

Maëline Le Lay, Dominique Malaquais et Nadine Siegert

Archive (re)mix. Vues d'Afrique : une introduction

La production d'art, visuel et textuel, en tant qu'instrument d'exploration des matériaux et techniques relatifs à l'archive est une pratique qui nous est familière depuis un certain temps. En 2006, déjà, Hal Foster évoquait « une impulsion archivistique à l'œuvre internationalement dans l'art contemporain¹ ». Nombre d'articles et d'ouvrages, de traités et d'anthologies, ont été publiés sur le sujet et bien des expositions – de fait, des projets à part entière de biennales et de triennales – se sont concentrées sur la question au long des quinze dernières années². Pourquoi, donc, tenter une nouvelle incursion dans ce domaine ?

Les réponses ne manquent pas. En premier lieu, il en est une d'ordre géographique. Les pages qui suivent ont trait à la production artistique et littéraire dans et concernant le monde africain dans son ensemble. Bien qu'il existe, évidemment, des travaux concernant l'impulsion archivistique sur le continent, ceux-ci tendent à s'attacher à un espace circonscrit : autrement dit, ils sont centrés sur des environnements nationaux spécifiques – l'Afrique du Sud, en particulier³. Grâce à des contributions sur des artistes origi-

1. Foster H., « *An Archival Impulse* », *October*, vol. 110, 2004, p. 3.

2. Voir, pour ne citer qu'eux, Begoc J. et Boulouch N., *La performance, entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 ; Bismarck B. von et al. (dir.), *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Berlin, Walther König, 2002 ; Blazwick I. et al., *Gerhard Richter: Atlas: The Reader*, Londres, Whitechapel Gallery, 2012 ; Borggreen G. et Gade R., *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 2013 ; Comay R. (dir.), « *Lost in the Archives* », *Alphabet City*, n° 8, 2002 ; Enwezor O., *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl, 2008 ; Mokhtari S. et Poinsot J.-M., *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 ; Schaffner I. et al. (dir.), *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, New York/Londres, Prestel, 1998.

3. Voir, entre autres, Firstenberg L. et Peffer J., *Translation/Seduction/Displacement: Post-Conceptual and Photographic Work by Artists from South Africa*, Portland, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art, 2000 ; Hamilton C. et al. (dir.), *Refiguring the Archive*, Cape Town, David Philip, 2002 ; Maart B., « *Curator's essay* », dans Maart B. (dir.), *Imaginary Fact. Contemporary South-African Art and the Archive*, Grahamstown, National Arts Festival, 2013. Il existe des exceptions : voir Garb T., *Distance and Desire: Encounters with the African Archive*, Göttingen, Steidl, 2013.

naires d'Algérie, de Côte d'Ivoire, de République démocratique du Congo, d'Éthiopie, de Madagascar, du Nigéria, du Rwanda, du Sénégal, d'Afrique du Sud, de Tanzanie et du Togo, et/ou qui choisissent de focaliser leur travail sur ces pays, le périmètre d'étude du présent ouvrage s'avère sensiblement plus vaste. Il s'agit d'une des premières publications à considérer, à l'échelle du continent, les points d'intersection entre pratiques artistiques et archivistiques.

Une deuxième considération a trait aux contextes nationaux dans lesquels le projet voit le jour. Collaboration entre deux institutions, l'une française, l'autre allemande, cet ouvrage prend à partie une tendance profondément enracinée dans l'univers académique des deux pays de référence : une forme de compartimentation disciplinaire qui tend à entraver les échanges entre formes de savoir. Les contributions regroupées ici s'efforcent ouvertement, chacune à leur manière, de mélanger et de faire fusionner les approches, de faire évoluer les études de littérature et d'histoire de l'art dans les champs de l'anthropologie, de la sociologie, de l'épistémologie ou encore de la philosophie – et *vice versa*. Le but étant explicitement d'abolir les frontières entre les genres. Ce qui transparaît tant à travers les modes d'expression abordés – qui vont du hip-hop à la muséologie, à la sculpture, en passant par l'installation, le film, la photographie ou le théâtre, pour ne citer que quelques exemples – qu'à travers la façon dont ils sont évoqués par des auteurs déterminés à explorer les multiples facettes de la « rencontre⁴ » entre artiste(s) et archive(s).

La volonté de comprendre pour quelles raisons l'archive, durant cette dernière quinzaine d'années, est devenue, pour beaucoup, un sujet de réflexion de premier ordre, constitue un autre angle d'approche. À n'en pas douter, la véritable « fièvre de l'archivage⁵ » qui s'est emparée des artistes autant que de leurs critiques entretient des liens étroits avec l'éthique et l'esthétique de la pensée postcoloniale : l'« art archivistique⁶ » autant que la réflexion sur la condition postcoloniale, dans ce qu'ils ont de meilleur, partagent un intérêt soutenu pour le fragmentaire et le transgressif. Au fil des pages qui suivent, nous nous efforçons de placer en regard des textes qui explorent ce carrefour, mettant ainsi en lumière les liens qui existent entre pratiques émergentes et réalités sociopolitiques.

Autres points qui suscitent particulièrement notre intérêt : la façon dont les créateurs, ou plus généralement les producteurs culturels, cherchent à subvertir l'archive et/ou l'ordre historique auquel l'archive fait écho, et la mesure dans laquelle ils y parviennent (ou échouent). Intimement liée à ces questions, se manifeste une volonté de mettre l'accent sur, et d'interroger, l'engagement des artistes avec la violence. Même si la question de la violence, corrélée à celle du traumatisme, n'est pas au cœur de toutes les contributions

4. *Ibid.*, p. 9.

5. Derrida J., *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995 ; Enwezor O., *op. cit.*

6. Foster H., *op. cit.*

regroupées dans le présent ouvrage, elle l'innerve cependant en filigrane, donnant naissance à nombre de discussions qui impliquent des praticiens dont les manières et les supports de prédilection se caractérisent par une grande diversité.

Cela dit, Hal Foster montre que les pratiques artistiques qui explorent (ou dissèquent) les archives dépassent généralement la subversion et le trauma, manifestant, à travers des procédés de connexion et de détournement, un désir d'esquisser de nouvelles histoires. Par ce biais, ceux qui développent de telles pratiques sont susceptibles de concevoir des imaginaires mettant en scène des futurs alternatifs (voire des utopies) comme un moyen de transcender le traumatisme né de l'exhumation des archives. « Ce mouvement qui consiste à convertir les *sites d'excavation* en *sites de construction*, écrit Foster, est le bienvenu [...] : il indique une prise de distance vis-à-vis d'une certaine culture mélancolique qui réduit à peu de chose près l'historique au traumatique⁷. »

De ce point de vue, l'extraction et la réactivation de textes et d'images d'archives cachés ou en hibernation⁸ jouent un rôle clé. Ces deux approches sont manifestes dans les travaux que présente cet ouvrage. Tous les praticiens mentionnés dans les contributions qui suivent – adoptant des voies différentes, souvent complémentaires, et parfois contradictoires – sont impliqués dans un processus qui considère l'extraction d'archives comme une manière de repenser, et, idéalement, de remodeler le présent et le futur.

Comme les éléments évoqués au préalable le suggèrent, cette incursion dans les arts de l'archive explore de multiples pistes. Les questions relatives à l'exhumation des archives et à leur (re)construction sont, comme on peut l'imaginer, primordiales, comme le sont les trois approches au fondement des contributions composant cet ouvrage : ces processus qui consistent à remixer, à violer, et à performer les archives. Ces perspectives conceptuelles, et d'autres encore, se croisent à la faveur des travaux et des pratiques observés, enrichissant et complexifiant dans un même temps les perceptions de l'archive, et, de ce fait, l'archive elle-même.

REMIXER L'ARCHIVE

La pratique du remixage est développée par plusieurs des praticiens dont il est question dans cet ouvrage. Elle implique un réexamen et une recombinaison d'images, de textes et/ou de tropes, extraits de différentes zones d'une même archive ou de plusieurs archives simultanément. En résulte une recombinaison qui conduit potentiellement à repenser les représentations sémantiques ou les relations qui existent entre les images. D'une telle approche

7. *Ibid.*, p. 22.

8. Assmann A., *Der lange Schatten der Vergangenheit*, Munich, C.H. Beck, 2006.

émerge communément ce que Bruno Latour décrit comme des « cascade[s] productive[s] de re-représentation[s]⁹ », qui rappellent les relations de filiation intertextuelles en littérature. Cette idée implique une approche généalogique et hiérarchique. Telle une génitrice, une image donnée est considérée comme l'origin(al)e vis-à-vis des autres.

Le cas que nous venons de citer recèle un riche potentiel métaphorique. Nous pourrions, par exemple, l'évoquer en termes de conflits générationnels entre les images et, de ce fait, de processus de répulsion, de développement et d'émancipation. De tels conflits et processus seraient alors à mettre en contraste avec d'autres types de relations issues de remixages d'archives. De ce point de vue, les pratiques associées à Internet sont particulièrement significatives. Lorsque l'attention se focalise sur des artistes dont les travaux entretiennent un rapport étroit avec le Web, les relations susceptibles de se faire jour entre les images sont davantage horizontales, soulignant un rapport démocratique, voire égalitaire, entre les éléments échantillonnés.

La permutation est une considération clé lorsqu'on a affaire à des relations hiérarchiques. Il convient de prêter une attention soutenue aux déplacements de sens et d'emplacements entraînant des mixages : des ordres émergents qui, dans la durée, sont susceptibles de sédimenter, générant une nouvelle image qui pourrait alors être considérée comme étant à l'origine d'une archive donnée. Comme des images échantillonnées s'assemblent en des configurations inédites, elles commencent à résonner et à interférer les unes avec les autres¹⁰. Cela entraîne une friction¹¹ qui, à son tour, génère des motifs complexes et des amas de sens coagulés.

Nombre des contributions compilées dans cet ouvrage mettent l'accent sur les pratiques du remixage. Érika Nimis se concentre sur quatre artistes femmes contemporaines – Rachida Azdaou, Dalila Dallés Bouzar, Amina Menia et Zineb Sedira – qui ont recours à la vidéo et à l'installation, autant qu'à des modes d'expression plus « traditionnels » comme le dessin et la peinture, pour aborder l'histoire de l'Algérie au long des soixante dernières années. Elle fait valoir que les quatre artistes en question font appel à de multiples sources, mixant et faisant fusionner les récits officiels et familiaux, pour raconter des histoires de leur pays qui viennent remplacer les versions du passé ratifiées par les pouvoirs en place. Comme on peut l'imaginer, les archives coloniales jouent un rôle critique dans ce contexte. De même pour deux autres travaux : les œuvres majeures des artistes Bridget Baker et Anouk Durand, sur lesquelles porte la contribution de Marian Nur Goni. Ici, passé et présent, « fait » et fiction, image et mot sont sollicités dans les processus

9. Latour B., « *What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?* », dans Weibel P. et Latour B. (dir.), *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Berlin et Cambridge, ZKM et MIT Press, 2002, p. 21.

10. *Ibid.*, p. 21.

11. Tsing A. L., *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

d'exploitation et de mixage d'archives publiques et privées. Les travaux qui en résultent questionnent les silences et se préoccupent des failles, soulignant le caractère construit des récits autorisés. Dominique Ranaivoson se concentre quant à elle sur les mots de trois écrivains – Rachid Boudjedra, Assia Djebar et Raharimanana. Se fondant sur leurs approches respectives du passé et sur la représentation qu'ils en donnent, elle montre que tous trois ont recours à des fragments qu'ils remixent de sorte qu'ils mettent l'accent sur les vides, les imperfections et les flous inhérents aux documents d'archives et matériaux apparentés. Viviane Azarian cherche pour sa part à déterminer dans quelle mesure les technologies digitales permettent aux artistes à l'œuvre dans la région des Grands Lacs en Afrique de l'Est de déconstruire et de reconstruire les archives filmiques en vue de repenser et de retravailler les questions de la représentation. Sam Hopkins et Nadine Siegert, dans leur discussion portant sur le projet *Mashup the Archive* mené à Iwalewahaus, université de Bayreuth, tentent de comprendre ce que signifie le fait de développer de nouveaux travaux sur la base d'anciens dans le cadre d'une institution muséale et de ses collections. Les questions du droit d'auteur, de l'héritage et de la propriété sont traitées en relation avec l'idée selon laquelle l'intégralité d'une collection, voire d'une institution, peut être mixée et remixée pour créer du sens nouveau et déstabiliser la notion d'autorité inhérente à celle de l'archive. Mais c'est aussi la question de la production de connaissances par le biais d'un travail collectif et dérangeant sur l'archive qui est explorée en tant que manière potentielle de faire jouer les innombrables objets et histoires que recèlent les archives en lien avec la colonialité et la modernité.

VIOLER L'ARCHIVE

La recombinaison d'éléments d'archives aboutit à leur destruction (partielle) et engendre, au cours du processus, de nouveaux éléments et des significations en découlant, dont certains peuvent s'avérer relativement dérangeants pour l'ordre établi. De telles perturbations sont, par conséquent, liées aux formes d'instabilité que Mike Featherstone¹² juge caractéristiques de l'appréhension contemporaine de l'archive. À l'heure actuelle, soutient-il, il convient de considérer l'archive comme une entité fluide, processuelle et dynamique dont les éléments constitutifs peuvent être reconfigurés à l'envi. Du fait de l'impact des pratiques digitales, il nous faut en particulier reconnaître que l'instabilité, la contingence et, partant, le décentrement, font partie intégrante du travail de l'archiviste. La pratique artistique, pourrait-on argumenter en se fondant sur la proposition de Featherstone, est, aujourd'hui, le lieu par excellence d'un tel décentrement archivistique. C'est d'autant plus valable, irait-on jusqu'à dire, dans les sociétés ayant récemment fait l'expérience de grands

12. Featherstone M., « *Archive* », *Theory, Culture & Society*, vol. 23, n° 2-3, 2006, p. 591-596.

traumatismes. Dans de tels cas, le fait d'échantillonner, de remixer et de faire exploser l'archive – en chamboulant les textes et images canoniques – s'avère primordial dans l'élaboration d'imaginaires.

Ce que nous avons mentionné au préalable se vérifie particulièrement dans les espaces qui ont été soumis à la violence du colonialisme. L'iconoclasme – ou destruction délibérée d'images au motif qu'elles représentent une fausse conscience et sont, partant, nocives – a joué un rôle à part entière dans le processus de colonisation : aux mains de pouvoirs résolus à exercer leur domination, il s'est avéré être une arme redoutable. En partie en réaction, il a également été employé (quoiqu'à des fins radicalement différentes) dans la lutte contre la colonisation. La tension née de ces deux pratiques de l'iconoclasme n'appartient pas au passé, cependant. Dans l'œuvre d'artistes qui choisissent d'entamer un dialogue avec les archives coloniales, elle resurgit avec une vigueur insoupçonnée. À cet égard, on peut se référer aux travaux du collectif Bofa da Cara (créé par Nástio Mosquito et Pere Ortín). Dans leur célèbre vidéo-collage *My African Mind* (2011) (CC1-01), Nástio Mosquito et Pere Ortín analysent et remixent des archives coloniales dans le but explicite de les mettre à mal. Leur dessein, cependant, n'est pas simplement d'exploser les représentations du passé. Il s'agit aussi pour eux d'évoquer le présent, qui, dans *My African Mind*, apparaît comme placé sous le signe d'une violence – politique, économique et sociale – directement issue de ce même passé. Comme le veut l'art archivistique dans ce qu'il a de meilleur, le résultat est compliqué. Le récit narré ne saurait se réduire au seul néocolonialisme. Les héros révolutionnaires sont eux aussi pris à parti, ce qui injecte une sérieuse dose de cynisme dans les lectures simplistes de la condition postcoloniale.

Comme tout ceci le suggère, les violations des archives sont (ou, du moins, peuvent être) des entreprises intrinsèquement politiques. Dans certains cas, elles impliquent de dépasser des limites, voire de briser des tabous. À ce propos, nous pourrions encore faire référence à un projet impliquant Nástio Mosquito, cette fois accompagné de Vic Pereiro, son *alter ego* dans le collectif *Nastivicious*. Dans une pièce intitulée *ifind, iabuse to simplify, icostumize objective mine, iyou what see* (2011), que les artistes décrivent comme un « travail vidéo [qui] nous confronte aux archives en tant que contenant pour une imagerie collective d'espoir et de désespoir, et qui questionne la nature du bien et du mal¹³ », nous trouvons un remixage qui met en scène Nelson Mandela et Adolf Hitler dans un rapport de grande proximité, juxtaposant le poing tendu du premier et le salut fasciste du second, comme si les deux, au final, étaient à peu de chose près l'extension l'un de l'autre. Les archives de notre imaginaire collectif sont mises à plat, générant les conditions propices à des formes radicales de questionnements, et, partant, hautement productives – laissant envisager une reconstruction de A à Z de ces mêmes archives.

13. Voir [nastivicious.com/?portfolio=dandaka].

Dans le présent ouvrage, les violations des archives sont prises en compte par plusieurs auteurs. Maëline Le Lay se penche ainsi sur le travail de deux artistes œuvrant en tandem : le photographe Sammy Baloji et l'écrivain Patrick Mudekereza. Analysant les archives du Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren, Belgique), se concentrant en particulier sur les vestiges de la célèbre expédition Lemaire menée au Katanga (1898-1900), les remixant et les mêlant à des photographies et à des écrits contemporains, les deux artistes ont ainsi fustigé, en 2008-2010, l'indicible violence du colonialisme belge. Le Lay montre dans quelle mesure ce projet est une réussite – manifeste du point de vue de ses visées éthiques et de son résultat formel – et dans quelle mesure il est un échec. Concernant ce dernier point, elle souligne le risque non négligeable de récupération auquel le projet a été (et demeure) soumis. Récupération par l'institution même qu'il cherche à mettre en question, et, à terme, à déstabiliser : le musée qui recèle les archives Lemaire. Claire Ducournau montre quant à elle que, lors de l'écriture de son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*, ayant bénéficié d'une réception très positive, Ahmadou Kourouma a dû se confronter à une institution réputée pour la richesse de ses archives : la maison d'édition du Seuil. Analysant les archives personnelles de l'auteur – de nombreux brouillons annotés du roman et une correspondance fournie –, elle met en évidence les tensions qui existent entre l'écrivain et son éditeur. Le récit qu'elle narre fait écho à d'autres relations problématiques entre des écrivains africains (Yambo Ouologuem, notamment) et les Éditions du Seuil, soulignant, comme le fait l'article de Le Lay, les risques de récupération inhérents aux tentatives de déstabiliser les archives établies et la grande complexité d'une telle entreprise. Les contributions de Katja Gentric et d'Emmanuelle Spiesse, bien qu'elles soient traitées dans une autre partie de cette introduction, prennent également en compte à leur manière la question de la violation des archives.

PERFORMER L'ARCHIVE

La performance offre de multiples moyens de questionner l'archive et, ce faisant, de redéfinir le pouvoir. La notion de redéfinition du pouvoir est empruntée à l'artiste Kiluanji Kia Henda qui, dans une série de photographies datant de 2010, use de la performance pour chercher à savoir comment, par quel intermédiaire et dans l'intérêt de qui les archives concernant le passé d'un pays devraient fonctionner (CC1-02). La focale de Kiluanji Kia Henda est une série de piédestaux nus au cœur de Luanda, imposants socles de maçonnerie naguère surmontés de statues datant de l'ère coloniale (désormais déboulonnées). Se mettant lui-même en scène au sommet de vestiges d'archives historiques symboles de pouvoir, l'artiste invite à une relecture du passé et, ce faisant, effectue une transposition des archives au présent. Ses performances comblent un manque – un vide au cœur de l'archive – avec de nouvelles

images et de nouveaux récits qui concernent le passé hétérogène de Luanda. Elles redéfinissent de façon créative les traces visuelles de l'histoire (ou du moins d'une certaine histoire), les transposant dans le *hic et nunc* et imaginant un futur qui conçoit de nouveaux héros « pour la ville à venir¹⁴ ». Prenant la pose dans des vêtements et des étoffes conçus par de jeunes designers de mode angolais, il fait de sa personne l'incarnation du nouveau Luandais : un corps plein de vie, *queer* et en mouvement, en radicale opposition avec les « héros » d'autrefois taillés dans la pierre.

Dans ces emplois de la performance visant à bousculer les archives et dans d'autres qui leur sont apparentés, la question du traumatisme, déjà évoquée au cours des pages qui précèdent, est fondamentale. L'idée selon laquelle il ne serait pas réellement possible de représenter le traumatisme – certaines choses ne pouvant tout simplement pas être exprimées en images ou en mots – a été avancée par plusieurs auteurs, Primo Levi¹⁵ et Susan Sontag¹⁶ notamment. Jill Bennett perçoit les choses différemment. Au final, suggère-t-elle, c'est moins une affaire de représentation que de performance. Selon elle, à travers le processus de performance, les œuvres d'art sont susceptibles de déclencher des réactions émotionnelles et, partant, de pousser leur public à extérioriser et à travailler les expériences traumatiques¹⁷. Dans des travaux comme ceux de Kiluanji Kia Henda, l'archive, performée, émerge comme le lieu – le foyer par excellence – d'une telle *catharsis*.

Les performances de l'archive retiennent l'attention de plusieurs auteurs dans les pages qui suivent. La contribution de Sophie Moulard se penche ainsi sur le rôle que divers types de performances – urbaine, rurale, en *live*, en ligne et sur l'espace de la page – jouent dans la déconstruction des archives coloniales entreprise par le rappeur Elom 20ce. Le texte de Katja Gentric, qui traite de la relecture des archives coloniales, aboutit à une analyse des pièces-performances de William Boshoff : il s'agit d'œuvres dans lesquelles l'artiste se transforme lui-même en une archive qui vit, qui respire. Autre texte dans lequel on peut percevoir des réflexions relatives à la question de la performance – dans le cas présent à travers le travail de commissaires d'expositions – : celui de Katharina Greven et de Pierre-Nicolas Bounakoff (voir partie suivante).

EN GUISE DE CONCLUSION : (RE)CONSTRUIRE L'ARCHIVE

Qu'ils choisissent de remixer, de violer ou de performer l'archive – voire de travailler sur ces trois modes simultanément –, les artistes abordés dans les chapitres qui suivent sont également tous engagés dans un processus

14. Simone A., *For the City Yet to Come*, Durham, Duke University Press, 2004.

15. Levi P., *Se questo è un uomo*, Turin, Einaudi, 1947.

16. Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

17. Bennett J., *Empathic Vision*, Redwood City, Stanford University Press, 2005, p. 18.

de reconstruction la concernant. Chacun, à sa manière, s'attelle à la difficile tâche d'élaborer des discours novateurs à partir de ce qu'on pourrait qualifier de « ruines de l'archive ». Chacune des treize contributions qui constituent cet ouvrage, aurait eu ici légitimement voix au chapitre. Nous avons cependant choisi de nous concentrer sur quatre d'entre elles, qui traitent expressément du processus de construction de l'archive.

Katharina Greven et Pierre-Nicolas Bounakoff montrent comment un musée, Iwalewahaus, université de Bayreuth, a accepté le défi consistant à archiver quantité d'objets provenant du Nigéria. Lesquels objets avaient été collectés au cours des années 1950-1960 par les amateurs d'art Ulli et Georgina Beier avant d'être déposés à Iwalewahaus par le premier, par ailleurs fondateur du musée. En tant que doctorants dans l'institution, Greven et Bounakoff sont intimement investis dans l'inventaire et l'étude du fonds Beier. S'appuyant sur leur expérience en la matière, ils réfléchissent sur leurs propres pratiques académiques et archivistiques. Leur contribution révèle les difficultés (et joies) qu'ils ont à gérer un fonds aussi conséquent et hétérogène et fait état de la démarche complexe qui consiste à convertir cela en des archives fonctionnelles.

Le texte d'Emmanuelle Spiesse est également centré sur le Nigéria, plongeant ses racines dans un contexte qui, quoique distinct, présente certaines similarités. Elle se consacre à un type de musée très différent, conçu par l'artiste Dilomprizulike. Le projet de Spiesse est biographique. En se fondant sur de longs entretiens avec l'artiste concernant son musée hautement singulier, elle s'attelle à produire une archive : elle évoque une histoire au préalable peu connue qu'elle articule à celles – visuelles et textuelles – de l'art nigérian contemporain et de la *global art scene* plus largement.

Dans les deux contributions que nous venons de mentionner, une attention rigoureuse est accordée aux moyens et modes de collecte de l'information. Ceux-ci à leur tour soulèvent des questions relatives à la nature et à l'acte d'emmagasiner et d'analyser des données, et aux liens que ces pratiques entretiennent avec la production d'archives. Il y a un intérêt indéniable à étudier ces questions à la lumière de la distinction établie par Johannes Fabian entre bases de données et archives. Réfléchissant sur l'art d'« écrire à partir d'archives virtuelles¹⁸ » en lien avec les textes oraux présentés dans son journal en ligne *LPCA*¹⁹, Fabian se réfère à la matérialité des archives (opposées en cela aux bases de données) et aux processus créatifs qu'implique leur élaboration :

18. Fabian J., *Ethnography as Commentary: Writing from the Virtual Archive*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 122-123.

19. Voir son journal en ligne : [<http://www.lpca.socsci.uva.nl/>], ainsi que la section relative aux Archive of Popular Swahili : [<http://www.lpca.socsci.uva.nl/aps/index.html>].

« Ce qu'écrire à partir d'archives virtuelles pourrait impliquer au regard de l'anthropologie devrait être clarifié si nous considérons la différence qui existe entre une base de données et une archive. Les bases de données, conçues et établies bien avant l'avènement de l'ordinateur et d'Internet, relèvent de l'arsenal conceptuel d'une vision positiviste et fondamentalement anhistorique de l'anthropologie. N'importe quel dépôt d'informations peut bien entendu être qualifié métaphoriquement de base de données [...] Une archive virtuelle au sens où nous l'entendons ici ne relève en aucun cas du stockage neutre. Étant donné les pratiques communicatives impliquées dans la production de textes ethnographiques, il s'agit inévitablement d'une création partielle, personnelle, et, une fois encore, dans l'idéal, collective²⁰. »

La création collective est également une préoccupation majeure pour Alain Ricard. C'est en ces termes qu'il nomme et analyse la collaboration qu'il a entreprise avec le photographe John Kiyaya dans les environs du lac Tanganyika. Sa contribution est le récit de l'élaboration d'une archive photographique : une élaboration qui implique deux acteurs complémentaires – le photographe et l'auteur, spécialiste des textes et de la littérature. Après avoir créé une base de données – une sélection d'épreuves et de négatifs issus des collections de l'artiste –, Ricard a entamé une discussion de longue haleine avec Kiyaya, à des fins précises : l'élaboration, pour chaque image, d'une légende et d'un texte qui l'accompagne. Ce processus fait écho à l'approche que Fabian a de l'archive. Pour ce dernier, la création collective implique de donner carte blanche à l'auteur d'un texte (ou d'un *corpus* d'images), en facilitant pour lui l'acte d'adjoindre un commentaire informatif et/ou analytique aux textes ou images concernés. À travers leur échange, l'auteur et le facilitateur produisent de concert du sens et font émerger de l'information, ce qui engendre de nouvelles « strates sémantiques » et, par conséquent, des formes novatrices de rencontres.

La façon dont, dans le processus d'élaboration de l'archive, les matériaux provenant de multiples sources et incluant divers types de supports se rencontrent et s'enrichissent mutuellement détermine l'angle d'approche de la dernière contribution abordée dans cette introduction. La Panafest Archive, projet collectif et multidisciplinaire, a pour focale quatre festivals panafricains d'art et de culture ayant eu lieu au cours des années 1960-1970. Quatre participants au projet – Éloi Ficquet, Dominique Malaquais, Malika Rahal et Cédric Vincent – œuvrent de concert ici pour présenter la structure et les fondements théoriques de l'Archive. Le résultat est un instantané montrant un site en cours de construction : un aperçu du processus qui conduit à l'élaboration d'une archive.

²⁰. Fabian J., *op. cit.*, p. 122-123.

BIBLIOGRAPHIE

- Assmann A., *Der lange Schatten der Vergangenheit*, Munich, C.H. Beck, 2006.
- Begoc J. et Boulouch N., *La performance, entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Bennett J., *Empathic Vision*, Redwood City, Stanford University Press, 2005.
- Bismarck B. von, Feldman H.-P., Obrist H. U., Wuggenig U. et Stoller D. (dir.), *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Berlin, Walther König, 2002.
- Blazwick I., Graham J. et Auld S. (dir.), *Gerhard Richter: Atlas: The Reader*, Londres, Whitechapel Gallery, 2012.
- Borggreen G. et Rune G., *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2013.
- Comay R. (dir.), « *Lost in the Archives* », *Alphabet City*, n° 8, 2002.
- Fabian J., *Ethnography as Commentary: Writing from the Virtual Archive*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Featherstone M., « *Archive* », *Theory, Culture & Society*, vol. 23, n° 2-3, 2006, p. 591-596.
- Firstenberg L. et Peffer J., *Translation/Seduction/Displacement: Post-Conceptual and Photographic Work by Artists from South Africa*, Portland, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art, 2000.
- Foster H., « *An Archival Impulse* », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.
- Garb T., *Distance and Desire: Encounters with the African Archive*, Göttingen, Steidl, 2013.
- Hamilton C. et al. (dir.), *Refiguring the Archive*, Cape Town, David Philip, 2002.
- Latour B., « *What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?* », dans Weibel P. et Latour B. (dir.), *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Berlin et Cambridge, ZKM et MIT Press, 2002, p. 15-38.
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Turin, Einaudi, 1947.
- Maart B., « *Curator's essay* », dans Maart B. (dir.), *Imaginary Fact. Contemporary South-African Art and the Archive*, Grahamstown, National Arts Festival, 2013.
- Mokhtari S. et Poinot J.-M., *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Ricard A., *La formule Bardey. Voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005.
- Ricard A., « *De la conversion à la conversation. Les premières années de Thomas Arbousset au Lesotho et les débuts de l'ethnographie (1833-1842)* », *Perspectives missionnaires*, 2002, vol. 2, n° 44, p. 43-57.
- Schaffner I., Winzen M., Batchen G. et Gassner H. (dir.), *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, New York/Londres, Prestel, 1998.
- Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.