

La mémoire des spectres

Rien ne semble en apparence plus proche de la réalité factuelle que l'archive : qu'elle soit con(tre)signée par l'écriture ou la photographie, nous l'imaginons volontiers dépositaire d'une « mémoire objective » dont elle conserverait la trace et protégerait l'autorité. Pourtant ni sa temporalité ni sa « vérité » ne sont a priori données : s'inscrivant dans un mécanisme de reproductibilité et de supplémentation, le document archivé ne conserve son idiome qu'en se séparant de lui-même, exposant alors sa singularité à l'itération technique et à l'interprétation. Semblables à des empreintes déjà hantées par leur ré-impression à venir, les archives ne délivrent donc aucune « pureté », aucune « source » originelles : elles ne renvoient pas à une mémoire « vive » qui restituerait intacte la sensation d'un événement passé, mais à une mémoire « morte », venant après-coup, comme un supplément qui « redouble » le souvenir.

Car si c'est bien la répétition qui inscrit l'archive dans une chaîne de survivances mémorielles, cette logique de réitération est aussi ce qui expose le mécanisme d'archivage à la mort⁽¹⁾, et donc à l'oubli et à la destruction ; si bien que c'est à une forme de « généalogie en miroir » et de revenance que renvoie l'archive : son pouvoir de hantise reste intimement lié à l'« image de soi » qu'elle instaure dans son tracement ; tracement qui, une fois disparu, ne laisse derrière lui que la trace, comme un témoin aveugle, devant lequel devra « comparaître » toute trace future. Aussi l'autorité de l'archive n'est-elle jamais que celle, transférée ou conférée, par un tribunal de spectres : étymologiquement « archive » provient d'ailleurs du grec « arkhéion », qui désignait d'abord une maison, mais aussi et surtout la demeure des magistrats supérieurs, des « archontes », de ceux qui commandaient. C'est à eux que l'on reconnaissait le droit de faire des lois : c'était aussi dans leur maison que l'on déposait les documents officiels, dont ils étaient les gardiens, mais aussi les herméneutes, puisqu'eux seuls avaient le pouvoir d'interpréter les archives. L'archive est ainsi d'emblée à la fois spectrale et future, car ouverte à la hantise des générations à venir : elle repose sur le pouvoir de la croyance, sur un « effet de vérité » qui est toujours à double tranchant, car toujours arbitraire et relevant potentiellement de l'illusion construite.

Gripper ce mécanisme de contrôle, en guettant les interstices et les moments indécidables, tel semble être le propos de *Nationalfeiertag*⁽²⁾ de Katja Stuke : recueil d'images filmées en cachette Place Tiananmen, le jour de la fête nationale chinoise, dans un des lieux les plus surveillés au monde, il se situe très loin des stéréotypes d'une Chine officielle. La charge symbolique de ces photographies provient de ce qui s'y lit en creux : la banalité des situations, l'absence de sourire, la fermeture indéchiffrable des visages. On pense à n'importe quelle foule occidentale, mais à y regarder de près, pas tout-à-fait, car, au détour d'un regard, une étrange angoisse se révèle, celle peut-être que ressent chacun de ces anonymes d'être l'acteur involontaire d'un film de propagande auquel nul ne croit. D'où cette lassitude dans laquelle s'épuise le modèle légendaire : ici l'archive se fait contre-archive, outil de résistance, où par le vide des images dérobées au regard des autorités, Katja Stuke construit l'anti-légende d'une image de soi idéale, morte depuis longtemps, peut-être toujours-déjà morte. En se fissurant l'*arché* fait alors s'effondrer l'architecture sémiotique elle-même. L'instauration d'un sens mais aussi sa perte inéluctable et sa reconstitution possible sont inscrites dans toute archive : cette pulsation ternaire, nulle dans nos sociétés modernes ne l'a mieux épousée que l'archive photographique, qui, pour être historiquement plus proche de nous, n'en est pas moins labyrinthique. Par définition indicielle⁽³⁾, la photographie ne livre d'un événement que son empreinte, à jamais coupé de lui : devenu pur signe, le document d'archive n'est plus qu'un miroir, où se reflète, dans le vide laissé par l'absence, notre propre « mal d'origine ». L'archive opère alors comme une matrice, où interviennent des phénomènes sub-symboliques et subconscients : elle réassocie, défragmente, redistribue les signes, ce qui rend l'espace-temps de l'archive d'autant plus complexe, puisqu'il n'y a pas, au sens strict, un « moment » de l'archive, mais un constant déport temporel ; au-delà de l'épuisement des paradigmes de l'intime, de la forme-tableau et de l'objectivité, les expérimentations contemporaines se concentrent de plus en plus sur des formes hybrides et des topologies fragmentaires : les relations d'indicialité et de théâtralisation sur lesquelles elles reposent permettent de réorganiser les réseaux sémiotique,

en y intégrant la perception relative et les mécanismes inconscients ; ce qui a pour effet de constituer un nouveau type d'espace mémoriel, où la réalité est transpercée par l'invisible, et l'introspection documentaire traversée par le hors-champ.

La crise du sens des images est particulièrement lisible dans l'ouvrage de Massimiliano Tomasso Rezza. *Atem*⁽⁴⁾ est un ensemble d'images choisies et redistribuées au hasard, qui ne font plus appel ni à la sélection de l'œil, ni à la classification des processus logiques : en cela, cet ensemble disparate de photographies tente de mettre fin à la notion d'auteur et de norme esthétique. Associés entre eux selon un système de distribution aléatoire, comme un ordinateur pourrait le faire à l'aide d'un logiciel, les documents choisis par Massimiliano Tomasso Rezza semblent n'avoir aucune cohérence formelle. Pourtant, au-delà de leur banalité, ils sont toujours destinés à un regard, et, du fait de cette adresse, ils n'échappent pas à un ordre introduit comme supplémentation : ce qui se joue ici n'est donc pas tant l'absence de toute sémantique, mais plutôt une déconstruction de la façon dont nous créons du sens par la combinaison de signes indiciels, que nous relions par leurs affinités contigus et leurs relations analogiques. Version high-tech de l'atlas warburgien⁽⁵⁾, *Atem* n'échappe en définitive pas à l'esthétisme, car, même si la structure d'ensemble n'offre qu'une beauté « par défaut », cette esthétisation du vide finit par distiller, dans ses plages d'un gris étal, une mélancolie du neutre, qui, si elle n'est pas nouvelle, est étrangement séduisante ; elle n'échappe pas non plus au langage, si par langage nous entendons l'outil qui permet de construire un monde en donnant sens et forme à un donné, car cette nébuleuse construite à coup de dés fait encore « monde » : à travers elle, le regard s'oriente dans la minceur des images, cherche des repères, toujours trop familiers peut être ; mais ce sens, en train de se construire sous nos yeux, reste aussi ouvert que notre propre regard, contrairement à celui qui est arbitrairement fixé par les relations logiques et la « valeur d'usage » ; et c'est peut-être cette ouverture qui fait ici toute la différence, grâce à l'écart qu'elle creuse avec la plénitude signifiante : car c'est à partir de cette brèche que la déchirure du signe échange

des contacts avec le dehors et que les spectres inconscients, saignant à travers la trouée du visible, font monde avec notre monde.

Le flottement propre au signe indiciel, permettant un va et vient constant entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, peut faire ainsi dériver à tout moment l'archive vers sa face obscure : c'est ce mouvement de balancier que l'on retrouve dans *A Minor Wrong Doing* d'Henrik Malmstrong⁽⁶⁾, qui débute comme un banal documentaire et bascule peu-à-peu dans un onirisme sombre. Pourtant la violence est ici toujours hors-champ : depuis sa fenêtre, en voyeur hitchcockien, Henrik Malmstrong ne cherche pas à capturer un instant décisif ; il sait que, dans cette ténèbre du signe, toute résistance est vaine : le monde est toujours-déjà passé de l'autre côté du miroir, car toute image est percée et poreuse aux fantômes. Calmement, simplement et obsessionnellement, il se contente donc d'enregistrer le passage de corps et de visages anonymes, illisibles à force de noirceur et de flou. Pisseuse, épaisse comme une fumée, la matière charbonneuse de l'image frustre l'œil qui chercherait la clarté sous la suie photographique ; car celle-ci adhère à nos paupières, sexuelle, sale et désirable à la fois, comme cette nuit qu'elle abrite et fait monter vers nous, depuis un fond peuplé de fantômes qui n'appartiennent pas au jour. Une simple rue devient alors le théâtre invisible d'une danse des spectres, dont nous n'apercevons jamais que la trace imaginaire, du coin de l'œil : au matin, la violence du jour dispersera celle de la nuit, et il ne restera, de ce trafic d'âmes, que son souvenir rêvé, l'archive de nos propres fantômes.

Car, si l'archive est au fond un trou noir où viennent s'échouer les fantômes, c'est peut-être d'ailleurs parce que sa structure est, elle-même, spectrale : ni présente ni absente, ni visible ni invisible, elle est une trace renvoyant toujours à un autre dont le regard ne saurait être croisé. Il y a une fission première dans toute archivation qui disperse l'origine, comme la cendre dans un tourbillon : car l'archive photographique habite la cendre de cette brûlure qu'elle porte au jour. C'est cette nuit primordiale, qui contient toute visibilité et est contenue par elle, dont nous ressentons le battement en feuilletant *The Wake of Dust*⁽⁷⁾. Si *Atem* était peuplé des spectres de Minuit, l'ouvrage de Thomas Hauser semble,

quant à lui, retenir l'écho du pas de Gradiva, le « spectre de Midi ». Dans le roman de Jensen⁽⁶⁾, auquel Freud a consacré une longue étude⁽⁹⁾, l'archéologue Hanold devient littéralement hanté par la représentation d'une jeune femme sur un bas-relief, dont le pas suspendu lui évoque ce nom, Gradiva, « celle qui s'avance ». Cette fascination prend une telle ampleur qu'il croit s'entretenir chaque jour pendant une heure avec Gradiva, avec son « fantôme de midi », alors qu'elle est ensevelie depuis l'an 79, dans les cendres de Pompéi ; elle vient à lui, puis rejoint sa tombe, après leur conversation, laissant l'archéologue seul avec son hallucination. A la fois veillée funèbre et sillage, le mot *Wake*, choisi par Thomas Hauser, évoque ce frayage inconscient où se disséminent la trace et le souvenir. Dans ce théâtre d'ombres qu'est *The Wake of Dust*, les secrets que préserveraient une généalogie de silence sont littéralement absorbés dans « l'autre scène » : l'archive devient un fantôme qui parle, mais dont nous ne connaissons pas la langue, jusqu'à ce que nous réalisons que c'est la nôtre. Hanold essaie lui aussi plusieurs langages, avant que Gradiva, jusque-là muette, lui dise de parler dans son idiome à lui, l'allemand. Faire parler les stèles, faire parler la pierre⁽¹⁰⁾ : n'est-ce pas le rêve que nous faisons en nous plongeant dans les yeux vides, parfois bandés, des statues de Thomas Hauser et dans la poussière des tombes ouvertes ? Peut-être cherchons-nous, au fond, à exorciser nos fantômes en exhumant une empreinte plus archaïque encore que toute empreinte ? Peut-être toute photographie voudrait-elle saisir cet impossible instant où la trace est encore dans son tracement, où elle est l'indice pur d'une origine, sans distinction du passif et de l'actif ? Une archive qui se confondrait avec l'arché elle-même en quelque sorte, là où le pas de Gradiva, non encore séparé de la cendre où il s'imprime, parlerait de lui-même. C'est-à-dire une archive qui n'aurait plus besoin d'archive.

Victor Mazière, Janvier 2016

- (1) Sur le lien entre la répétition et la pulsion de mort, cf Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, PUF, Paris, 2010
- (2) Katja Stuke, Bohm Kobayashi and FW Books
- (3) Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris, 1978. Dans la taxinomie des signes établie par Peirce, les icônes sont liées au référent par une relation de ressemblance visuelle, tandis que les indices (ou index) peuvent ou non ressembler à la chose qu'ils représentent, mais sont toujours physiquement liés à elle. La photographie peut être iconique d'une façon contingente et secondaire, mais elle est nécessairement indicielle puisqu'elle enregistre les empreintes laissées par l'interaction entre la lumière, un objet, et un appareil.
- (4) Massimiliano Tomasso Rezza, *Atem*, Yard Press, 2015
- (5) Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, Editions Atelier de l'écarquillé, 2012, et Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- (6) Henrik Malmstrong, *A Minor Wrong Doing*, Kominek, 2015
- (7) Thomas Hauser, *The Wake of Dust*, 2015
- (8) Wilhelm Jensen, *Gradiva*, 1902, réédité par Fischer Verlag
- (9) Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, in Freud, *Œuvres complètes*, vol. VIII 1906-1908, Paris, PUF
- (10) Sigmund Freud, *Sur l'étiologie de l'hystérie*, 1896, in *Œuvres Complètes*, t III, PUF, p150 : l'expression de Freud est « saxa loquuntur », « les pierres parlent ».