

L'usage des archives dans **Les aventuriers de l'art moderne**

La nostalgie du décor

Nina Barada

Cet essai interroge le rapport au temps engagé par la série *Les aventuriers de l'art moderne* (2015) et son montage de diverses techniques, en questionnant le statut, l'usage et la fonction des images d'archives, et ce au regard des séquences d'animation en particulier. Réalisée par Amélie Harrault, Pauline Gaillard et Valérie Loiseleux, et diffusée sur la chaîne de télévision franco-allemande Arte, la série est une adaptation de la trilogie littéraire de Dan Franck portant sur les artistes et les intellectuels de la première moitié du XX^e siècle en France et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les six épisodes qui la composent, suivant un déroulement chronologique, mêlent ainsi dessin, peinture et collage, à des images photographiques et filmiques.

À cet égard, on observe que ce qui rassemble toutefois cette diversité de techniques est une même subordination au scénario préalablement écrit par Dan Franck (ou, en l'espèce, tel qu'il s'incarne dans la série, à la voix *off*), qu'elles viennent donc, dans une large mesure, illustrer. Or, c'est bien le dessein de la série elle-même que d'illustrer une époque, et une époque qu'il faut dire presque mythique telle qu'elle est ici évoquée, à travers les décors d'un Paris depuis longtemps disparu et les portraits de son avant-garde héroïque – en somme, évocation pour grande part nostalgique en son invocation d'un âge d'or révolu.

On fait donc l'hypothèse que ce projet commun d'illustration conforme les images d'archives à leur tour, dont le rôle est dès lors largement réduit à la fonction d'illustrer l'époque, ou plus précisément, d'en fournir le décor – de sorte que l'on peut parler d'archives décoratives, et qui consacrent ce que l'on qualifiera en retour de nostalgie du décor.

Deux précisions s'imposent au préalable. D'une part, ce rapport nostalgique au temps concerne plus particulièrement les trois premiers épisodes (années 1900-1920) – la montée des fascismes, l'approche de la Seconde Guerre mondiale et l'évocation de la guerre elle-même, dans les derniers épisodes (années 1930-1940), tendant à réfréner cette nostalgie (ce qui, néanmoins, dit peut-être plus quelque chose de cette période que de la série elle-même). D'autre part, par « images d'archives », on désigne dans ce texte toutes les images dont la base est photographique, soit les photographies, les images mouvantes documentaires, ainsi que les courts extraits de films de fiction des années 1920-1930 que monte très régulièrement la série. Dans ce contexte, l'élargissement du terme d'« archives » au-delà de l'assise documentaire à laquelle elles sont généralement indexées, peut être associé à ce que Jaimie Baron a nommé « l'effet d'archives ».

Dans son essai *The Archive Effect*, Baron aborde en effet la question des images d'archives en poursuivant les prémisses de Vivian Sobchack dans son étude « Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience ». Sobchack y avance que le terme « documentaire » désigne plus qu'un « objet filmique », mais la « relation » du spectateur à cet objet. Le documentaire, avance-t-elle ainsi, est « moins une *chose* qu'une *expérience* », un mode de réception (Baron 2014, 8). À sa suite, Baron examine donc le problème des archives sous l'angle de la réception : cet « effet archive » recouvre ainsi l'expérience par le spectateur d'une « disparité temporelle » (*temporal disparity*), qui perçoit dans le film « un autrefois et un maintenant » (*a 'then' and a 'now' generated within a single text*) (18). Cette expérience consiste donc en une reconnaissance par le spectateur : celle, précisément, d'être en présence de documents d'archive : « archival documents exist as 'archival' only insofar as the viewer of a given film recognizes certain documents within that film as coming from another, previous – and primary – context of use or intended use » (7). Cette disparité doit donc être visible : « it may occur either at the level of the profilmic object (...) or at the level of the filmstrip itself – the type of film stock, the color or lack thereof, its degree of damage or disintegration, etc. » (21).

Par ailleurs, Baron ajoute que cet « effet archive » peut également conduire à la production d'un « archive affect » :

there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the 'real' past, but also with the feeling of loss (21).

Baron souligne que cet affect relève bien souvent de la nostalgie, qu'elle aborde dans l'essai en poursuivant la distinction proposée par Svetlana Boym dans *The Future of Nostalgia* entre une nostalgie réflexive et une nostalgie restaurative et réactionnaire (2001, 13)¹.

L'« effet archive » consiste donc à renvoyer au passé dont l'archive est la trace en rappelant la matérialité de l'image ou, en d'autres termes encore, l'altérité de l'image se rapporte à celle du passé. Dans *Les aventuriers de l'art moderne*, l'« effet archive » repose donc bien entendu sur le contraste entre dessin et images photographiques et cinématographiques, et l'on verra de quelle manière ces images d'archives participent alors d'un rapport nostalgique au temps en demeurant largement confinées à la fonction de décor du passé.

On revient donc en suivant sur la notion de nostalgie et son objet dans la série, mais l'on peut d'ores et déjà expliciter le lien noué par Baron entre archives et nostalgie, c'est-à-dire entre le médium et l'affect. Katharina Niemeyer écrit à ce sujet :

nostalgia has always been an affair of mediated processes, within both literature and the arts. Media produce contents and narratives not only in the nostalgic style but also as triggers of nostalgia. Media, and new technologies in particular, can function as platforms, projection places and tools to express nostalgia (2014, 7).

La nostalgie peut donc être non seulement produite par un récit, mais cette narration peut à son tour être reprise et déclenchée par un médium, auquel cas celui-ci agit comme stimulus. L'« effet archive » se réfère à un tel stimulus, le noir et blanc des images en particulier conférant à celles-ci, comme le souligne Paul Grainge, une « aura temporelle » (1999, 384) :

To the broader question of why a society requires certain images at particular times, the answer for black and white can perhaps be found in its basic capacity to arrest a sense of meaning, historical and otherwise: to stimulate slowness in a climate of speed, to evoke time in a culture of space, to suggest authenticity in a world of simulation and pastiche (384).

Dans *Les aventuriers de l'art moderne*, ce sont deux registres de l'authenticité, si l'on peut dire, que l'on retrouve : l'un imagier, l'autre narratif. Ce dernier, par le biais d'une histoire biographique, s'applique également à réinvestir l'aura de cette époque.

Bohême simulée

Le modèle historique adopté par la série demeure en effet, et dans une large mesure, biographique, le retour sur cette avant-garde s'effectuant en grande partie au moyen de la biographie des artistes. Ainsi la série aborde-t-elle de manière récurrente leur vie intime (amitiés, amours, sexualité, etc.), de même que leurs conditions de vie socio-économiques, placées sous le signe de la pauvreté. Ce qui réunit ces thèmes est en fin de compte la vie de bohème : c'est là le grand objet des trois premiers épisodes au moins, et ce qui donne son titre au premier d'entre eux (« La bohème, 1900-1906 »). Le biais biographique passe donc par la figure de l'artiste bohémien et l'évocation de cette vie de bohème, d'artistes sans le sou, mais libres, précisément de cette liberté de bohémiens. Cette liberté est par ailleurs associée à celle de l'époque et du lieu : Paris constituant de manière générale, dans la série, le centre à partir duquel se conjugue cette liberté. Les premières minutes et le texte qui ouvrent la série sont à cet égard significatifs :

Paris 1900, capitale du monde. Une foule cosmopolite se presse dans les jardins du Trocadéro autour des palais et des pavillons érigés pour l'exposition universelle. Partout, on célèbre la nouveauté, l'invention, le génie français. Les salons bruissent d'une vie littéraire et intellectuelle au rayonnement immense. Peintres, sculpteurs, écrivains, poètes, musiciens venus d'ailleurs et de partout se retrouvent ici, à Paris, ville lumière, ville splendide, plus libre qu'aucune autre. Loin de cette effervescence, au-delà des grands boulevards, un petit village s'éveille aux lumières du siècle qui commence : Montmartre. Ses héros, aux noms encore inconnus, vont bouleverser l'histoire de l'art. Un jeune homme monte vers la butte. Il porte une redingote noire et un haut de forme. Il est très pauvre. Le jeune homme s'appelle Max Jacob. Il est poète et dessinateur. Il a débarqué à Paris pour y trouver la fantaisie, l'art, les rencontres, le bonheur. Max Jacob a choisi Montmartre pour son histoire. Pas celle du Sacré-Cœur, ce pâté tout blanc dressé là pour faire oublier la Commune de Paris, mais pour ses cabarets joyeux, ses artistes magnifiques, les rires et les chants qui grimpent au-dessus de la colline.

Cet extrait rend manifeste l'héroïsation des artistes dans la série et, par extension, celle de l'art (au demeurant, le terme de « héros », on le voit, est ouvertement employé et celui d'« aventuriers » pour le titre est également loin d'être anodin). Cette héroïsation passe en grande partie par le thème de la bohème, qui joue lui-même un rôle central dans le rapport nostalgique de la série à l'époque qu'elle représente, en mettant en avant la figure du héros-créateur, de l'artiste bohémien et de sa marginalité à la fois socio-économique, politique et morale. Exemplairement, le premier épisode consacre ainsi quelques minutes à l'histoire de l'adoption d'un enfant par Picasso et Fernande Olivier, qu'ils abandonnent, lassés, quelques semaines plus tard. On pourrait certes considérer que l'anecdote vient contredire la facilité de l'hagiographie, mais on peut tout aussi bien envisager qu'elle vienne en réalité satisfaire, pour ne pas dire combler, la vision de l'artiste scandaleux et libre, y compris de toute morale.

Or, cette figure de l'artiste, qui va du bohémien marginal au génie créateur, se rapporte à une conception notoire de l'art et des artistes, qui n'est autre que la conception romantique de l'art. Jean-Marie Schaeffer, dans son ouvrage *L'art de l'âge moderne*, retrace les origines ainsi que la persistance de cette conception dans l'histoire. Celle-ci consiste donc en une « sacralisation de l'art » (1992, 18), concomitante de « la naissance de la figure de l'artiste 'libre' » (88). Schaeffer précise dans ces termes les facteurs qui ont pu conduire à cette conception :

d'une part l'expérience d'une désorientation existentielle, sociale, politique, culturelle et religieuse, d'autre part la nostalgie irrépressible d'une intégration harmonieuse et organique de tous les aspects de la réalité humaine vécus comme discordants et dispersés (88).

Ce qui par conséquent se joue dans la figure de l'artiste bohémien et dans l'image de la vie de bohème est, et pour réemployer des mots de Schaeffer, la « nostalgie d'une vie 'authentique,' non désacralisée et non aliénée » (21). L'artiste bohémien relève ainsi d'un romantisme de la marge et de la marginalité, en étant le symbole d'une vie « authentique », pleine, présente à elle-même, et il est à ce titre une figure mythique, un mythe romantique – une image.

En tant que mythe populaire, cette figure est donc également l'objet d'une nostalgie populaire², l'image ayant ainsi pu glisser du mythe au cliché médiatique. C'est ce que relève Hal Foster dans ses commentaires sur l'avant-garde artistique new-yorkaise, qu'il qualifie alors de « bohème simulée » (1985, 35). Néanmoins, ses remarques peuvent s'appliquer à la série : « les figures de l'artiste moderne, écrit-il ainsi, ont fait retour sous la forme de stéréotypes de la culture de masse », le modernisme étant « investi *comme* une image, à travers des images » (35)³.

Le regret du pays natal

Or, et pour en revenir à la nostalgie et aux termes de Schaeffer, c'est bien là effectivement le cœur du sentiment nostalgique, celui d'un passé authentique, mais plus précisément et en réalité, de l'image de ce passé : une image construite rétrospectivement d'un temps où l'on considère, a posteriori, que pouvait coïncider, voire communier, liberté, simplicité et insouciance. Pour mémoire, la nostalgie désigne, en premier lieu, le « mal du pays », le regret du pays natal (du grec νόστος (*nóstos*), le retour, et ἄλγος (*álgos*), la souffrance). Par extension, le terme évoque donc aujourd'hui un rapport au passé, le sentiment de regret rattaché à la disparition de temps, de lieux, d'un état, ou encore d'une existence disparus ou passés, et enfin, le souhait d'un retour à ce passé. La psychanalyse a pu en faire un état régressif, le désir d'un retour à la situation infantile, Freud ayant fameusement fait de la religion une nostalgie du père dans *L'avenir d'une illusion* : « Dieu est un père exalté, la nostalgie du père est la racine du besoin religieux » (1973, 24). Or, il y a peut-être quelque chose dans la série de cette nostalgie du père (ou des pères, en l'occurrence), qui conduit à la sacralisation de ces figures artistiques surplombantes (comme ces orphelins qui s'inventent, justement, des pères aventuriers), figures qui incarnent ainsi un héritage mythique ou légendaire, un héritage qui en ce cas est à la fois artistique et français.

Le regret du pays natal, en effet, semble être une dimension de la nostalgie dans la série, puisque cet âge d'or de l'art moderne, on l'a signalé, est également rapporté à celui de Paris, et par là de la France, à la centralité de Paris et de la France comme lieux de naissance et capitales de l'art moderne (« Paris, capitale du monde », pour rappeler les tous premiers mots sur lesquels s'ouvre la série, mots qui donnent également leur titre à l'épisode 3) durant ces cinquante premières années du XX^e siècle, et avant que cette avant-garde ne se déplace vers New-York, puis qu'elle se ne décentralise, pour ainsi dire, inévitablement.

La boucle nostalgique est ainsi faite de plusieurs nœuds dans la série : d'une part, parce qu'elle évoque un temps passé et un Paris particulièrement actifs, une époque de grande émulation artistique et intellectuelle, ainsi que des formes de vie, comme des formes artistiques, aujourd'hui révolues ; d'autre part, et corrélativement, parce que cette époque semble en effet très lointaine et que l'écart est alors particulièrement accusé avec non seulement la réalité des sociétés et des modes de vie actuels, mais celle de la création et de l'art contemporains – la nostalgie, ainsi, pouvant être aussi profonde que l'époque semble lointaine.

Les archives décoratives

C'est dans ce cadre que s'insèrent alors les images d'archives, en participant au sentiment nostalgique de plusieurs manières. Le modèle biographique adopté par la série entraîne en effet une première difficulté, tout bonnement parce que les archives photographiques ou filmiques de cette vie de bohème n'existent évidemment pas. Les archives faisant défaut, le dessin et l'illustration sont donc indispensables afin de répondre au biais biographique et à l'évocation de la période par la vie de bohème, et prennent ainsi le pas, presque par nécessité, sur les archives, qui doivent à leur tour, et pour conserver ce rapport biographique à l'histoire, se conformer à ce projet d'illustration.

À cet égard, ce que l'on peut nommer les fonctions élémentaires de l'image photographique et cinématographique – enregistrement, preuve, constatation, etc. –, c'est-à-dire ses fonctions indicelles et documentaires, ne sont pas de grande utilité dans ces premiers épisodes. Puisqu'il n'existe pas de documents témoignant de cette vie de bohème, le socle référentiel n'est pas primordial et les archives dans la série servent assez peu, précisément, de témoignage, de preuve, ou encore de source historiographique, soit ce rôle d'attestation du passé auquel on les rattache habituellement, à partir de leurs propriétés indicelles. Ce changement de cadre implique donc un changement de registre : d'une fonction d'attestation historique et juridique du passé à celle d'évo-

tion, évocation qui là encore s'accorde au projet d'illustration et à la fonction décorative de ces images d'archives.

On relève ainsi quatre principaux usages des archives dans les épisodes de la série. La première fonction et la plus évidente est celle d'une illustration immédiate du texte : si celui-ci mentionne les jardins du Trocadéro, alors paraîtra un plan des jardins, le Sacré-Cœur, un plan du Sacré-Cœur, un intérieur bourgeois, des plans d'un appartement bourgeois, etc. En second lieu, une fonction d'illustration moins immédiate mais qui demeure néanmoins très proche de cette première : si la voix *off* parle d'une rumeur, on pourra voir à l'écran l'extrait d'un film dans lequel un groupe de personnes font des messes basses, si celle-ci évoque la tristesse et l'errance de Max Jacob, alors apparaîtront des plans d'un homme errant sur les quais de Seine, etc. : en bref, de petites scènes narratives qui renvoient à la narration du texte, précisément.



Fig. 1 Épisode 2 (7 : 32)

Troisièmement, un usage qui concerne tout particulièrement les photographies et qui consiste d'une façon ou d'une autre à les animer : exemplairement, un portrait photographique en pied d'Apollinaire sera découpé pour en conserver le corps fixe, mais ce corps sera ensuite animé et mis en mouvement dans un plan, à la manière d'une marionnette ; ou encore, le visage d'Apollinaire fixé par la photographie sera préservé, mais le reste de son corps sera alors dessiné, là aussi pour le mettre en mouvement.



Fig. 2 Épisode 2 (6 : 37)

De même, on relève très régulièrement la présence de dessin ou de peinture sur les photographies, allant de quelques traits de visage accentués au pinceau jusqu'au dessin animé, comme une silhouette se mouvant dans une photographie, celle d'une rue vide, que remonte alors le dessin de Max Jacob.



Fig. 3 Épisode 1 (30 : 33)

Enfin, les photographies pourront se transformer entièrement en dessin ou en peinture, généralement par le biais de fondus enchaînés : dans ce dernier cas de figure, la photographie d'un lieu ou d'un personnage devient ensuite son dessin.



Fig. 4 Épisode 5 (23 : 30 à 23 : 37)

Le dernier usage des archives concerne, au-delà du texte, la bande sonore : on constate ainsi que les archives sont presque systématiquement bruitées (de manière générale, le spectateur est presque toujours accompagné auditivement dans la série). Ainsi, des bruits de foule seront montés sur des plans de foule, des clameurs d'enfants lorsque des archives présentent des enfants jouant, etc., soit une mise en action ou une reconstitution sonore – des procédés que l'on désigne aussi bien entendu par les termes de décor ou d'illustration sonores.

Les archives se conforment donc au projet d'illustration de plusieurs façons. D'une part, en étant reversées, d'une manière ou d'une autre, du côté du dessin et de l'animation. Ceci est particulièrement évident lorsque les photographies sont animées : en ce cas, le dessin l'emporte, s'impose, ou prédomine sur la qualité photographique de l'image, en outrepassant ou en se déjouant de la fixité photographique, pour reporter la photographie vers l'animation. La série tend alors à saper l'assise photographique et indicielle pour reporter la photographie au plan artistique. D'autre part, les archives représentent ou évoquent la narration du texte. Elles illustrent donc

le texte, le contenu du texte commandant alors celui des images. Dans ce cas, il s'agit bien de fournir le décor de l'histoire racontée (ici l'illustration sonore importe) – et le décor, peut-on ajouter, au sens premier du terme, qui désigne l'espace et l'environnement dans lesquels se déroule l'action : ce sont les plans filmiques ou les photographies des lieux dont on parle et qui apparaissent alors à l'écran. Les archives remplissent donc cette fonction manifeste de rôle décoratif, c'est-à-dire de toile de fond.

Plus généralement, les archives doivent avant tout fournir le décor de cette histoire, de ses personnages, c'est-à-dire de l'époque dans laquelle ils se situent. Or, c'est bien à ce niveau que les archives acquièrent un rôle essentiel dans le rapport nostalgique au temps de la série, en apparaissant comme telles, comme images d'archives, c'est-à-dire en produisant l'« effet archive » tel que Baron l'aborde. Afin d'appréhender cette fonction des archives, on pourrait, en jouant la naïveté, poser ainsi la question suivante : lorsque le texte évoque le Sacré-Cœur et qu'à l'écran paraît alors un plan d'époque en noir et blanc de la basilique, et puisque le Sacré-Cœur n'a pas changé, pourquoi ne pas faire usage d'une photographie ou d'un extrait de film contemporains ? Il s'agit donc bien, comme l'a montré Grainge, de conférer à l'image et à ce qu'elle représente ou évoque une « aura temporelle ».

La trace et l'aura

« Citer le passé n'a que très peu de sens – autre qu'antiquaire ou nostalgique –, si l'on ne s'acquitte pas du souci de le citer à comparaître, de le citer au procès toujours ouvert de notre histoire présente » écrit Georges Didi-Huberman (2015, 33), qui fait alors bien entendu référence aux trois qualifications nietzschéennes d'écriture de l'histoire dans la *Seconde considération inactuelle* : un point de vue monumental, un point de vue antiquaire et un point de vue critique. De l'histoire et de l'historien antiquaire, qui conserve et vénère la tradition, Nietzsche écrit ainsi :

L'histoire de sa ville devient pour lui l'histoire de lui-même. Le mur d'enceinte, la porte de sa vieille tour, les ordonnances municipales, les fêtes populaires, tout cela c'est pour lui une sorte de chronique illustrée de sa propre jeunesse et c'est dans tout cela qu'il se retrouve lui-même, qu'il retrouve sa force, son activité, sa joie, son jugement, sa folie et son inconduite. C'est là qu'il faisait bon vivre, se dit-il, car il fait bon vivre ; ici nous allons nous laisser vivre, car nous sommes tenaces et on ne nous brisera pas en une nuit. Avec ce 'nous,' il regarde par-delà la vie individuelle, périssable et singulière, et il se sent lui-même l'âme du foyer, de la race et de la cité. [...] Il y a toujours un danger qui est tout près. [...] tout ce qui ne reconnaît pas le caractère vénérable de toutes ces choses d'autrefois, donc tout ce qui est nouveau, tout ce qui est dans son devenir, est rejeté et combattu. [...] quand le sens historique ne conserve plus la vie, mais qu'il la momifie, c'est alors que l'arbre se meurt, et il se meurt d'une façon qui n'est pas naturelle, en commençant par les branches pour descendre jusqu'à la racine, en sorte que la racine finit elle-même par périr. Il en est de même de l'histoire antiquaire qui dégénère elle aussi, du moment que l'air vivifiant du présent ne l'anime et ne l'inspire plus. Dès lors la piété dessèche [...] (2011, 17-19).

La dimension nostalgique de l'histoire antiquaire, on le voit, est sensible, le regret du pays natal (« ici il faisait bon vivre... ») pouvant néanmoins servir la vie, dans la mesure où l'admiration, la vénération des grands hommes et la mémoire de la tradition sont en quelque sorte des socles sur lesquels les hommes se tiennent droit, desquels ils peuvent retirer joie, force et dignité, pour réemployer les termes nietzschéens. Néanmoins le « danger » qu'encourt l'histoire antiquaire est de transformer l'hommage en momification du passé et de rejeter le nouveau. On pourrait également dire que l'histoire et la remémoration risquent de virer à la commémoration, c'est-à-dire à une mémoire elle-même durcie et qui ne se sert plus que des traces laissées par le passé pour alors asseoir l'autorité de la tradition.

Or, « citer » le passé « à comparaître », et c'est là l'autre allusion de Didi-Huberman, implique un renvoi des archives au régime indiciaire, tel que Walter Benjamin et Siegfried Kracauer en particulier ont pu le penser dans leurs écrits sur la photographie et le cinéma⁴. À cet égard, la manière dont la série *Les aventuriers de l'art moderne* cherche à résister aux propriétés indicielles des archives comme à la fixité des photographies et tend à reporter systématiquement celles-ci du côté de l'art et du dessin, est loin d'être anodine.

Dans la *Théorie du cinéma* comme dans ses essais de Weimar consacrés à la photographie, Kracauer a mis en évidence les implications idéologiques de ce qu'il appelle la tendance « formatrice » ou « artistique » de la photographie, tendance qui s'oppose au caractère indéterminé du médium qui « transmet un matériau brut sans le définir » : « aussi sélective que soit une photographie », écrit ainsi Kracauer, « elle ne peut effacer ce penchant vers l'inorganisé et le diffus qui l'affecte en tant qu'enregistrement du réel » (2010, 54). La photographie d'art cherche donc à résister aux propriétés inhérentes du médium en le conformant à des conventions picturales qui lui sont étrangères. Cette dérobade vise, pour Kracauer, à dénouer le lien ontologique de la photographie à la réalité et à se défaire des responsabilités que celui-ci engage : c'est « comme si leurs obligations envers la nature à l'état brut leur pesaient » (38), dit ainsi Kracauer des photographes expérimentaux. Dans son essai de 1927, il corrèle ce refus à une attitude politique en écrivant qu'« [i]l vaudrait la peine de dévoiler les relations étroites entre l'ordre social existant et la photographie artistique » (2014, 34) – une remarque qui laisse entendre que la photographie d'art, et bien qu'il n'emploie pas le terme, est réactionnaire : en soumettant la réalité qu'elle photographie à ces conventions picturales, la photographie d'art cherche à se prémunir de la désappropriation et de la dépersonnalisation qu'implique la photographie (ce que Kracauer nomme également dans la *Théorie du cinéma* l'« estrangement » (2010, 43) du regard photographique) autant qu'à corriger le désordre de la réalité, en réintroduisant de l'ordre là où il fait défaut.

À cet égard, la transformation par le dessin ou par l'animation qui est faite, dans la série, des archives photographiques reconduit l'héritage de la photographie artistique en luttant de la même manière contre les propriétés inhérentes au médium. Or, pour Kracauer comme pour Benjamin, ces propriétés sont précisément celles qui font de la photographie et du cinéma des instruments de dévoilement de la réalité, d'enquête et de détection, ce par quoi leurs images peuvent devenir des « indices » du « crime », pour reprendre les fameux mots de Benjamin sur les photographies d'Atget dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », c'est-à-dire « des pièces à conviction pour le procès de l'histoire » (2011, 286). En d'autres termes, ces propriétés indicielles rendent possible la destination politique de ces images en impliquant qu'un jugement politique soit porté sur la réalité historique. En ce sens, on dirait, et pour rester avec Benjamin, que la série *Les aventuriers de l'art moderne* tend à favoriser « l'aura » à « la trace »⁵, c'est-à-dire à reconduire l'autorité de la tradition et du passé, à s'attacher donc à la fonction culturelle plutôt qu'à la fonction politique de l'image. À cet égard, l'« effet archive » est une autre une autre expression pour dire l'aura de l'image d'archive.

La nostalgie du décor

Il est donc essentiel que les images d'archive dans la série soient perçues en tant qu'archives. La présence de courtes scènes manifestement tirées de films de fiction des années 1920 ou 1930 renvoie à un même usage : celles-ci apparaissent en tant qu'images anciennes et datées, appartenant à ce passé, à cette époque dont on nous parle et à laquelle on les associe – elles se présentent en tant qu'images d'époque. Il faut donc que l'image soit d'époque, qu'elle paraisse dans sa passéité, pour qu'elle se montre au spectateur comme image de ce passé. On peut dire à ce titre que les images d'archives apparaissent alors comme des images exotiques, renvoyant et appartenant à une extériorité (ici, celle du passé), et qui dans cette apparence extérieure possèdent un caractère original ou, pourrait-on dire, pittoresque (un terme qui renvoie, incidemment, à la peinture).

À cet égard, il faut souligner que ces images d'archives participent également de la nostalgie en ce qu'elles paraissent moins menaçantes que les images contemporaines – c'est là un effet de ce qui a pu être nommé une « media nostalgia » et que commente par ces mots Manuel Menke :

This comprises longing for old past media but also longing for a time without today's media technology and culture. Such longing would regain self-confidence and reestablish continuity of identity by nostalgically remembering times that are in retrospect perceived as less stressful and in which media-related communication demands could be met (2017, 632-633).

Appartenant donc à ce passé, les archives suggèrent ou évoquent cette époque, parce qu'elles sont le milieu, le cadre, l'environnement, l'atmosphère même, dans lesquels l'histoire se déroule et les personnages agissent : elles en sont la parure, le décor. Mais, et comme par choc en retour, ces images et leur usage ne risquent-ils pas

alors de faire de cette époque un décor ? Et n'est-ce pas précisément d'un décor dont en réalité on est toujours nostalgique, d'un passé embelli, que l'on pare a posteriori de ses souvenirs les plus agréables ? D'une image ? On en revient aux mots de Foster : le modernisme investi *comme* une image, *à travers* des images, et c'est bien cette image qui est objet de nostalgie.

Références

- Baron, Jaimie. 2014. *The Archive Effect. Found footage and the Audivisual Experience of History*. Londres-New York : Routledge.
- Benjamin, Walter. 1993. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* [1927-1940], traduit par Jean Lacoste. Paris : Le Cerf.
- Benjamin, Walter. 2011. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [version de 1939]. Dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 269-316. Paris : Gallimard.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books.
- Didi-Hubermn, Georges. 2015. *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5. Paris : Minuit.
- Foster, Hal. 1985. *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington : Bay Press.
- Freud, Sigmund. 1973. *L'avenir d'une illusion* [1927], traduit par Marie Bonaparte. Paris : PUF.
- Ginzburg, Carlo. 1980. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ». *Le Débat* 6 : 3-44.
- Grainge, Paul. 1999. « TIME's Past in the Present: Nostalgia and the Black and White Image ». *Journal of American Studies* 33 (3) : 383-392.
- Kracauer, Siegfried. 2010. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, édition établie et préfacée par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulo. Paris : Flammarion.
- Kracauer, Siegfried. 2014. « La photographie » [1927]. Dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Claude Orsoni et de l'anglais par Daniel Blanchard, 27-43. Paris-Montréal : Maison des Sciences de l'homme-Presses de l'Université de Montréal.
- Menke, Manuel. 2017. « Seeking Comfort in Past Media: Modeling Media Nostalgia as a Way of Coping With Media Change ». *International Journal of Communication* 11 : 626-646.
- Niemeyer, Katharina (dir.). 2014. *Media and Nostalgia : Yearning for the Past, the Present and the Future*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, Friedrich. 2011. *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* [1874], traduit par Henri Albert. Édition électronique. Échos du Maquis.
- Rosenberg, Harold. 1992. *La dé-définition de l'art* [1972], traduit par Christian Bounay. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.

Notes

- 1 Cf. Boym 2001, en particulier chapitres 4 et 5 : 41-56.
- 2 Dans *La dé-définition de l'art*, Harold Rosenberg souligne que « la figure de l'artiste » ne perdure qu'« en tant que fiction de la nostalgie populaire » (1992, 12)
- 3 Foster écrit ainsi : « How, in this simulated bohemia, the figures of the modern artist have returned as mass-cultural stereotypes; how modernism – its formations and styles – is engaged *as an image through* images (which is all the more ironical given the modernist insistence on the immediate, the contingent, the present, etc.). Just as the avant-garde transformed subaltern types and subcultural expressions into poses and styles, so now this new avant-garde has begun to recycle these very poses and styles for media consumption » (1985, 35).
- 4 En cela prenant part au paradigme indiciaire mis au jour par Carlo Ginzburg, dont le « noyau » est constitué par l'idée que si « la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer » (1980, 29).
- 5 « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous » (Benjamin 1993, 464).