent non seulement de cette manipulation impure – car, comme le disait Aby Warburg, « le matériel est contaminé<sup>23</sup> », mais cherchent à la re-théâtraliser, par exemple dans *Le Cabaret discrèpant* de la chorégraphe Olivia Grandville analysé par **Frédéric Pouillaude** montrant de quelle manière les différents procédés citationnels mis en œuvre par l'ancienne interprète de Dominique Bagouet contribuent à forger une lecture non-linéaire de l'histoire de la danse, en cherchant dans la théorie lettriste d'Isidore Isou un « irréel du passé » chorégraphique – non loin du « virtuel-actuel », un concept de Bergson qui a guidé **Aurore Després** dans la constitution d'un fonds d'archive portant sur l'œuvre de Dominique Bagouet. Le paradoxe d'une archive virtuelle se retrouve, sous une modalité peut-être anticipée par Isou, dans le dispositif para-scientifique et para-pédagogique du *Catalogue raisonné Jérôme Bel*. L'étude menée par **Aline Jaulin** révèle non seulement la construction d'un nouvel éthos d'auteur en danse, caractéristique de la danse des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix par le biais de l'autoarchive, mais également l'« irréalisme réalisable » qui travaille déjà les formes mentionnées dans le catalogue numérique où Bel, revendiquant un rôle de médiateur-auteur, re-théâtralise, par le discours et le montage, une œuvre préalablement... dépouillée de toute théâtralité ! Cette façon de vouloir léguer une œuvre archivistique à travers le « catalogue » se situe d'emblée à l'opposé des protocoles dématérialisés de Tino Sehgal qui, pour autant, cherchent également à occuper les dispositifs de médiation des musées en leur

• 23 – Aby WARBURG, *Le Rituel du serpent*, Macula, p. 60.

vendant des « protocoles ». En tant que base de protocole, l'archive renforce la fonction performative de l'institution : l'archive censée être résiduelle recouvre, par une lecture à rebours, un statut opératique de dispositif initial. C'est dans ce sens que se dirige la contribution de **Mélanie Perrier** qui, avec la chorégraphe **Aurélié Gandit**, propose un jeu vertigineux de mises en abyme archivistique grâce auquel le processus de référence unilatéral « œuvre → archive » se trouve mis à mal et désorienté au sein d'une démarche multiréférentielle, où la mémoire d'un spectacle devient le protocole d'un jeu interactif exponentiel, mêlant récits d'expériences de spectacles (*Bibliothèque humaine* de Fanny De Chaillé et *The Imprint* de Nina Beier et Marie Lund, qui sont en sus déjà des *reenactments*), *storytelling*, discours analytique, remise en jeu subjective. Le texte de Perrier et Gandit est emblématique de la rivalité entre savoirs académiques (où l'archive fait autorité en tant que preuve matérielle), et savoirs « sensibles » (où l'archive relate l'expérience). La question de la transmission orale se trouve ensuite explorée par **Christophe Kihm**, qui mentionne notamment Fluxus, un groupe d'artistes auquel se rattache Jeffrey Perkins, dont nous parle **Sophie Lapalu**, jusqu'à montrer la confusion totale non pas tant de l'art et de la vie, mais de l'archive et de la vie, chez cet artiste méconnu. Dans l'entretien qu'**Amanda Abi Khalil** a réalisé avec la performeuse **Emmanuelle Raynaut** autour du projet *Pourquoi moi* (2009), nous découvrons une œuvre qui rassemble un matériau sonore et visuel restituant un long travail de constitution de corpus mené par l'artiste à la fondation UNAM et au musée d'Art contemporain du Vatican : « *Pourquoi moi* questionne la représentation et le renouvellement des images d'un médium à l'autre : du dessin, au film, à leur numérisation, à leur mise en espace, en son et en corps » – une œuvre d'archive mutante également commentée, analysée par **Franck Bauchard**. La cinéaste **Sandy Amerio** nous livre un extrait de la conférence-performance « Archives du présent » qu'elle performe en parallèle à la projection de son film *Dragooned*, dont le propos central est le *reenactment* en tant que pratique populaire (la reconstitution collective, en costumes, des grandes batailles des guerres mondiales).

Pour **Barbara Formis**, l'unicité de l'archive, qui en garantit l'authenticité, est similaire à celle de la performance qui ne saurait être reproduite, comme c'est le cas dans la performance itérative *The Identical Lunch* d'Alison Knowles. Comment conserver les traces, reliquats et reliefs (pour reprendre l'image du repas) d'un évènement ou d'un rituel ? L'étude que mène **Noémie Étienne** autour d'un cas pratique concernant la conservation du patrimoine autochtone amérindien au National Museum of American Indian, outre qu'elle montre la dimension identitaire de l'archivage, s'attache à un usage muséal spécifique, qui tente de préserver le potentiel performatif et chamanique de l'objet rituel dans l'acte même de conservation, puisque selon Étienne « l'usage fait partie de l'objet » et que, pour ceux

qui en sont les premiers propriétaires et usagers, ces objets sont et demeurent, bel et bien, vivants et animés. Ces problématiques de conservation vont se trouver au coeur des réflexions **d’Aurore Després**, qui a porté la réalisation du FANA Danse Contemporaine Dominique Bagouet-Carnets Bagouet, de **Claudia Palazzolo** se penchant sur le phénomène de la vidéo-danse situé à l’intersection de la médiation culturelle et de la patrimonialisation de la danse, ainsi que de **Pénélope Patrix** à travers sa recherche sur la consécration du fado en tant que « patrimoine immatériel » – une catégorie également analysée par **Mélanie Bouteloup** et **Garance Malivel** au sujet de l’exposition *Quelque chose de plus qu’une partition de notes*. Toujours en termes de migrations de médiums et de modification des contenus et des « modes d’existence » (Étienne Souriau), je me suis penchée, avec **David Christoffel**, sur le cas de la radiophonie lorsqu’elle entreprend de « conserver » le théâtre, en partant du recueil de dramatiques *Tout Shakespeare en 18 émissions*, depuis peu mis en vente par l’Institut National de l’Audiovisuel. L’ensemble de ces interventions est précédé par le montage qu’**Armelle Talbot** a effectué à partir du moteur de recherche *Google* en tapant dans sa barre vorace le mot : « rat de bibliothèque », et qui a donné lieu à une hyperarchive que l’on trouvera en tête du cahier couleur.