

L'AUTOARCHIVAGE

COMME MODE DE PRODUCTION ARTISTIQUE

L'ENSEVELISSEMENT DE NOS MÉMOIRES

Dans le contexte social reconfiguré par l'usage d'**Internet**, la question de l'archivage et plus encore de l'autoarchivage, prend une ampleur nouvelle. En effet, nous semblons être ensevelis sous nos propres traces. Le réseau ajoute à l'archive classique comme vestige involontaire et comme inscription volontaire d'une personne sur un support matériel, deux autres modes. D'une part, la trace des multitudes comme graphologie sociale puisqu'avec les services sociaux tels que *Facebook*, *Twitter* ou *Foursquare* tout le monde peut inscrire quelque chose et plus seulement une élite culturelle constituée. D'autre part, une trace technicisée parce qu'un ordinateur peut, et doit souvent, être programmé pour écouter et archiver automatiquement sa propre activité. Cette multiplication des archives se fonde ainsi sur la relation de plus en plus étroite entre subjectivité et inscription, entre automatisation et mémorisation, entre privé et public.

Cette transformation a des influences très concrètes sur la constitution de la **mémoire** et de l'**histoire**. Serons-nous en effet capable de gérer le stockage et le traitement de la quantité toujours grandissante des archives ? Si nous parvenons à mémoriser des processus, par exemple informatiques, ne risquons-nous pas de devoir mémoriser les processus induits par la mémorisation même et d'ainsi produire une mémoire de la mémoire, engorgeant notre temporalisation à la manière de *Funes*, le célèbre personnage de Borges¹ ? Existe-t-il une limite physique à cette récursivité de la mémoire ? Comment constituerons-nous une mémoire collective à partir de toutes ces traces ? Paradoxalement, l'intensification de l'archivage, dont le moteur principal aura été l'informatisation, ne semble pas signer la victoire de la mémoire, mais lui oppose de nouvelles difficultés et la confronte peut-être à ses propres limites. Cette défaillance explique sans doute pour une part une certaine dramatisation contemporaine des enjeux liés au devoir de mémoire².

1 Borges, J. L. (1974). *Fictions* (Nouv. éd. augm.). Gallimard.

2 Le devoir de mémoire a donné lieu ces dernières années à une importante littérature dont on pourra retenir pour une perspective critique : Traverso, E. (2005). *Le passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*. La Fabrique éditions.

Pour aborder ces questions générales, je me propose de prendre un chemin de traverse et d'effectuer une coupe en problématisant la question de **l'autoarchivage comme mode de production artistique**. Le présupposé de cette tentative est que l'oeuvre d'art, même si on peine à la nommer ainsi aujourd'hui, constitue un cas limite d'archive dont la vertu serait d'éclairer l'archive en tant que telle dans sa problématique la plus générale. Plus encore, c'est par cette question et en replongeant dans une tradition esthétique, qu'il sera possible de comprendre que ce qui s'annonce aujourd'hui comme une évolution brutale est en fait depuis longtemps en cours dans le territoire qui entrecroise l'art, la technique, l'existence et la mémoire. Par ce biais, il sera possible de mieux saisir la concomitance de certaines évolutions dans le champ de l'art dit contemporain et de l'art dit numérique, pour apprécier que de ce point de vue au moins il n'existe aucune raison valable de les distinguer comme deux genres séparés et qu'il est plus efficace de les appréhender comme un complexe de forces opérant parallèlement.

Je souhaite aborder dans un premier temps les liens entre l'oeuvre d'art et l'archive. La première est-elle un sous-genre de la seconde ? Depuis quand l'oeuvre d'art est-elle considérée et constituée comme une archive ? De quel référent est-elle l'archive ? De quoi nous fait-elle signe ? Que trace-t-elle au juste ? En suivant le fil qui va de Vasari jusqu'au musée moderne, nous découvrirons que l'oeuvre a toujours été une autoarchive, en tant qu'archive de soi, mais aussi au sens d'une archive en soi permettant de conserver tout aussi bien l'oeuvre que l'institution qui l'archive. La récursivité mémorielle n'est donc pas accidentelle, mais structurelle. Dans un deuxième temps, je pourrais exposer certaines pratiques historiques de l'autoarchivage. Sans prétendre en faire le tour ou le catalogue exhaustif, je souhaite relever certains points saillants permettant de classer ces œuvres selon trois types : le corps, l'objet et le chiffre. Dans chacun de ces cas, on verra que le sujet de l'archivage est moins la subjectivité que la mise en relation de celle-ci avec quelque chose d'impersonnel qui la dépossède et la met hors de ses gonds. À partir de cette classification temporaire, il sera possible de développer le statut contemporain de l'autoarchivage au regard de l'apparition et de la généralisation du numérique, pour voir que ce qui se présente telle une révolution brutale est en fait une lente et profonde évolution. L'autoarchivage sera abordé selon ses paradoxes témoignant de sa dynamique propre. L'hypermnésie numérique sera envisagée selon sa matériologie, c'est-à-dire ramenée à ses supports matériels plutôt qu'à ses effets virtuels. Ceci permettra de voir que la croissance exponentielle de l'autoarchivage, l'afflux excessif de

Ricoeur, P. (2003). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil.

la mémoire, va avec un reflux, un risque toujours présent, suspendu et parfois advenant, d'une mémoire à l'arrêt, qui s'efface, qui se retire et qui devient amnésique. Ce caractère incidentel de l'autoarchivage numérique n'est pas lui-même accidentel malgré les apparences, mais constitue son essence la plus proche. Une essence qui est donc toujours elle-même au bord de l'évanouissement et de la disparition et qui se projette dans les multitudes connectées au réseau. L'autoarchive qui était auparavant principalement le fait d'une élite, s'est généralisée tant et si bien qu'on se demande qu'est-ce qui sera, ou plus exactement qui sera oublié ?

Ceci me permettra de conclure sur une tentative de thématization de **ma recherche** grâce aux catégories précédemment élaborées. À partir de l'expérience fondatrice d'un travail sur la déportation pendant la Seconde Guerre mondiale, je proposerais de rassembler mes travaux selon trois axes d'archivage. La traduction généralisée comme ce qui rend possible le caractère proliférant de l'autoarchivage. L'automatisation de l'archivage des anonymes, c'est-à-dire pour des œuvres en réseau des visiteurs, et enfin l'archivage récursif des flux que ceux-ci soient sémantique ou ne le soient pas. Ces différentes dimensions sont synthétisées et problématisées dans une recherche-crédation en cours qui se nomme **Capture** et dont je définirais le programme autant que l'horizon. Cette machine étrange sera considérée selon son autophagie, notion qui deviendra centrale pour comprendre ces pratiques, et sa solitude. Par là je souhaite revenir à la question fondamentale de l'auto dans l'autoarchivage. De quel soi-même s'agit-il ? L'auto-archivage est-il par définition anthropologique ou existe-t-il un dehors, quelque chose qui dans la mémoire réflexive déborderait, d'une manière réaliste et spéculative, le genre humain ? L'autoarchivage n'oblige-t-il pas à aborder cet absolu hors de nous ?

ARCHIVES À L'OEUVRE

Comme l'a remarqué avec justesse Georges Didi-Huberman, l'un des premiers historiens de l'art, Vasari, désignait son objet comme perdu³. Nous avons selon lui enseveli la vérité de l'**art antique** et l'histoire de l'art avait pour objet de rétablir cette vérité, non pas pour la restaurer, mais simplement pour la prononcer à nouveau en faisant passer l'oeuvre d'art de l'esthétique au narratif. Pour Vasari, l'art

3 Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante*. Éditions de Minuit.

était avant nous et le « nous » était le produit de cette disparition et de ce décalage. Je propose de tirer de cette tradition une appréhension générale de l'oeuvre d'art dans son historicité comme un passé disparu dont l'oeuvre serait l'indicateur précieux. Qu'est-ce qui a été perdu et dont fait signe l'oeuvre d'art ? Est-ce l'idéalité des formes antiques ? Pouvons-nous nous projeter dans ce passé ? Mon hypothèse est que l'oeuvre d'art est bel et bien une archive, mais d'un genre fort particulier. Elle n'archive pas une trace objective du passé, mais un métafait selon lequel les civilisations naissent et disparaissent, les civilisations passées, présentes et avenir⁴s. Ceci veut dire que si l'oeuvre d'art doit être considérée comme une autoarchive ce n'est pas seulement comme le signe provenant d'une antériorité, pour le dire rapidement une personne ayant laissée une trace dont nous pouvons interpréter l'intentionnalité, mais c'est aussi au sens de notre propre archive. L'oeuvre d'art, par la disparition dont elle témoigne, nous place face à notre propre destruction, au caractère fugace et destructible du présent, à sa contingence absolue. L'archive artistique est une ruine⁵, elle signe une nostalgie paradoxale dont le temps n'est pas chronologique, mais vient nous hanter parce qu'il est à la jointure de plusieurs temporalités. Il faut s'imaginer l'émotion esthétique de la découverte de Pompéi comme fondatrice d'une certaine signification de l'art : oeuvres et corps mêlés, bâtiments et gestes arrêtés. Ce moment figé fut mille fois raconté, je ne veux en faire la prose, mais seulement replonger dans cet ensevelissement d'un art qui est le signe d'une civilisation disparue. Pompéi, à la différence d'autres traces, resta en terre, elle devint cette terre. Toutes choses que nous produisons disparaîtront et réapparaîtront dans sa disparition, car pour découvrir une oeuvre il faut qu'elle ait d'une manière ou d'une autre disparu, qu'elle soit ensevelie comme nous sommes ensevelies nous-mêmes par toutes nos archives. Ceci explique le passage entre l'archéologie et la critique d'art moderne prenant la figure du découvreur et du chiffonnier de Walter Benjamin⁶, cherchant dans les ordures la beauté. Celle-ci n'est ni une substance ni un attribut, mais est peut-être le produit de ce décalage, de ce qui a été perdu, de ce que nous avons retrouvé, de ce à quoi jamais nous n'aurons plus accès, parce que rien n'est resté indemne⁷. La relation entre l'oeuvre et l'archive de soi n'est donc pas un cas particulier, mais peut être considérée comme l'essence même de l'oeuvre. Si l'auto de l'autoarchive est un « soi-même », il l'est au moins en quatre sens fonctionnant

4 Diamond, J. (2006). *Effondrement : Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*. Éditions Gallimard.

5 La question des ruines, que j'aborde pour une autre recherche, est un thème fort classique de l'art. On se reportera au livre général : Makarius, M. (2011). *Ruines : Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Flammarion. Et à l'ouvrage de Jouannais, J.-Y. (2012). *L'usage des ruines: Portraits obsidionaux*. Verticales.

6 Benjamin, W. (2003). *Paris, capitale du XIXe siècle*. Allia.

7 On retrouvera la problématique de l'indemne et de l'auto-immunité dans l'ensemble de l'oeuvre de Derrida depuis Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Éditions de Minuit.

deux à deux. Il y a l'artiste vivant qui inscrit quelque chose. L'artiste mort qui a inscrit. La civilisation qui a permis cette inscription. Cette civilisation qui a disparu. Il y a du vif et du mort, de la revenance et du fantôme pour reprendre des thèmes chers à Jacques Derrida⁸. La sortie hors de terre, l'excavation est un ensevelissement paradoxal et c'est pourquoi la question de l'autoarchivage ne peut pas être considérée seulement comme une collection de matériaux qu'il s'agirait de classer objectivement. Il y a une affectivité de l'archive et de l'oeuvre, c'est l'affectivité du tombeau. Celui dans lequel gît l'artiste, le peuple et toutes les voix muettes des peuples disparus.

La sortie hors de terre de l'archive est poursuivie par une seconde mise en terre qui est la **conservation** muséale. Il n'y a pas lieu de revenir longuement sur cette dimension archivistique de l'oeuvre d'art tant elle a été développée au cours des trente dernières années par la critique institutionnelle⁹ et par d'autres approches¹⁰. Il me suffit de remarquer que l'objet se constitue comme oeuvre non d'une façon immanente, mais selon un lent et complexe processus institutionnel dont les acteurs sont en négociation tant sur l'objet qu'ils visent que sur leurs rôles respectifs¹¹. L'objet d'art se constitue au croisement de ces différents rôles comme l'espace laissé vacant entre eux. C'est précisément cet espace qui permet de continuer à négocier, c'est-à-dire de tendre et de détendre les fils du réseau. Ces acteurs sont humains, mais pas seulement, il y a aussi des bâtiments, des techniques de conservation, des budgets, des politiques culturelles, bref des objets et des structures. Que tente de faire la conservation muséale ? Transformer un objet en archive et le sortir du temps, c'est-à-dire l'extirper de sa contingence fondatrice, afin de le préserver, le rendant intact. La récente affaire de la restauration ratée de l'*Ecce Homo* d'Elias Garcia Martinez et sa rapide propagation sur le réseau est symptomatique de cette constitution de l'objet artistique comme archive intouchable. Cette question de l'indemne est infiniment problématique parce qu'elle suppose un objet pur, stable, une identité identique à soi, une substance compacte que nul dehors ne vient affecter¹². Il y a derrière la conservation muséale toute une conception de l'objet et de la trace qu'il faut questionner parce que le musée est une institution remarquable de la mémoire. La mémoire n'est pas une chose en soi, le signe neutre du passé. La

8 Derrida, J. (2006). *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Éditions Galilée.

9 Alberro, A., & Stimson, B. (Éd.). (2011). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (Reprint.). The MIT Press.

10 On citera à titre d'exemple les oeuvres de Claude Parmiggiani sur les réserves des galeries.

11 Latour, B. (2006). *Changer de société - Refaire de la sociologie*. Éditions La Découverte.

12 Sur la reprise de la question classique de la substance compacte. Tristan, G. (2011). *Forme et objet. Un traité des choses* (1^{er} éd.). PUF.

mémoire est une construction entre plusieurs agents et l'objet de cette construction n'est pas seulement l'objet matériel, une peinture, une sculpture, un dessin appartenant au passé. L'objet de l'archive est aussi la négociation elle-même, car le conservateur peut estimer qu'en acceptant tel objet dans sa réserve alors il ouvre la porte à des objets de même type. Archiver une œuvre ce n'est pas un acte local, c'est redéfinir les règles de détermination de l'objet, c'est-à-dire répondre à la question concrète « Qu'est-ce qu'on jette et qu'est-ce qu'on garde ? » ou encore « Qu'est-ce que l'art ? » qui a été aussi l'interrogation de la modernité artistique. La réponse à cette question n'est déterminée que partiellement par la qualification de l'objet, elle est aussi dépendante de l'état de l'infrastructure d'accueil. Le bâtiment muséal, les réserves sont donc un tombeau pour des archives construites et imaginées selon un certain discours qui institue en même temps une vérité, c'est-à-dire un discours valant pour tous les discours possibles, et qui constitue son objet en le décrivant. On comprend bien à partir de cette structure que l'œuvre d'art est autoarchive de l'archive elle-même et qu'elle se met en contact avec ce dehors en se constituant dans sa compacité, c'est-à-dire dans sa préservation indemne.

Ce cadre institutionnel, qui n'est pas sans rappeler la construction scénique des sciences expérimentales¹³, ouvre l'importante question de **l'idéologie** parce que nous voyons bien qu'il n'y a pas d'autoarchive sans construction et sans réflexivité de cette construction. On se demande toujours à quelles conditions archiver tel ou tel élément. Comment vais-je justifier la conservation de telle œuvre ? À quel titre ce discours est-il possible pour qu'un objet puisse valoir plus que lui-même, c'est-à-dire fasse signe vers un type général ? Pourquoi refermer sur lui-même un objet qui s'excède ainsi ? L'œuvre d'art se transforme alors en une archive de discours et de pouvoir sur le discours. On pourrait croire que ce signe tourne en rond et à vide, bouclant sur ses propres conditions, décrivant des courbes d'une réflexivité égotique coupée du reste. Mais il n'en est rien parce que l'auto de l'archive n'est pas seulement transcendantal, c'est-à-dire ne porte pas uniquement sur les conditions a priori de la conservation, il est également tourné vers le dehors et retourné vers le dedans. Il y a une émotion bien particulière face à l'œuvre d'art archivée parce qu'elle est le signe concret, matériel, palpable non seulement d'une personne, d'un artiste, mais aussi d'une époque et d'un peuple, fut-ce en creux et de façon privative, et ce signe s'est constitué par et dans le présent grâce à un mouvement de rétrospection. C'est une étrange temporalité dans laquelle passé et présent se croisent, se superposent, se feuilletent. L'autoarchive n'est pas archive d'un auto du passé, elle est l'archive d'une différence dans le temps,

13 Prigogine, I., & Stengers, I. (1986). *La nouvelle alliance* ([2e éd.]). Gallimard.

c'est-à-dire d'une temporalisation intempestive¹⁴. Pour considérer l'histoire, l'historien dispose d'archives, c'est son matériel de départ. Chaque archive peut être chargée d'une intention temporelle, c'est-à-dire d'une visée archivistique, ce qui en fait le signe d'une conscience passée. Dans le même temps, chaque archive s'est chargée, du fait de son institutionnalisation, d'une autre intentionnalité, celles des conservateurs, critiques, amateurs, historiens qui s'accumulent au fil du temps. De sorte que l'oeuvre devient une archive d'archive et on pourrait faire l'historiographie de l'archivistique elle-même comme témoin d'époques passées : comment a-t-on conservé au cours du temps les œuvres ? Lorsque je visite la fondation Barnes, j'ai accès à ces deux niveaux, l'archive de l'oeuvre et l'oeuvre archivée comme signe de l'esprit d'un collectionneur, ici facilement repérable par l'étrange dispositif des serrures. On comprend mieux que l'idéologie sous-jacente à toute conservation transforme la compacité réflexive de l'autoarchivage en une ouverture vers le dehors dont l'affect pourrait être la hantise. Il y a une spectralité et une revenance des autres, de tous les autres, de ceux qui sont morts, de ceux qui sont encore vivants dans chaque œuvre présentée au public. L'archivage conservatoire consiste alors à préserver une substance idéale des accidents, à transformer une contingence en une nécessité pour sauvegarder paradoxalement la possibilité d'un accès sensible à cette contingence.

AUTOARCHIVAGE

Cette ambivalence dans la structure de l'oeuvre constituée n'est pas sans influence sur les pratiques artistiques elles-mêmes qui ne sont pas seulement une projection vers le dehors sous la forme d'un objet déterminé, mais un retour sur les conditions mêmes de leur projection. Il y a un parallélisme entre les pratiques institutionnelles qui constituent l'archive comme signe d'un pouvoir et les pratiques artistiques qui produisent des œuvres retournant vers leurs conditions d'émergence. Si chez certains artistes ce parallélisme est consciemment aménagé, chez d'autres il y a une convergence structurelle involontaire. La difficulté méthodologique d'une entreprise de classification de **l'art comme autoarchivage** est liée au champ de définition parce que presque toutes œuvres pourraient être considérées comme appartenant à cette catégorie. En effet, l'artiste n'archive-t-il pas simplement par

14 Nietzsche, F. (1998). *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Flammarion. On retrouvera ce décalage du temps dans Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Éditions de Minuit.

son geste, par son tracé et par ses mains quelque chose de soi, non pas comme ego interprété, mais tout du moins comme matérialité ? Existe-t-il une œuvre qui ne soit pas aussi une autobiographie ou une autographie¹⁵ ? L'œuvre est la trace présente de quelque chose de passé. Il y aurait là quelque chose d'absolu placé sous nos yeux, quelque chose auquel nous ne devrions pas avoir accès et qui revient : le passé. Il faudrait donc si on voulait catégoriser l'autoarchivage aborder non seulement tous les autoportraits, mais aussi toutes les traces matérielles d'une existence déterminée. C'est une entreprise colossale que je ne saurais mener à bien parce qu'elle passe à côté de l'autoarchive en la généralisant. Il me faut restreindre le champ de celle-ci : l'œuvre d'art comme autoarchive doit être considérée comme une structure mettant en rapport deux réflexivités, une première anthropologique ou biologique et une seconde d'un autre genre subsistant au-dehors. Comment une réflexivité non humaine est-elle pensable ? En quel sens, un objet par exemple pourrait être doué de réflexivité ? Quelle est cette donation objectale ? Pour aborder cette épineuse question, je vous propose un rapide et lacunaire parcours dans des pratiques auto et hétéroarchivistiques. À travers ce cheminement, l'auto ne sera plus synonyme de l'ego et du soi, mais d'un dehors inintégré, et ce dehors peut être paradoxalement ce qui semble le plus proche et le plus propre à l'artiste.

Quand est-ce que cette tendance à considérer l'œuvre comme la trace d'une existence a-t-elle véritablement commencée ? Sans doute est-ce un phénomène qu'il faut relier à l'émergence de la figure de l'artiste comme un cas exceptionnel, exception géniale qui méritait d'être conservée des attaques du temps¹⁶. Sans doute n'est-ce pas sans rapport avec l'apparition de l'ego cartésien et la domination de la subjectivité en Occident ? Mais à faire de l'œuvre le signe d'autre chose ne risque-t-on pas de la transformer en métaphore ? Ne serait-ce pas aussi retourner à une vision psychologisante de l'œuvre s'expliquant toujours par une existence déterminée ? Et pourtant qui peut nier le lien fort entre une existence, un **corps** ici et là et cette trace nommée œuvre d'art ? Celle-ci revient-elle à ses origines puisque comme inscription de l'existence de l'artiste elle en garde et en montre les traces ? Sans doute, le dandysme au XIXe siècle fut une matrice pour la conception moderne de l'œuvre d'art dans son rapport à l'existence¹⁷. La véritable œuvre d'art devenait en effet la temporalité même du temps vécu, cette chose immatérielle que rien ne semble pouvoir contenir ni tracer. Cette fragile fugacité ne

15 Derrida, J. (1993). *L'Oreille de l'autre*. Éditions de l'Homme.

16 Heinich, N. (2005). *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Éditions Gallimard.

17 Levillain, H. (1991). *L'Esprit Dandy. De Brummell à Baudelaire*. José Corti.

s'oppose-t-elle pas à l'éternité de l'idéalité de l'oeuvre classique ? Le *Portrait de Dorian Gray*¹⁸ reste emblématique de la finitude temporelle qui passe et qui à présent laisse des traces. Ce n'est pas un hasard si les dandys ont aussi valorisé ce qui peut sembler au premier abord superficiel, la manière de s'habiller et si chacun des génies qui jalonnent le XXe siècle avait sa manière bien particulière de se vêtir : le pull marin de Picasso, le pull dépareillé de Brancusi, le costume aristocratique de Duchamp ou les lunettes fumées de Warhol. L'oeuvre d'art n'était plus du côté de l'éternité des Formes idéales du classicisme, mais se plaçait à côté du plus précaire et du plus fragile, du plus contingent, c'est-à-dire de notre finitude. Ce retournement est extraordinaire dans l'histoire occidentale parce qu'il est le symptôme d'un tournant temporel tant dans le domaine artistique que philosophique. La détermination de l'être comme être humain fut fondée dans les philosophies de cette époque comme temporalisation. Il fallait entrer dans le temps de la conscience pour aborder l'ontologie parce que celle-ci n'était pas pensable en tant que telle. Suivant en cela la leçon corrélacionniste de la première Critique de Kant, la chose en soi devint inaccessible et l'oeuvre devient l'archive non d'un autre, mais de soi, une autoarchive. L'archive était donc une corrélation entre la conscience et le monde¹⁹. Ce tournant temporel devint au fil du temps un tournant langagier chez des philosophes aussi différents qu'Heidegger et Wittgenstein²⁰, et on peut trouver des traces de cette dynamique du tournant dans des oeuvres conceptuelles²¹ elles aussi acquise à la prédominance du langage, c'est-à-dire du support même de notre finitude. Le dandy valorisait l'inutile, le passager, le temporaire, c'est-à-dire ce qui originellement ne fait pas l'objet d'une archive, et de cet inarchivable il va en faire une archive. Ce dont il faut se souvenir, ce dont il faut justement garder une trace c'est ce qui est sans trace. Dans un autre domaine, on le nommera inconscient²². Marcel Duchamp, s'il est un descendant des dandys et de la dérision des Incohérents²³, va transformer plus encore l'oeuvre d'art comme autoarchive. S'il s'agit bien de garder des traces de l'existence fugitive, c'est en abandonnant le récit de sa factualité pour préférer en développer le caractère proprement contingent. Avec Duchamp il ne s'agit plus d'inscrire les petits et les grands événements d'une existence, c'est-à-dire d'une autobiographie, mais de s'attacher à ce qui défie l'identité en soi. C'est pourquoi l'artiste va se mettre en retrait pour laisser l'existence comme

18 Wilde, O. (1972). *Le Portrait de Dorian Gray*. Le Livre de Poche.

19 Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude : Essai sur la nécessité de la contingence*. Seuil.

20 Sefler, G. F. (1974). *Language and the world;: A methodological synthesis within the writings of Martin Heidegger and Ludwig Wittgenstein*. Humanities Press.

21 Herrmann, G., Raymond, F., & Vallos, F. (2008). *Art conceptuel, une entologie*. Éditions MIX.

22 Derrida, J. (2008). *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Éditions Galilée.

23 Partouche, M. (2004). *La Lignée oubliée : Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Éditions Al Dante.

existence, et ce silence reste sans doute un des grands attraits de Marcel Duchamp, le point d'interrogation qu'il nous a lancé²⁴. Ce qui fait alors archive, ce qui est commenté, c'est le silence, c'est la disparition. En créant un personnage féminin, il défie les genres sexuels pourtant encore dominants à son époque. Il adresse une autre énigme dont la clé n'est sans doute pas psychologique, c'est-à-dire qu'on ne peut fonder sur le récit biographique, car on ressent bien que quelque chose dans cette resexualisation défie l'identité. Il ne s'agit pas de Duchamp ou s'il s'agit de lui, il s'agit de quelque chose d'autre en lui. L'existence déborde d'elle-même encore dans le Grand Verre lorsqu'il est cassé par un transport routier²⁵. En intégrant ce hasard accidentel, il transforme là encore la factualité (un accident a eu lieu) en contingence (l'oeuvre peut varier sans volonté de l'auteur) et il en fait une nécessité. Il continue le chemin débuté par les dandys : si l'oeuvre est une archive de l'existence, cette existence n'est pas identique à soi. On pourrait également parler de la manie de Ferdinand Cheval et de son palais construit en amassant au fil des sentiers parcourus des petites pierres, fruit d'une existence passée et dépensée²⁶. On pourrait encore relier cette archive de l'existence comme différence à soi à des pratiques contemporaines de transformation telles que celle d'Orlan²⁷. Son travail consiste bien à produire une archive de soi à même le corps, mais celui-ci est modifié à partir d'autres oeuvres, c'est-à-dire d'autres archives, celles des figures de la femme au cours de l'histoire de l'art. Ce corps transformé est une différence à soi de soi, l'impossibilité dans laquelle nous sommes placés d'affirmer que ceci est la trace de cela, de prononcer cette phrase fondatrice « Ceci est mon corps » (Évangile selon saint Marc). À peine le « ceci » du corps pointé, il se dérobe dans la description parce que celle-ci le transforme. Si comme le pensait Spinoza, on ne sait pas ce que peut un corps²⁸, c'est parce que l'auto du soi n'est jamais identique à lui-même. Le principe d'identité logique devient un principe de différence ontologique : rien n'est soi en soi, mon corps est hanté par d'autres corps, mon existence n'est pas seulement une suite d'événements factuels, mais une absolue contingence, d'un point de vue spéculatif j'aurais pu ne pas être né et c'est pourquoi l'archive de soi est paradoxalement impersonnelle. La ligne de fuite de l'autoarchive artistique est la possibilité du néant.

Nous ne sommes pas seuls. Il n'y a pas seulement notre existence et celles des autres humains dans

24 Marcadé, B. (2007). *Marcel Duchamp : La vie à crédit*. Flammarion.

25 Lyotard, J.-F. (1977). *Les transformateurs Duchamp*. Galilée.

26 Assoun, P.-L. (2010). *L'énigme de la manie. La passion du facteur Cheval*. Arkhe editions.

27 Collectif. (2004). *Orlan*. Flammarion.

28 Spinoza, B. de. (1994). *L'éthique. Gallimard. Livre III, scolie de la prop. 2*. À mettre en perspective avec la reprise de Deleuze et Guattari pour le CsO.

lesquelles nous pouvons plus ou moins adroitement nous projeter. Il y a également de très nombreux objets qui nous entourent et qui laissent des traces. Ces **objets** sont même la condition de l'archive parce qu'il faut bien, comme l'explique Bernard Stiegler, un support matériel afin que la mémoire soit sauvegardée²⁹. En suivant Stiegler, on peut considérer tous les objets comme des traces de vies passées parce que chacun d'entre eux a été conçu par des êtres humains, mais aussi utilisés par eux. Le monde des objets est un monde de fantômes. Je nomme ces objets des existants. L'intérêt grandissant pour l'existence temporalisée a été de pair avec l'intérêt pour la technique et pour le régime des objets. Qu'est-ce qu'un objet ? Est-il réductible à notre usage³⁰ ? Si nous entrons en relation avec lui, entre-t-il lui aussi en relation avec nous ? Comment considérer l'objet comme objet sans le soumettre d'avance à l'anthropocentrisme ? Cette question est d'autant plus frappante que les archives que nous avons des civilisations passées se présentent la plupart du temps comme des objets et c'est à partir d'eux que nous déduisons l'identité des usagers, c'est-à-dire l'auto de l'autoarchive. Chaque objet est chargé d'une multitude d'intentions et c'est pourquoi il est difficile de nettement séparer l'être humain des objets. Les deux forment peut-être un système indissociable, tels un insecte et un végétal³¹. L'archive elle-même n'est-elle pas un cas exemplaire de cette inextricabilité que j'aimerais nommer l'anthropotechnologie ? Ce n'est pas un hasard si un des acteurs majeurs de la transformation des traces, Marcel Duchamp, introduisit brutalement l'objet manufacturé dans le champ artistique. Christian Boltanski est sans doute l'un de ceux qui a poussé le plus loin l'objet comme trace de soi, par exemple lorsque débutant sa carrière il tente de recréer de mémoire et avec de la pâte à modeler tous les objets qu'il a touchés depuis sa naissance. Boltanski présente alors sa vie comme la vie du contact aux objets et à leur mémoire, le paradoxe voulant bien sûr qu'il faille sans doute plus de temps pour reconstituer cette mémoire que le temps du référent, faisant de l'autoarchive une automobilité qui ne cesse d'avoir un temps de retard sur soi. Il crée aussi une marionnette à son effigie qu'il abandonne dans une cave. Quelques années plus tard lors d'un déménagement il retrouve cette marionnette qui a perdu ses cheveux, tout comme lui³². Là encore le parallélisme entre l'existence et les existants est frappant : des systèmes hétérogènes communiquent entre eux venant troubler la question de l'identité considérée comme une privauté fermée sur soi. En 1973, il fait l'acquisition lors d'une vente publique de tous les objets appartenant à

29 Stiegler, B. (1998). *La technique et le temps, tome 1. La Faute d'Épiméthée*. Editions Galilée.

30 Heidegger, M. (1980). *La question de la technique*. Essais et Conférences. Gallimard. La critique de l'instrumentalité anthropologique reste d'une grande actualité parce qu'elle permet d'aborder le régime des objets hors de l'anthropocentrisme.

31 L'exemple célèbre de la guêpe et de l'orchidée. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie, tome 2 : Mille Plateaux*. Éditions de Minuit. p. 20

32 Boltanski, C., & Grenier, C. (2010). *La vie possible de Christian Boltanski*. Seuil.

une Allemande morte sans descendance, puis, sans autre explication, il expose ces objets. À la différence de Duchamp, Boltanski charge les objets d'une intensité existentielle peu commune. Que sont ces objets exposés, si ce n'est la trace paradoxale d'une vie qui aurait été oubliée sans cet acte de monstration ? À cet instant précis à quel endroit est le soi de l'autoarchive ? Est-ce vraiment un soi-même ? Ces objets ne sont-ils pas anonymes ? Ne pourraient-ils pas appartenir à n'importe qui d'autre puisqu'ils ont été produits industriellement ? Et pourtant face à cette collection nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer cette vie, remarquable parce que justement anonyme comme tant d'autres vies, comme notre propre vie. Il y a une émotion singulière de l'anonyme, un lien sans contenu qui se tisse entre notre anonymat et le leur. Les objets sont des spectres qui rendent indistincts le plus personnel et le plus anonyme. Les existants s'infiltrant et constituent les failles du sujet. Les *Promenades* de Janet Cardiff³³ proposent un renversement dans l'immunité de l'expérience : l'artiste filme une promenade avec une caméra qui est ensuite donnée au visiteur dans le même lieu, la caméra devient alors un magnétoscope de sorte qu'il est possible de voir à l'écran ce qu'a vu l'artiste. Mais cette archive déjoue la possibilité de l'expérience parce que la juxtaposition dans une communauté de lieu de l'enregistrement et de la lecture déstabilise cette dernière. On voit le lieu dans lequel on est, on voit dans l'écran le lieu et on reconstitue le décalage entre les deux : vais-je suivre le même chemin de Cardiff ou emprunter un autre sentier ? Puis exactement repasser sur ses traces ? Est-ce la même heure de la journée ? Est-ce la même période de l'année ? Grâce à la médiation d'une caméra-magnétoscope qui télescope des fonctions d'archivage et de lecture, il devient tout simplement difficile de savoir à quel endroit je suis et dans quel temps je me déplace. Ces *Promenades* révèlent la texture même de nos existences tissées d'existants. Depuis plusieurs années, Marc Quinn³⁴ réalise quant à lui des sculptures à partir de son sang. Il moule son visage puis remplit ce volume par une prise de sang qu'il congèle pour obtenir un objet solide. La fixation de son sang, flux s'écoulant par excellence, se fait par un dispositif technique, un congélateur, rendant ainsi dépendant cette trace d'un existant. Ce qui remarquable est ici la dépendance quasi organique d'un liquide extrait du corps et d'une technique, le sang congelé pouvant à tout moment redevenir liquide et perdre sa forme si la machine tombe en panne, « revenir à la vie » et perdre la trace de son archive, c'est-à-dire le visage de l'artiste. L'archive de soi est fragile, temporaire, elle est maintenue en vie techniquement. Le congelé est une manière de préserver la vie par ralentissement de la vie portant les rêves de la cryogénie et des voyages intersidéraux. Le congelé est la manière privilégiée de constituer au sens strict du terme une archive de soi, une archive du corps, une

33 Belgiojoso, R. (2010). *Construire l'espace urbain avec les sons*. L'Harmattan.

34 Quinn, M. (1998). *Marc Quinn: Incarnate* (1st éd.). Booth-Clibborn.

archive du vivant selon un procédé artificiel. Cette fragilité technique vient rejoindre la fragilité de notre finitude, une passerelle étrange et contre nature est lancée entre la mortalité des existences que nous sommes et le dysfonctionnement des existants techniques qui nous entourent. Paul Thek³⁵ a réalisé plusieurs tombeaux et archives mettant en relation le pourrissement de la chair et les techniques. L'oeuvre d'art est considérée comme un tombeau à la suite de Victor Hugo³⁶. L'archivage de soi devient une anticipation de sa disparition pour l'artiste et une remémoration du vif pour le public. « Se voir mort » tel pourrait être le programme de ces œuvres de Thek. « Voir le mort », c'est-à-dire archiver la pourriture de l'organique, fixer le mécanisme de dégradation non pas pour l'arrêter, mais pour lui faire face coûte que coûte selon une contingence absolue.

Lorsque nous plongeons notre regard dans les stratégies contemporaines d'archivages de soi, nous trouvons une troisième catégorie de traces qui sont fondées non plus sur les existences ou les existants, mais sur les **chiffres**. Il est vrai que la société contemporaine a fait de la quantification un de ses rouages essentiels, chaque chose étant considérée selon son économie, tout devant pouvoir faire l'objet d'une comptabilité arithmétique. À côté de l'existence humaine et des existants objets, il y a certains signes dont la caractéristique est d'être impersonnels et dépourvus de sens³⁷. Le 0 ne veut rien dire, mais il permet de réaliser des opérations. Cette omniprésence des chiffres a des influences profondes sur les deux précédentes catégories et vient affecter nos traces. Il y a là quelque chose d'étonnant : comment ces chiffres si froids et impersonnels peuvent-ils affecter l'être humain de la sorte ? Comment exprimer la densité incroyable d'une vie avec des chiffres ? Plusieurs stratégies existent telles que celles développées par Mathieu Laurette qui s'est engagé pendant une année à ne vivre qu'avec des bons de réduction que l'on trouve sur les emballages³⁸. Détournant non seulement la question de la gratuité dans la consommation, il rend aussi dépendante sa survie, c'est-à-dire son existence, de petites « parts maudites »³⁹ inattendues qui se trouvent au cœur de notre société. Chaque bon de réduction étant la trace d'un don, c'est-à-dire d'un chiffre hors économie. Lors d'un séjour à New York, Laurette a également repéré des endroits où la télévision filmait en direct des événements et s'y présentait avec des panneaux situationnistes et philosophiques, obligeant ainsi les réseaux new-yorkais à diffuser des

35 Falckenberg, H., & Weibel, P. (2009). *Paul Thek: Artist's Artist*. The MIT Press.

36 Maurel, J. (1985). *Victor Hugo, philosophe*. Presses Universitaires de France - PUF.

37 Pradelle, D. (2000). *L'Archeologie Du Monde: Constitution De l'Espace, Idealisme Et Intuitionnisme Chez Husserl*. Kluwer Academic Publishers.

38 *Global Demix Home Studio | Matthieu Laurette*. (s. d.). Consulté avril 15, 2012, de <http://www.laurette.net/>

39 Bataille, G. (2011). *La Part maudite : précédé de La notion de dépense*. Les Éditions de Minuit.

messages qui n'appartenaient pas à leur régime. L'artiste interroge ici le soi disloqué par les médias et la consommation. Quel est le nouveau régime des singularités ? Comment s'autoarchiver quand les traces mémorielles ne dépendent plus de nous, mais d'un flux médiatique permanent et absolu ? L'artiste qui a sans doute amené à son point le plus radical la relation entre archive, existence et chiffre est Roman Opalka⁴⁰ peignant au long de sa vie une série de chiffres sur des tableaux identiques. Face à ces œuvres on ne voit que des chiffres, mais ceux-ci sont réellement chargés du temps passé à les réaliser, c'est-à-dire du temps d'une vie, car la question qui soutient ce travail est : « Pourquoi passer sa vie à une tâche si inutile et absurde ? » Il ne reste plus que le désir excessif de marquer en tant que telle la temporalité dénuée de factualité. Elle est pure contingence : « Pourquoi ceci plutôt que cela ? » Et la contingence devient la seule nécessité, Opalka devant absolument réaliser ces tableaux. Le fait que la seule nécessité soit la contingence est un élément fondamental à la compréhension du contemporain. Opalka réalise le projet dandy par la technique singulière de la numérotation. S'il chiffre sa vie, ce chiffre n'est pas un code. Il n'y a nul secret, tout est devant les yeux, car il s'agit d'inventer une matériologie, les chiffres étant le temps passé à les faire d'un point de vue empirique et intentionnel. En réduisant son existence à une série de chiffres il la dégage de toute interprétation sémantique, les signes ne veulent rien dire d'autre que le temps passé dessus. L'asémantisation impliquée par la numérotation nous donne accès à la réalité même de la temporalité vécue et quand on parcourt du regard ces lignes, on les poursuit comme la main qui les a inscrit selon un parallélisme entre le faire et le voir, une double touche là encore. Comment un réductionnisme numérique aussi radical peut-il donner accès à l'autoarchivage le plus concret et matériel, le plus sensible et émouvant ? Le projet *Mission eternity*⁴¹ d'Etoy est un autre exemple de cette réduction numérique de l'autobiographique dans le contexte de la numérisation contemporaine. Il s'agit de conserver le code génétique ainsi que les archives de volontaires et de disperser ces données dans un réseau humain afin d'en garantir, à la manière d'un récit oral, la pérennité. On pourra bien estimer que la subjectivité ne saurait être archivée dans un quelconque code, mais il suffit que nous prêtions à cette possibilité une réalité pour que nous puissions agir en cohérence avec celle-ci et déterminer ainsi nos comportements à leurs égards. L'existant déterminé devient alors déterminant. La factualité de l'inscrit devenant contingence de l'inscription. Avec *Mission eternity* ce n'est plus seulement le destin d'un seul être humain qui est en jeu, mais celle d'une communauté, de sorte que les anonymes prennent le pouvoir sur la mémoire.

40 Roubaud, J., Noël, B., & Savinel, C. (1996). *Roman Opalka*. Dis voir.

41 *Crossing the Deadline - MISSION ETERNITY / etoy*. (s. d.). Consulté mai 5, 2012, de <http://missioneternity.org/etoy/>

En articulant ces stratégies les unes aux autres, une impression étrange nous saisit devant ces œuvres : tout se passe comme si l'autoarchive ne concernait pas seulement la subjectivité cartésienne, c'est-à-dire l'idée d'un ego consistant en soi et pour soi, mais une autre forme de sujet plus anonyme et impersonnel, quelque chose qui n'est ni nous ni pour nous, mais en soi et en moi. En passant des objets existants aux inscriptions paradoxales, des chiffres à l'asignifiante, des éléments hétérogènes semblent se relier les uns aux autres. N'est-ce pas un absolu au cœur de l'archive et de la mémoire dont nous commençons à entrepercevoir les contours ? Quelle est la logique de cette articulation ? Comment fonder matériellement l'ambiguïté de l'autoarchivage ?

L'ÉPOQUE DE L'HYPERMNÉSIE NUMÉRIQUE

J'ai esquissé la question des origines antique et moderne de l'autoarchivage, j'ai présenté certaines démarches artistiques exemplaires de ce nouveau paradigme faisant de toute œuvre une autobiographie paradoxale, mais nous sentons bien que quelque chose se trame dans cette histoire, un mouvement profond et souterrain, secret, un changement qui gronde et dont nous avons abordé les seules prémisses. L'autoarchivage a en effet subi un changement radical ces vingt dernières années avec l'apparition de l'ordinateur en réseau qui a généralisé l'inscription mémorielle jusqu'au point où elle semble nous inonder et nous submerger. Alors que l'historien cherche parfois de rares archives, l'historien du futur ne sera-t-il pas littéralement noyé par les traces laissées par notre époque ? L'historien classique fouillait et découvrait, va-t-il maintenant être placé dans l'obligation d'enfouir et de cacher pour retrouver un peu de silence et pouvoir enfin travailler ? Comment pourrait-il, au regard de la quantité exponentielle des archives, délimiter même un corpus⁴² ? Si le travail de la mémoire est interminable, il risque de devenir, du fait de cet afflux des inscriptions matérielles, proprement impraticable. L'art de son côté ne peut rester indifférent à cette situation parce que c'est tout le milieu de l'art, des artistes aux commissaires en passant par les critiques, qui utilise de part en part l'informatique dans leurs activités quotidiennes, c'est aussi la connaissance et la perception comme accès ontique qui sont bouleversées. Ce sont enfin les conditions de conservation et de partage qui sont affectées par cette numérisation

42 Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Éditions ié.

croissante de la mémoire. Comment cette généralisation d'un usage pourrait être sans conséquence ? Malgré cette situation, l'informatisation de l'art dans sa constitution archivistique reste la plupart du temps impensée. Quelques groupes de recherche, tels que le DOCAM, s'en préoccupent, sans que cela affecte pour l'instant le cœur de l'institution artistique⁴³. Qu'est-ce qui est en jeu dans l'informatisation de la mémoire ? Est-ce seulement un nouveau moyen quantitatif ou cela modifie-t-il en profondeur aussi bien le support, l'inscription que la lecture, c'est-à-dire la possibilité d'un partage et d'une transmission de l'archive ?

Le premier point qu'il faut aborder est ce que je nommerais la **matériologie** de l'archive. Je m'inspirerais de l'analyse de Bernard Stiegler dans les deux premiers tomes de *La Technique et le temps* qui sans utiliser ce concept me semble proposer des outils très efficaces pour en dessiner les contours. La matériologie consiste à réduire la question de la mémoire à la matière selon trois modalités : l'inscripteur, le support d'inscription et le lecteur. Il s'agit par là de refuser un discours idéaliste qui est encore dominant dans les arts numériques et qui prône une immatérialité dans laquelle on peut projeter ce qu'on veut parce qu'elle est sans vérifiabilité. L'originalité de la lecture de Stiegler consiste à croiser Heidegger, Simondon, Leroi-Gourhan sous l'oeil attentif de Husserl. Il me semble que cette analyse ouvre la voie à un nouveau matérialisme qui se repose sur une certaine autonomie des technologies. Comme je l'ai déjà souligné, toute technique peut être considérée comme une archive parce qu'elle est la trace d'au moins une existence humaine. La technique est l'inscription d'une mémoire sur une matière déterminée, inscription non seulement du concepteur original de cette technique, mais aussi de tout le réseau industriel qui a été partie prenante dans sa production et dans sa diffusion, mais encore des différents utilisateurs de cette technique qui l'ont manié et y ont laissé des traces et une certaine usure. Cette patine n'est pas sans charme puisqu'elle est valorisée par certains sous la forme des antiquités et du *vintage* comme la trace du temps même qui passe. Ainsi quand je manie moi-même une technique, je touche ce qui a été touché, je manie ce qui a été manié, je répète certains gestes et usages qui me précèdent et qui me placent dans une chaîne temporelle et dans un héritage la plupart du temps inconscient, mais qui constitue de part en part un monde complexe et stratifié qui peut faire l'objet d'un partage entre plusieurs acteurs. Une technique n'est donc pas un objet isolé, il est existant dans le sens

43 Il est difficile de déterminer l'état des institutions sur ces questions, mais les différentes discussions que j'ai mené avec des responsables de musées, me démontre que malgré l'intérêt véritable porté à ces questions, les conditions matérielles de conservation changent peu.

ou, comme le démontre Heidegger dans la *Question de la technique*, il appartient à tout un réseau de commissions qui lie une chose à autre chose selon une interdépendance du monde configuré par l'être humain. Apercevoir un objet technique comme une insularité est alors une possibilité parmi d'autres, une perception plus juste consisterait sans doute à le voir comme un complexe de forces reliant plusieurs existants entre eux. Cette puissance de la relation dans ce matérialisme technologique ne se limite pas aux objets techniques, elle s'étend aux existences humaines et à leur matière même, à leur corps puisque les conditions d'inscriptions mémorielles modifient non seulement nos mains comme dans le cas de l'usage des SMS qui allongent certains doigts, mais aussi nos connexions neuronales puisque notre cerveau semble de plus en plus plastique à l'expérience⁴⁴. Tout se passe comme si l'inscription matérielle de la mémoire constituait une part de la mutabilité⁴⁵, c'est-à-dire de la possibilité des existants et des existences à défier la stabilité des lois et donc la définition classique de la nécessité. Il y a une émotion particulière au matérialisme technologique lorsque je perçois les objets comme de véritables survivances des personnes décédées. Je suis alors entouré par des spectres qui reviennent parce que je manie ce qu'ils ont manié et sans doute la question de l'innovation permanente⁴⁶ devrait être liée à un refoulement par rapport à un monde qui accumule des traces et qui se courbe sous sa mémoire. L'archive en tant que trace matérielle est le lieu de croisement entre une mortalité et une matière déterminée, et donc entre la contingence absolue de mon non-être, je sais que je vais mourir, mais je ne sais ni quand ni comment, et la factualité d'un support déterminé par un contexte. Ce croisement me semble être au cœur non seulement de la technique, mais aussi de l'oeuvre d'art. Il faut comprendre que l'archive n'est pas un cas particulier de la technique, mais la technique en tant que technique parce que toute technique comme matérialité d'une existence sur un existant est cette trace. Elle est l'inhérence même de la facticité par laquelle l'existence et les conditions matérielles ne font qu'un. Nous comprenons que le fait de s'autoarchiver est le fait fondateur de la technicité, ce n'est pas une des activités possibles, c'est le fondement de la technique et comme tel celui de l'art qui aura articulé au fil du temps, selon des logiques paradoxales, l'inscription à la lecture par l'indifférence d'un matériau. Il faudrait relire tout le débat au fil des siècles, débat, je crois qui n'est pas clôt, entre l'idée et la matière, le contenu et le support, à l'aune de cette perspective. Ainsi, dans les limites de cette problématique, l'oeuvre d'art pourrait bel et bien être considérée comme un cas particulier de l'archive, de la technique et de la facticité technologique par laquelle les solitudes de l'existant et de l'existence

44 Ma Gui Re 2006. (s. d.). Consulté mai 19, 2012, de <http://fr.scribd.com/doc/69306505/Ma-Gui-Re-2006>

45 Eud., II, 2, Aristote. (2004). *Éthique de Nicomaque*. Flammarion.

46 Stiegler, B. (1998). *La technique et le temps, tome 1. La Faute d'Épiméthée*. Editions Galilee.p. 53.

communiquent. Ce qui distingue sans doute l'oeuvre d'art est que la question de l'utilité ne vient pas masquer la fonction mémorielle. L'archive apparaît comme une archive et se thématise comme telle selon le régime de la jouissance esthétique et d'un partage possible du sensible⁴⁷. L'oeuvre d'art devient une spéculation sur l'archive et semble contenir dans certains cas toute une époque, c'est-à-dire tout un passé qui reste possible et en ce sens l'oeuvre n'est pas historique, ne désigne pas tel ou tel événement factuel, mais est historial, c'est-à-dire fait signe de ce qui dans l'histoire reste en réserve, la mémoire en tant qu'elle peut revenir parce qu'elle n'a pas encore été totalement déployée. L'auto de l'archive ne désigne pas la subjectivité ou le corps vivant de l'artiste dans la mesure où celui-ci n'est qu'un acteur parmi d'autres de ce qui décidera de garder ou non quelque chose comme oeuvre. L'auto signifie bien plutôt le réseau complet qui constitue l'archive, artiste et institution compris, dans son automobilité, c'est-à-dire dans ce qui restera sa problématicité contingente : est-ce une oeuvre d'art ?

La matériologie technologique se doit d'analyser les caractéristiques des nouveaux supports numériques non seulement en terme d'inscription, d'accès, mais aussi de conservation. Cette analyse a été déjà largement menée au fil des années dans sa replicabilité, son codage, sa transférabilité, son intercomptabilité, sa tra(ns)duction⁴⁸ et sa non-linéarité, autant de dimensions qui viennent bouleverser et intensifier l'historialité même de l'archive⁴⁹. Il faut comprendre comment la matérialité du numérique vient répondre à l'automobilité de l'archive et vient s'inscrire dans une continuité historique qui produit un bond. En se fondant sur le code binaire, toute chose devient traductible selon la même méthode, ce code est asignifiant et c'est justement ceci qui produit sa force d'application, le code pouvant traduire toute chose de manière indifférente. En ce sens, le binaire numérique est une véritable ontologie : il traite de ce qui est selon un certain logos qui produit ensuite des effets puisque l'informatique permet d'opérer concrètement sur le monde. C'est la réduction de l'ontos à ce logos qui permet de configurer ce qui nous entoure selon une boucle dans laquelle l'interprétation asémantique est une performance ontique. L'ontologie numérique est plate parce que toute chose est interprétée selon le même plan⁵⁰. C'est l'étrange indétermination des 0 et des 1 qui produit paradoxalement son ouverture et sa généralisation et ceci, en suivant la leçon d'Opalka, dans l'exacte mesure où n'étant signe de rien d'autre que lui-même il désigne très précisément ce qu'il est. Le propre de ce codage c'est que tout en étant très simple, puisqu'il se résume en effet à deux signes, il est extrêmement complexe du fait de sa vitesse de

47 Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. La Fabrique.

48 G. Chatonsky, *Tra(ns)duction (la perception des informations) in Angles Arts numériques* [Elektra10 Essais]

49 Herrenschmidt, C. (2007). *Les Trois Écritures : Langue, nombre, code*. Éditions Gallimard.

50 Il y aurait tout lieu de penser l'ontologie plate d'un certain réalisme spéculatif au regard des opérations de numérisation. Tristan, G. (2011). *Forme et objet. Un traité des choses* (1^{er} éd.). PUF.

traitement et ne peut être codé et décodé que par une machine. Plus personne ne peut lire directement le code binaire de la machine⁵¹. L'automobilité de l'archive est intimement liée à l'automatisme de la machine et c'est pourquoi l'auto trouve ses conditions dans la technique plutôt que l'inverse. Il faut bien comprendre que ceci inverse radicalement le rapport entre existant et existence. Le soi n'est pas donné comme une substance originaire sur laquelle viendrait ensuite se greffer des éléments extérieurs, comme des techniques d'inscription qui constituerait des moyens d'expression, mais est le résultat d'un long processus constitutif qui croise des autorités sociales, des instruments technologiques, des conditions organiques. Il y a ainsi une illusion du sujet à se penser constituant plutôt que constitué, isolant plutôt qu'isolé. L'hypermnésie n'est donc pas un choix idéologique, mais une conséquence matérialiste. Nous sommes débordés par la mémoire numérique non seulement au regard de la quantité du matériel déjà accumulé dans toutes les bases de données que nous nourrissons quotidiennement sans toujours le savoir, mais aussi par le matériel accumulable, c'est-à-dire par le possible même de l'archive. L'archive articule donc le matérialisme et le spéculatif, deux régimes qui pourraient sembler au premier abord très différents. L'oeuvre d'art va dédoubler à son tour l'ensemble des conditions constitutives de l'autoarchivage et créer ainsi une véritable faille dans le régime instrumental, puisqu'aucune détermination fonctionnelle ne parvient à résumer l'oeuvre d'art, elle déborde toujours de sa prétendue fonction, ce qui démontre bien que son objet est ailleurs, dans le redoublement de la perception qui se sait archivée et archivante, sujet et objet, selon une répétition et une intelligence perceptive.

Si la définition des caractéristiques de ces supports numériques est complexe, je crois qu'il est à présent important de montrer leur influence sur notre vie quotidienne. Car ce qui est remarquable c'est que ces supports se sont véritablement généralisés. Pouvons-nous même encore imaginer un monde sans ces extensions de mémoire ? S'ils venaient à disparaître, une grande partie des activités humaines ne deviendrait-elle pas alors impraticable ? Cette extrême dépendance des existences que nous sommes par rapport à ces existants n'est-elle pas une nouvelle forme d'émotion et de fragilité, et disons-le de finitude, mais au-delà du corrélationnisme à laquelle la philosophie moderne nous avait habitués ? Il me semble que la généralisation sociale du numérique n'est pas accidentelle, elle fait partie de sa nature parce qu'elle appartient à l'histoire occidentale de la généralisation et du concept qui devaient

51 Badiou, A., During, E., Maniglier, P., Benatouil, T., Rabouin, D., & Zarader, J.-P. (2003). *Matrix : Machine Philosophique*. Ellipses Marketing.

s'appliquer à toutes choses. Lorsque Platon cherchait le fondement, il cherchait aussi d'une certaine façon cette indifférence d'application : un concept pouvant s'appliquer à tout. L'autoarchive numérique appartient à ce destin et l'amène à un nouveau stade de réalisation. Elle affecte notre quotidienneté la plus proche parce qu'elle relie des automatismes psychocorporels à des automatismes mécaniques. Cette omniprésence, selon un paradoxe connu, cache sa puissance. C'est parce que le numérique est partout, et surtout dans notre mémoire, qu'il semble être anodin, c'est parce qu'il se tisse de nous qu'il est inaperçu. C'est parce que son code est assignifiant que nous y restons indifférents, cherchant par là même à mimer son fonctionnement interne. Ce caractère massif du numérique qui est devenu indissociable de notre mémoire se lie avec une autre machine, celle du capitalisme avancé qui n'est pas sans rapport lui-même avec la mémoire. En suivant les analyses de Rifkin⁵² et Lordon⁵³, nous comprenons que le capitalisme a évolué de la propriété à l'accès. Ceci veut dire que nous sommes passés d'une économie dans laquelle le bénéfice est tiré d'un objet à un autre mode de fonctionnement dans lequel, la véritable valeur c'est le consommateur. Ainsi, les entreprises achètent le temps du consommateur en lui offrant certains objets tels qu'un téléphone cellulaire. Cette inversion du rapport est une intériorisation de l'économie qui est parallèle à l'externalisation de la mémoire. Dans les deux cas, le mouvement centrifuge et centripète modifie les objets en mouvement de sorte que la causalité est difficile à reconstruire. Cette transformation du consommateur en existant ne peut se réaliser que parce que les objets deviennent des supports normalisés de désir. Les individus ont vécu dans une paix relative parce que riche ou pauvre ils pouvaient désirer la même chose. Cette domination du désir des individus par une organisation industrielle de la libido, aidée par les stratégies publicitaires, trouve son point culminant dans la commercialisation de la mémoire individuelle.

Le premier symptôme de cette commercialisation de l'archive est l'hypermnésie, qui est une forme essentielle de l'**afflux** contemporain que nous avons déjà croisé sur notre chemin. Nous sommes débordés par la mémoire, la nôtre, mais aussi celles des autres. Il y en a tout simplement trop. Par exemple, pour écrire ce texte nous devons difficilement nous isoler, rompre le fil du réseau, ne plus être soumis aux murmures constants des écritures anonymes. Le bruit de fond du monde est devenu l'ambiance même de la mémoire. Cette hypermnésie est une amnésie parce qu'en automatisant l'externalité de la mémoire nous avons effectué un décrochage entre le temps d'inscription et le temps de lecture. Nous inscrivons beaucoup plus que nous ne pouvons lire et interpréter parce que ce sont des

52 Rifkin, J. (2005). *L'âge de l'accès : La nouvelle culture du capitalisme*. Éditions La Découverte.

53 Lordon, F. (2010). *Capitalisme, désir et servitude*. La Fabrique éditions.

machines qui inscrivent. L'archive n'est plus écriture, mais inscription. Nous avons repoussé le problème à l'étape suivante et nous l'avons engorgé. Je crois qu'il faut plonger plus profondément dans ce sentiment que nous partageons tous d'être débordés, ce n'est pas une décadence ou une ascension, c'est un affect bien particulier, une émotion qui nous fait passer de la mémoire à l'amnésie dans une palpitation, un afflux et un **reflux**, dont la seule trace peut être cet instant. En ce sens, l'afflux de la mémoire, le fait que nous ayons de plus en plus de signes sur des supports de plus en plus petits, est aussi une dépossession de cette mémoire. Ce n'est bien sûr un phénomène nouveau, toute écriture est une externalisation⁵⁴, mais ce que nous avons transformé en existant est l'écriture elle-même, ce moment précis par lequel telle chose est mémorisée. Une machine s'en chargera, par exemple une caméra de surveillance que personne ne regardera parce que le temps de la technique dépasse et de loin la mortalité humaine. Nous créons un système perceptif et de scripture qui n'est pas anthropologique. Cette relation entre l'afflux et le reflux, le trop et le plus rien du tout, est aussi liée au fait que je suis dépendant de la factualité des supports numériques. L'expérience de la perte des données sur un disque dur est un moment fondamental de notre vie parce qu'alors se dévoile ce que nous cachons dans notre usage quotidien, cette sensibilité à une mémoire qui n'est plus la nôtre. Lorsque nous subissons une telle perte, c'est quelque chose en nous et en même temps hors de nous qui arrive, c'est la rencontre même avec un monde absolu et indifférent. C'est ainsi que nous relions la factualité matérielle à la contingence existentielle. L'archive était la garantie partielle d'une survivance, elle allait durer plus longtemps que ma vie ou que mes capacités cognitives. L'archive numérique peut être perdue, et elle l'est souvent, de mon vivant, c'est alors que je perds dans le vif de l'existence, ce qui était ma mémoire, instituant un écart de moi à ça. La finitude n'est pas seulement existentielle, elle devient aussi par ricochet technologique. L'automobilité de l'archive n'est pas un phénomène nouveau, puisque toute archive pouvait être interprétée et produire une archive d'archive. Ce qui change c'est que cette automobilité est pour une part automatisée et ne dépend plus que très partiellement de l'existence que nous sommes. En effet, le code et le recodage, ce que je nomme la tra(ns)duction est elle-même automatisée, et la temporalité de la machine excédant notre mortalité, elle dépasse par voie de conséquence nos capacités de lecture et d'interprétation. Bref, il y a une automobilité technologique qui devient autonome de l'herméneutique humaine et qui est dotée de sa propre dynamique et de ses propres enjeux. L'autoarchive qui était conservation de soi devient un phénomène ahumain.

Dans ce contexte, **Facebook** n'est pas seulement le nom d'une entreprise dirigée par un informaticien

54 Ibid. Herrenschmidt

astucieux, c'est l'aventure d'un moment de l'histoire de la mémoire qui condense en un même lieu les différentes dimensions que nous avons précédemment articulées. Facebook est cet afflux et ce reflux autour du désir et de la mémoire. Avec Facebook, il s'agit de socialiser des blogs, c'est-à-dire de relier l'inscription autobiographique et la lecture sociale, bref de mettre en réseau les singularités. Il existe alors deux pôles affectifs : la jouissance de l'autoinscription et la jouissance de la lecture anonyme. C'est la relation entre ces deux éléments qui produit l'atmosphère si particulière et chronophage de ce service puisqu'on passe indifféremment de soi aux autres, alors même que traditionnellement celui qui écrivait était un être d'exception, une singularité qui avait le droit d'être écoutée. Sur Facebook on ne sait jamais si on est seul ou à plusieurs, il y a une palpitation de la relation entre inscription et mémoire. Facebook est d'autant plus fondamental qu'il transforme une structure proprement historique de l'archive de deux façons. Premièrement, la distinction entre destinataire et destinataire est brouillée de sorte que l'auteur d'une archive n'a pas plus de mérite que le lecteur. Il y a donc en ce sens une démocratisation de l'archivage par brouillage de l'auto qui est simultanément le soi du sujet et la mobilité de la lecture, une archive devenant importante et mémorable si beaucoup de lecteurs appuient sur le bouton « J'aime ». Deuxièmement, parce que le site mémorise une graphologie sociale, c'est-à-dire un ensemble de relations personnelles entre des individus. Ceux-ci n'appartiennent pas à une élite, ils peuvent être n'importe qui. Pour la première fois de l'histoire sans doute on garde en mémoire les anonymes⁵⁵, on produit des archives de cette masse compacte et indifférente. On peut donc en déduire que Facebook transforme la manière de construire l'histoire et que les historiens, c'est tout du moins mon hypothèse, plongeront dans les siècles à venir dans cette masse d'informations. Comment passer de ces données à une archive signifiante reste un objet de débat ? La conséquence la plus immédiate de cette possibilité est que l'autoarchivage qui était auparavant le fait d'une minorité élitaires constituée de scribes devient une activité majoritaire pour chacun. On peut d'ailleurs se demander si la constitution de cette mémoire n'est pas une manière de se délivrer de son existence et de produire de l'amnésie. Cette inscription des anonymes ne se limite bien sûr pas à Internet, mais s'est généralisée dans notre quotidienneté la plus banale par l'intermédiaire de l'ensemble des opérations que nous effectuons : transactions bancaires, démarches administratives, paiement de factures, etc. L'autoarchivage est un phénomène contemporain du chiffrage des rapports sociaux et institutionnels. Il y a donc une véritable homogénéisation du matérialisme technologique de la mémoire puisque chacun utilise le même support, le numérique, le même langage, le code binaire, et la même logique d'organisation, la base de

55 Schnapp, J. T., & Tiews, M. (2006). *Crowds* (1^{er} éd.). Stanford University Press.

données. Ces trois éléments ne sont bien sûr pas neutres et transforment de part en part ce qu'il y a à mémoriser en conditionnant son inscription, sa sauvegarde et sa lecture. Alors même que l'industrie tendait à multiplier les objets accessibles dans une vie, le numérique tend à limiter le nombre d'objets à un seul, l'ordinateur par lequel passent toutes les activités. Cette convergence défendue aussi bien par le privé que par le public, c'est la fameuse numérisation de l'administration⁵⁶, est une externalisation radicale du sentiment mémoriel. On peut en effet imaginer une personne qui dans une vingtaine d'années accède à toutes les bases de données qui ont mémorisé, parfois sans son autorisation, des informations le concernant. Il est sûr qu'il lirait alors des informations lui permettant de déduire des événements vécus dont il aurait peine à se souvenir lui-même. Quel sentiment aurait cette personne se relisant comme un étranger ? Avec quoi serait-il en contact si ce n'est un devenir ahumain de sa propre mémoire ? La propriété du « propre » n'est-elle hantée par ce spectre technologique ? Il faut bien comprendre que cette organisation homogène de l'autoarchive est mobilisée par le souci de commercialiser la mémoire de chacun selon un mécanisme astucieux faisant que ce sont les individus eux-mêmes qui délivrent gratuitement aux entreprises leur mémoire la plus privée. Or pendant la seconde partie du siècle dernier, obtenir ces informations personnelles mobilisait des sommes importantes par le biais du marketing et des sondages. Le Web 2.0 n'est-il pas le nom de cette appropriation de la mémoire la plus intime et de la survivance même de la contingence humaine ?

L'approche matérialiste mène à considérer les conséquences affectives de l'automatisation des archives. Ce phénomène qui pourrait sembler au premier abord technique a de nombreuses influences existentielles et sentimentales. En permettant l'accès à toutes les singularités, dans leurs traces les plus anodines, le commun devient une condition de la singularité. L'unique et le cliché, l'incomparable et l'interchangeable, la psyché et le marché, telle pourrait être la grande affaire de l'archive numérique. Pour mieux comprendre comment elle noue, en un nœud inouï, ces qualités apparemment incompatibles que sont le banal et le singulier, je dois me tourner maintenant vers **la passion des anonymes**⁵⁷. Celle-ci peut prendre des formes diverses, par exemple je lis le prénom et le nom d'une personne que je ne connais pas, je cherche sa photo, je tombe sur son blogue, j'ai une adresse, je vais sur Google Maps puis Google Streetview, je me promène dans sa rue, avec un peu de chance elle a

56 E-Administration. (2011, décembre 11). Wikipedia, the free encyclopedia. Consulté de <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=E-Administration&oldid=485653004>

57 G. Chatonsky, *La passion des anonymes*. Poissant, L., Tremblay, P., & Collectif. (2010). *Esthétique des arts médiatiques : Ensemble ailleurs*. Presses de l'Université du Québec.

laissée visible sur Facebook ses amis, je deviens amis avec ses connaissances, je trouve par connaissance interposée d'autres photos de cet anonyme sur Flickr, je commence à sentir cette vie, une vie insensible, je sens cette densité existentielle comme marchant dans une ville inconnue, imaginant dans chaque fenêtre des vies aussi intenses que la mienne, de cette densité invivable qui nous fait palpiter parfois dans un réveil trop brutal, un souffle. On pourrait penser que cette passion n'est pas très nouvelle, sans doute plonge-t-elle en effet des racines dans la modernité baudelairienne⁵⁸, dans le désir de se perdre sur les grands boulevards de la ville, mais là où elle s'intensifie étrangement c'est dans cette relation à l'absence, c'est-à-dire à la mémoire. Tout se passe comme si j'ouvrais les tiroirs privés d'une vie inconnue et avec un peu de chance sans doute pourrais-je reconstituer cette existence avec moult détails. L'enjeu de ce sentiment est immense non seulement pour la société qui pourrait trouver là une nouvelle façon de l'être ensemble, mais aussi pour l'art parce qu'elle touche à la nature existentielle de l'archive, elle est donc au cœur de la constitution du soi comme soi, de la réflexivité non pas comme un résultat, mais comme un processus continu. Et c'est pourquoi le soi n'est pas seulement anthropologique, les conditions matérielles des technologies ne cessent de s'entrelacer dans une boucle permanente à notre conscience organique. Il y a dans l'incarnation, pour utiliser ce terme si problématique et chargé d'histoire, quelque chose qui n'est pas humain, l'existant qui n'est pas nous. La passion des anonymes peut prendre des formes banales comme l'augmentation du nombre de rencontres affectives par l'intermédiaire d'interface de recherche normative, mais elle peut être aussi la source profonde et riche pour la production artistique parce qu'elle parle de la relation de cet objet, l'existant d'une œuvre, qui ne saurait se réduire à la subjectivité projective de l'artiste, mais qui est aussi cette solitude contingente, posée dans un endroit, à un moment, sans raison.

Cette passion des anonymes, qui fut peut-être l'un des rêves du roman réaliste et du cinéma, sera-t-elle partagée par les historiens ? La spéculation consistant à savoir ce que deviendront toutes ces archives numériques dans 200 ans et plus entre les mains des historiens, me semble être la condition pour penser notre contemporanéité. Non pas pour l'anticiper, car cette anticipation ne serait que fiction, mais pour la penser elle-même parce qu'elle contient en son sein la possibilité de ce devenir. Lorsque j'écris quelque chose sur Facebook, il y a le passage abrupt du banal à la postérité, car je sais bien que même si j'efface un statut textuel, celui-ci restera enregistré dans une base de données. Pensons-y bien, nous avons pour la première fois de l'histoire accès à la mémoire des anonymes et non pas seulement de quelques-uns. Ce que nous nommons l'histoire n'était-il pas simplement le fruit d'une séparation entre le mémorable et

58 *À une passante*. Baudelaire, C. (1972). *Les Fleurs du Mal*. Le Livre de Poche.

l'oubliable ? Et si nous n'oublions plus rien, que restera-t-il de l'histoire ? L'augmentation des archives n'est-elle pas, en ce sens très particulier, une fin de l'histoire ? Les artistes n'étaient-ils pas eux-mêmes les membres de cette élite qu'on estimait devoir sauvegarder des outrages du temps ? Ne parlaient-ils pas finalement au nom d'autres, ces autres qui étaient oubliés parce que sans trace ? Et lorsque ceux-ci ont finalement des traces, quelle légitimité aurait encore les artistes à être mémorisée et archivée ? La contestation de l'art n'est plus structurale et langagière comme chez nos aînés, elle est simplement politique et matérialiste dans le sens le plus strict. Mon hypothèse est donc que ce que nous avons nommé l'art était le produit d'un certain moment historique dépendant pour une part des conditions matérielles. Si elles changent, l'art est-il encore possible ou nécessaire ? Devient-il à son tour une archive symptomatique d'une époque révolue ? Ce serait opposer là trop simplement l'oubli et la mémoire parce que c'est justement du fait de la contingence de ce moment historique de l'art, que celui-ci signale sa nécessité. Une nouvelle discipline pourrait voir le jour, la téléhistoire qui serait une matière spéculative consistant à anticiper les conditions avenir de l'historicité, non en vue de préserver d'avance l'archive, mais afin de constituer celle-ci ici et maintenant dans sa descendance même.

CAPTURE DE LA VARIANCE

Nous prenons ainsi toute la mesure de l'autoarchivage numérique et des différents éléments qu'il met en jeu. L'auto doit être entendu en plusieurs sens : l'autobiographique du vif, l'automatisme de la machine, l'automobilité dépourvue de sens du numérique. Ce sont des sites comme Google, Facebook ou Twitter, Flickr et tant d'autres qui organisent aujourd'hui le déjà-là de la mémoire selon une esthétique par défaut⁵⁹ dont on peine encore à penser les conséquences. Il est possible que tout ceci disparaisse et qu'une fois l'enjeu économique passé, les données trop chères à garder en mémoire soient effacées et deviennent alors inaccessibles. Mais même si c'était le cas nous garderions alors en mémoire le récit mythique de cette époque dans laquelle **les techniques se souvenaient de nous-mêmes**. J'aimerais approcher à présent mon travail comme s'organisant depuis des années autour de cette question, sans que l'un soit le commentaire ou l'illustration de l'autre, mais plutôt des chemins parallèles. Sans doute n'est-ce pas seulement lié au matérialisme technologique que j'ai précédemment déployé, sans doute est-

59 *Esthétique par défaut*. (s. d.). Consulté mai 19, 2010, de <http://www.teleferique.org/stations/Cliquet/Default/>

ce provoqué par une expérience plus intime, par une faille plus personnelle et traumatique qui conditionne, me semble-t-il, de part en part ce que j'essaye de faire. Cette expérience borde ma pratique artistique et sans s'y intégrer, elle la définit : entre 1995 et 1998, j'ai été le scénariste d'un CD-Rom sur la déportation de persécution et de répression partie de France pour la Fondation pour la mémoire de la déportation⁶⁰. Ce support multimédia commandé par le Ministère de l'Éducation constitua une entreprise encyclopédique qui exigea l'absorption d'une importante bibliographie et de nombreux séjours à l'étranger dans des centres d'archives. Ce travail fut bien sûr motivé au départ par un souci personnel de mieux comprendre ce phénomène historique qui avait emporté la majeure partie de ma famille et de remplacer l'émotion par la connaissance. Il y avait dans la Shoah une étrange dimension autobiographique et sans doute est-il difficile de rendre compte de la hantise que peut ressentir un jeune enfant qui imagine spéculativement cela, c'est-à-dire qui se confronte à un unimaginable articulant la contingence de sa mortalité avec la nécessité instituée d'un ordre politique totalitaire : « Si j'étais né à cette époque... ». Sans doute est-il même obscène de vouloir le communiquer, mais tout du moins puis-je remarquer qu'avant ce CD-Rom ma relation à cette mémoire était projective et mimétique. Elle devenait une automémoire parce qu'il y avait le sentiment plus ou moins confus d'une judaïté traversant les générations. Avec ce travail, ma perspective changea du tout au tout parce qu'au cours des mois et des années je fus amené à travailler avec d'anciens déportés, c'est-à-dire avec des personnes ayant directement vécu cet événement. Je compris alors que cela leur était arrivé, à eux et à personne d'autre, qu'il n'y avait aucune transmission possible de la mémoire d'un point de vue autobiographique, car alors cela aurait été nier leur singularité en les faisant appartenir à un groupe qui fut justement représenté par ceux qui voulurent les nier absolument en les tuant et en effaçant les archives de leurs morts. La transmission ne pouvait être qu'archivistique, l'auto de l'archive n'était pas biographique et mimétique, mais technique et indifférente. Ceci peut paraître étrange sur un sujet qui est devenu au fil du temps si émotionnel et chez certains obsessionnel, mais c'est ce paradoxe, que j'ai abordé précédemment comme la conjonction entre factualité et contingence, existant et existence, autobiographie et automatisme, qui s'est imposé au fil du temps. Comment s'identifier lorsqu'une personne⁶¹ vous raconte sa déportation à Birkenau à l'âge de 15 ans ? Comment s'automobiliser lorsqu'il vous explique que sur les 6 000 enfants déportés de France en 1942, il fut le seul survivant ? Une distance incalculable s'ouvre, une émotion sans sujet. Tout se passe comme si l'industrialisation de la mort, c'est-à-dire une certaine conjonction

60 <http://www.fmd.asso.fr>

61 Henri Borlant. (2012, janvier 8). Wikipédia. Consulté de http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Henri_Borlant&oldid=82177726

entre le technique et l'existentiel, provoquait une autre conjonction de ces deux éléments : l'autoarchivage comme place neutre et vide du sujet. Le fait que les nazis détruisirent autant qu'ils le pouvaient, devant l'avancée des Alliés, les archives des massacres⁶², démontre bien la place essentielle de celles-ci dans ce qui relie et délie technique et existence. On comprend mieux l'importance de l'autoarchivage dans ma recherche, elle est ce qui articule très précisément du point de vue de l'auto-immunité, l'existence autobiographique, comme fantasme de propriété et d'identité à soi, et la technique comme inscription et fantasme de sauvegarde intégrale de la mémoire. Il s'agit de déconstruire ces deux fantasmes pour éclairer la relation entre la technique et l'existence d'un jour nouveau.

Ma recherche artistique n'est pas l'application de cette faille historique, elle en est le souci dont je peux maintenant préciser les formes. La première stratégie d'autoarchivage artistique est la traduction dénuée de sens du numérique ou **tra(ns)duction**. Celle-ci permet en effet d'automatiser le passage d'une série de signes à une autre série au-delà ou en deçà de la question du sens, bien que le résultat affiché de ces séries puisse être une source de signification pour le récepteur. La traduction numérique permet le passage entre le technologique et l'existentiel. Dans la mesure où elle est automatisée, les séries sont potentiellement infinies ou tout du moins elles sont quasi-infinies puisqu'elles dépassent nos facultés d'attention et le temps que nous pouvons passer à les observer. Dans le cadre de l'archivage, cette méthode a comme conséquence, tout en sauvegardant l'intégrité de l'information, de produire un décalage entre les signes de départ et ceux d'arrivée. Ce qui est dépourvu de sens devient une promesse de sens possibles. Lorsque ce décalage est appliqué au biographique, il implique une désappropriation du sujet. Dans *Souvenirs d'enfance*⁶³ (2005) j'ai pris une série d'images appartenant à mon album photographique familial et me représentant à mon jeune âge. Ces photographies sont standards, elles ressemblent à d'autres photos et malgré leur caractère commun, elles sont singulières. Lorsque je porte mon regard dessus, je me vois en revenant, j'observe l'enfant que j'ai été, sans doute en partie l'ai-je oublié et en même temps une continuité ne cesse de se tisser entre ce moment passé et le présent de l'observation. Ces photographies ont été ensuite traduites sur le site Google dont l'une des fonctions permet justement de trouver des images ressemblantes selon la couleur, le contraste et les formes. J'ai alors enregistré ces images pour constituer un second album, ni personnel ni impersonnel, mais dans le

62

63 chatonsky.net/projects/souvenirs-denfance/

battement entre ce qui est moi et ce qui est sans moi. C'est l'idée même de reprise⁶⁴ par laquelle une traduction permet une transduction. Ainsi le passage d'une série à une autre garde dans la seconde série des traces de la première, mais au-delà de toute représentation. Le second album, album fantôme par excellence, a un air de famille avec les photographies originales, mais il n'est pas autobiographique, ces images sont les souvenirs de chacun, de tous, de ces souvenirs dont les clichés sont partagés, elles sont donc le commun. La répétition différentielle par laquelle on introduit une légère différence asémantique est l'une des dimensions majeures de la mémoire numérique⁶⁵. Dans *My spaces*⁶⁶ en 2004, il s'agissait de produire un livre avec sur la page de droite un court texte racontant factuellement un événement enfantin qui n'a pas été documenté et sur la page de gauche la copie d'écran faite dans Google Maps du lieu exact de cet événement. Par ce face à face, quelque chose appartenant à ma mémoire organique, n'ayant aucune archive et devant disparaître avec moi, est documenté par une image satellitaire qui lui correspond exactement, mais qui n'est pas elle-même autobiographique, de sorte que ma mémoire devient autre chose que cette mémoire, un lieu pourrait en effet être ainsi hanté par les souvenirs de plusieurs personnes. Le processus de traduction n'est pas sémantique, mais sa lecture l'est, de sorte que l'association entre le texte et l'image se charge d'une significativité possible qui se décharge dans une signification au moment de la lecture et de la vision. La spatialisation de la mémoire, qui a déjà une longue histoire, est réactualisée par le numérique comme dans *Memory Landscape*⁶⁷ (2005-2010) qui utilise la ville comme territoire d'archivage. Différents éléments signalétiques ont été accrochés dans l'espace public de New York et donnaient un numéro de téléphone. Lorsqu'on appelait celui-ci, une voix demandait de décrire ce qu'on voyait autour de soi. Ce message était ensuite mémorisé dans une base de données puis localisé sur une carte 3D. Plus il y a de messages à un endroit, plus la carte se déformait créant par là même une représentation de l'accumulation des mémoires. En traversant un point de l'espace, on parcourait les différents témoignages d'un même lieu percevant grâce à eux les différences et les ressemblances dans l'unité du lieu qui est contingent et la discontinuité du temps qui est factuel. Cette tra(ns)duction peut prendre d'autres formes comme dans *Notre mémoire* (2011) qui part de l'expérience de perte de données d'un disque dur, véritable expérience traumatique pour chacun d'entre nous puisqu'elle dévoile la relation occultée entre mémoire organique et mémoire

64 Voir la très belle thématization de *La Reprise* de Søren Kierkegaard dans Szendy, P. (2008). *Tubes : La philosophie dans le juke-box*. Les Éditions de Minuit.

65 Cette structure s'applique aussi aux souvenirs communs pour la lecture du cerveau. Cassou-Noguès, P. (2012). *Lire le cerveau : Neuro/science/fiction*. Seuil.

66 <http://chatonsky.net/project/my-spaces/>

67 <http://chatonsky.net/project/memory-landscape/>

technologique. Un disque dur qui est effectivement tombé en panne est présenté dans un socle et le battement de la tête de lecture qui ne cesse de frapper sur le métal est amplifié pour être traité par un ordinateur. Ce dernier, selon les variations du volume sonore va aller chercher une image dans Flickr qui a été taguée avec ce chiffre : le son du support de mémoire amnésique est donc automatiquement traduit en image qui représente souvent des courses, des performances sportives, des trains, tout ce qui comporte des chiffres. Une étrange narration se met en place entre ce disque et ces images, récit d'un combat entre des êtres humains, récit de machines qui nous transportent. En observant le défilement des images, nous sommes bien forcés d'imaginer un sens à cette pure contingence incidentelle et une certaine unité signifiante apparaît alors, une unité qui n'est pas aléatoire puisque le programme a bel et bien une logique dépourvue de sens. Si la traduction numérique met à plat tous les médiums et permet de transférer une image en texte, un son en image, c'est qu'il s'agit d'une ontologie plate dans laquelle rien ne vaut plus qu'autres choses. En ce sens et en ce sens seulement, mon autobiographie ne m'est pas plus proche que la biographie de n'importe qui d'autre. Cette indifférence est fondée sur la variable qui est l'opération minimale d'un programme informatique (n+1). La variable a pour effet matériel la variation, c'est-à-dire le changement continu et imprévisible (même si son spectre de possibilités a été programmé) de son apparaître. Quelque chose que j'ai programmé va chercher une image dont je n'avais aucune idée même si je la savais possible, de sorte que la programmation est à proprement parler une activité spéculative et produit du réalisme : des médias s'affichent effectivement. Cette variation matérielle entraîne à son tour une variabilité esthétique, car ce que je perçois face à elle ce n'est pas seulement chaque élément discret, c'est le passage d'un élément à un autre, c'est la possible règle qui en régit le passage et la traduction, même si cette règle restera une simple hypothèse. La variabilité est l'esthétique la plus singulière du numérique parce qu'elle ne se fonde plus sur une variation herméneutique, faisant qu'une œuvre est infinie parce que son interprétation est sans fin, mais sur une variation matérielle, une oeuvre ne montre jamais la même chose même si elle est dotée d'une logique stable. Je nomme ces phénomènes de production, de matérialisation et de perception la **variance**, c'est à dire la capacité de la logique à produire du non identique. Elle peut s'appliquer au temps selon la modalité de la hantise. Dans *Cette absence*⁶⁸ (2012), un logiciel capte une image de notre webcam à un moment donné sans nous prévenir. Cette image sera envoyée à un autre moment, tout aussi contingent, sur notre boîte email sans nous dire à quelle date et à quelle heure elle a été prise. Ce souvenir contingent de moi produit un décalage de soi à soi : en la recevant, je me demande quand

68 <http://chatonsky.net/projects/cette-absence/>

était-ce. Dans quel état d'esprit étais-je alors ? Je sais que cette image est bien moi, mais je ne suis pas sûr de me souvenir du moment et ce moment est absolument essentiel pour articuler la mémoire et l'archive. *Cette absence* produit une archive paradoxale qui est en mon absence. La tra(ns)duction produit une ressemblance qui me décale de moi comme lorsque s'observant en détail dans un miroir on ne peut se faire face.

Entre le pôle matérialiste et le pôle esthétique se place la question des **anonymes**, c'est-à-dire du public qui est une contingence existentielle et signifiante qu'on ne peut anticiper même si on peut en modéliser le possible par un programme. Cette question est donc toute différente de celle herméneutique du regardeur faisant l'oeuvre, parce que l'autoarchivage des anonymes permet non pas de créer une boucle entre la matière et son interprétation, mais de modifier l'apparaître même de cette matière. Pour prendre un exemple concret, *Sous Terre* (2000) est une fiction en réseau portant sur le thème du métro. Cette fiction est fragmentaire, son ordre est contingent, et on demande aux internautes d'inscrire dans un formulaire leurs propres souvenirs du mémoire : ont-ils déjà parlé à un inconnu ? Ont-ils vu un accident ? Se sont-ils déjà perdus dans les couloirs ? Cette série de questions est autobiographique, mais la mise en réseau des réponses correspond à un anonymat qui est chargé de singularité. C'est cette passion des anonymes dont j'ai déjà parlé. Le site devient alors un espace dont l'artiste a ménagé les vides et les lacunes afin que les internautes puissent non seulement naviguer dedans, mais aussi y inscrire leurs propres mémoires. C'est une logique de la lagune, cet espace insulaire entre l'océan et la terre ferme qui n'est ni un vide ni un plein, mais un lieu possible. Cette lagune est permise par la base de données⁶⁹ qui est une structure vide et organisée. La base de données est en attente d'informations, elle accueille selon une certaine logique. Le métro devient alors une contrée dans laquelle on est en même temps anonyme et en même temps sensible. C'est le sentiment qui affecte toutes ces personnes transportées qui ne se connaissent pas et qui ont en partage cette ignorance, telle une communauté désœuvrée⁷⁰ : sur le siège face à moi, cette personne qui a sans doute, sans aucun doute la même densité, la même intensité, la même gravité existentielle que moi. L'archivage de l'anonymat est à l'oeuvre au cœur du réseau avec le système des adresses I.P. qui identifient la position. Celle-ci n'est pas spatiale, elle est une position relative dans le réseau faisant que chaque objet existant et chaque vie existentielle connectés sont identifiés par une série de chiffres. Là encore un événement, la connection

69 Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. The MIT Press.

70 Nancy, J.-L. (2004). *La communauté désœuvrée* (Nouv. éd. rev. et augm.). Christian Bourgois.

à un réseau, est traduite dans l'assignifiance, en chiffres selon une logique j'ai déjà parcouru. *Posit.io-n*⁷¹ (2000) et *Posit.io-n II*⁷² (2011) repèrent les adresses I.P. des internautes se connectant à un site. Celles-ci sont mémorisées dans une base de données et utilisées en les traduisant en coordonnées spatiales (X, Y, Z) qui construisent un paysage en image de synthèse. La conséquence de cette procédure de tra(ns)duction des anonymes est que plus le site est visité plus il grandit, c'est la visitation elle-même qui crée l'espace plutôt que l'espace qui est visité. Dans *Position* la relationnalité est productive matériellement, elle change la structure de l'information et de son affichage. Si la visitation produit de l'espace, si ce qui parcourt produit ce qui est parcourable c'est du fait de la logique tra(ns)ductive et du possible dépourvu de sens par lesquels la traduction garde un air de famille de ce qui est traduit à ce qui traduit. L'espace 3D ressemble aux adresses I.P. sans qu'on puisse retrouver celles-ci dans celui-ci. Il y a donc une ressemblance sans principe d'identité parce que grâce au code binaire on sort de la sémantisation matérialiste. *Intrus* (2012) relève aussi de cette logique de l'anonyme qui archive le processus de visitation de l'oeuvre. Il s'agit d'une installation interactive qui capte le battement de cœur des visiteurs ainsi que l'image de leur visage. Lorsqu'une personne pose la main sur l'interface, elle voit le visage d'une autre personne apparaître dans le même espace, et à chaque battement un nouveau visage apparaît. En effet, le programme remonte dans l'historique de l'installation, présentant en premier la personne qui précède juste le visiteur. Chaque visage que l'on voit a été rendu visible parce que la vidéoprojection qui lui faisait face l'éclairait et diffusait l'image d'une personne précédente. On comprend par ricochet que c'est notre propre visage qui est éclairé et rendu visible par le battement de cœur des personnes qui nous précède. Le dispositif crée une logique dans laquelle mon cœur et mon visage, le son et l'image sont solidaires d'une revenance des autres. Je vois parce que mon cœur bat, parce que le cœur d'autres a battu, parce que d'autres visages sont avant le mien. C'est une étrange structure anthropotechnologique qui est ainsi à l'oeuvre et qui transforme l'anonymat en une condition de l'individuation. Cet anonymat est analogue à l'assignifiance possible du régime des codes binaires.

Les **flux** semblent nous cerner de toutes parts. Lorsque nous voulons désigner quelque chose qui ne dépend pas de nous et qui nous excède, nous faisons souvent référence à ce concept. Ils semblent par ailleurs s'appliquer à plusieurs objets : les phénomènes physiques, techniques et psychocorporels. Sont-ils l'état accidentel d'une substance ou sont-ils aussi des existants à la manière des objets ? Si je ne puis

71 <http://chatonsky.net/project/positio-n/>

72 <http://www.chatonsky.net/projects/position-2/>

répondre à cette question ontologique dans le cadre de ce texte⁷³, je peux souligner que les flux apparaissent comme quelque chose d'insaisissable qui glisse telle l'eau d'un torrent entre nos doigts. On ne peut ni les aborder dans leur totalité, puisqu'ils sont secoués par de trop nombreux détails, ni les décomposer, car alors on perd le mouvement qui les agite. Quand on regarde la danse d'un ruisseau, on est pris d'un vertige qui découpe le monde et la perception. Les flux semblent inappropriés à la découpe et à la synthèse de l'esprit. Les flux sont-ils archivables ? Archiver ne veut-il pas dire justement découper le discret et le continu ? Quel sens y aurait-il même à archiver ce qui est le plus instable alors même qu'une inscription tend à la stabilité et tue le mouvement⁷⁴ ? Les flux sont d'autant plus étranges qu'ils ne sont pas seulement une agitation permanente, ils peuvent s'arrêter, suspendre le cours de leurs turbulences et reprendre brutalement, un détail local venant perturber l'ensemble. Les flux ne sont pas même la loi d'un chaos, le chaos serait encore un ordre, une régularité que défient les flux. On a encore du mal dans le cadre des sciences physiques à même comprendre la théorie des flux et c'est pourquoi ils sont une hypercontingence. Ce qui est remarquable à l'époque du numérique c'est que le code binaire est lui aussi un flux, c'est-à-dire qu'une suite de chiffres mathématiques semble aussi agitée de soubresauts incalculables. Tout se passe comme si au cœur même de la mathématique, un événement inanticipable voyait le jour⁷⁵. Il devient dès lors possible de réaliser cette activité inouïe : archiver les flux et produire de l'archive seconde à partir de cette archive première selon une logique récursive. Une archive serait alors capable de produire un univers entier. Cet archivage des flux est d'ailleurs l'une des activités majeures des entreprises du Web 2.0. L'inscription et le passage temporaire et fluide deviennent compatibles, comme dans le cas d'activité aussi classique que le blogging. Chacun inscrit sur ces carnets numériques des sentiments et des expériences, des factualités intensives de l'existence qui sont noyées et mises en réseau avec d'autres factualités, chacun devenant un exemple d'une structure générale qui est toujours en cours de redéfinition. Ces phrases sont des flux, on n'y prête presque pas attention, mais elles sont belles et bien inscrites et sans être fixées, elles sont fixables. *Le Registre* en 2008 est un logiciel qui va chercher des affects sur Internet et qui automatiquement en rassemblent 500 toutes les heures dans un fichier PDF qui est automatiquement envoyé sur un site d'impression à la demande permettant de produire à l'unité un livre. Le fait de passer de la fugacité des

73 Le livre de Michel Serres servira de fondement à cette entreprise future : Serres, M. (1977). *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : Fleuves et Turbulences*. Éditions de Minuit, France.

74 Bergson, H. (2003). *La Pensée et le Mouvant* (15e éd. Quadrige.). PUF.

75 Comprendre cette agitation des mathématiques reviendrait me semble-t-il à continuer le chemin ouvert par Alain Badiou sur la théorie des ensembles et à étendre l'ontologie mathématique à l'informatique. Badiou, A. (1988). *L'être et l'événement*. Seuil.

inscriptions existentielles à un support classique tel qu'un livre en papier produit une bibliothèque de Babel quasi infinie au sens où elle grandit plus vite que notre capacité à la parcourir. Et c'est par cette quasi-infinitude que nous comprenons de quelle façon le flux peut trouver une inscription matérielle sans être fixé, c'est grâce au décalage temporel entre la contingence machinique et la factualité existentielle. Les sentiments sont mis à plat dans ces livres, sans hiérarchie ni valorisation, tous les sentiments se valent, et lorsque nous parcourons un de ces ouvrages nous lisons le multiple même en tant qu'anonymat. Il ne s'agit pas de l'addition de plusieurs factualités, mais du fil tendu entre nos solitudes, ton sentiment et mon sentiment forment une ligne de fuite qui est la passion des anonymes. Le flux peut être aussi traité temporellement parce qu'il concerne, en suivant la terminologie husserlienne⁷⁶, la conscience, ce fil interrompu de pensées mêlées. Le flux de la conscience est maintenant associé à l'ordinateur comme lorsque j'écris ce texte que vous lisez. L'ordinateur ne me permet pas d'exprimer ce que je pense, je pense autant que je suis pensé par la machine, les conditions d'inscription venant transformer ce qu'il y a à inscrire. Dans *Portrait de l'artiste en travailleur*⁷⁷ (2006), je me suis filmé sous plusieurs angles pendant 24 heures pour ensuite rendre accessible via Internet ces différents fragments en synchronisant sa temporalité sur l'horloge de l'utilisateur. Au-delà du clin d'oeil de cet artiste travaillant 24 heures sur 24 tous les jours de l'année, il y avait le désir d'archiver une trace de l'activité artistique pendant une journée et de rejouer, encore et encore ce flux en le reliant au propre flux du visiteur, ce qui entraîne un évident paradoxe sur la temporalité d'énonciation des images. À quel temps s'adresse-t-il et de quel temps parle-t-il ? La synchronisation de la temporalité d'enregistrement et de diffusion qui est un ressort esthétique datant des installations en temps réel de la vidéo art des années 70 et 80, permet de jeter le flux hors de lui et de l'inscrire sans le stabiliser. Dans *Ma vie est une fiction interactive II* (2008), titre qui fut inspiré par l'oeuvre éponyme de Julie Morel, il s'agissait de franchir un pas de plus en soumettant les choix quotidiens de l'artiste au choix des visiteurs d'une exposition. Lorsque je devais opérer un choix existentiel, j'envoyais l'alternative sur le réseau et un ordinateur l'affichait à Oboro (Montréal). Le visiteur pouvait choisir une des deux options, sélection que je me devais alors de réaliser. Toutefois il n'y avait aucune preuve visuelle que je réalisais effectivement cette action. Au-delà de la télé-réalité, ce dispositif questionnait la croyance d'un accord avec l'artiste. Qu'est-ce que faire confiance à un engagement ? Pourquoi choisir telle option plutôt que telle autre ? Ma vie devenait à force de choix délégués aussi fragmentés qu'un livre dont vous êtes le héros et chacun de mes envois faisait l'objet d'une négociation interne : était-il raisonnable de laisser ce

76 Husserl, E. (2003). Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps. Jérôme Millon.

77 <http://chatonsky.net/project/portrait-de-lartiste-en-travailleur/>

choix entre les mains des visiteurs ? Il n'y avait aucune motivation à opérer d'une manière ou d'une autre, la factualité devenait absolument contingente et la rencontre se faisait à l'aveugle : ils ne me voyaient pas, je ne les voyais pas. Le résultat de cette performance en réseau qui dura 30 jours fut un petit dictionnaire vidéo de toutes mes actions produisant l'étrange assemblage d'une vie disloquée par sa dépendance à un dispositif tout aussi bien technologique qu'anthropologique.

Cette variance de la factualité qui produit la nécessité de la contingence trouve une forme intégrée dans le projet *Capture*⁷⁸ (2009-présent) sur lequel j'aimerais conclure ce chemin dans l'autoarchivage numérique. *Capture* me semble en effet pousser à leur limite les paradoxes d'une telle mémorisation par l'intermédiaire d'une solution spéculative à la crise contemporaine de l'adoption culturelle. Le projet part du constat de la crise des industries culturelles qui ne cessent depuis plusieurs années de mettre en scène leur fin parce que les consommateurs téléchargent des morceaux de musique sur Internet. L'adoption culturelle ne s'effectue plus à partir d'un échange économique de sorte que la production du nouveau est dépassée par l'usage. Les internautes téléchargent des milliers de fichiers et écrasent de leur désir les objets. *Capture* inverse la relation de la production au désir, et les conditions mêmes de la consommation, en produisant tant que personne ne peut rattraper son rythme. En utilisant des technologies génératives, qui ne sont pas sans rapport avec la récursivité de la mémoire numérique, il s'agit de produire tant et si bien que cette machinerie est imperceptible dans sa totalité. Ce programme de surproduction numérique est accentué par une seconde règle qui est la production à l'unité. Quand cela est possible, *Capture* produit des exemplaires uniques pris dans des séries illimitées. Ainsi un internaute télécharge un morceau de musique, celui-ci est effacé automatiquement du serveur, de sorte que cette personne est la seule à avoir ce fichier. Comment va-t-il dès lors le partager ? De quelle façon va-t-il universaliser ses goûts, pour reprendre une thématique kantienne ? En étant l'unique récepteur, il devient le seul diffuseur possible, ce qui entraîne une responsabilité inattendue et un renversement radical dans le système de la consommation. La troisième règle est la récursivité de la production : quand un élément est produit, il peut servir de base par tra(ns)duction à un autre élément et ainsi de suite. De sorte qu'il suffirait qu'une seule chose soit produite pour qu'une série illimitée puisse par dérivation successive voir le jour. Cette extension de la productivité numérique rejoint les problématiques que j'ai ici abordées. *Capture* applique la logique imbriquée d'un programme informatique comme modèle de production culturelle, de sorte qu'on ne saurait le définir à la manière

78 <http://www.chatonsky.net/project/capture/>

classique d'une œuvre d'art, mais plutôt comme un protocole et une axiomatique qui peuvent s'appliquer à différents champs. La question devenant alors : comment produire le plus possible le plus longtemps possible ? Le fantasme qui fonde *Capture* concerne sans doute la relation de la factualité à la contingence, parce que *Capture* pourrait bel et bien continuer à produire des objets culturels après ma mort. Ce dépassement de la finitude humaine n'est pas la réactualisation de l'argument classique de Malraux sur le désir d'immortalité de l'artiste⁷⁹, mais rejoint plus exactement la réplique de Melville à Jean Seberg dans *A bout de souffle* de Godard : « Devenir immortel et puis mourir. » Il s'agit en effet, au cœur même de la factualité d'un objet existant, de transformer notre rapport à la contingence qui ne serait plus dès lors réductible à la finitude et à la corrélation entre la conscience et le monde. *Capture* est un univers quasi infini qui s'emboîte de traduction en traduction, chaque monade informationnelle s'ouvrant sur d'autres monades.

L'autophagie numérique devient une véritable méthodologie de production en recherche-crédation. Du fait de la tra(ns)duction qui articule les signes dépourvus de sens à des significations possibles, on ne cesse de produire par transformations successives. Toute inscription devient un matériel utilisable pour créer de nouvelles inscriptions, l'archive devient dès lors récursive et quasi-infinie. Ceci entraîne une saturation autophagique qui amène les phénomènes à un état intensif. Au sein du projet *Capture*, nous avons développé plusieurs stratégies de multiplication de la mémoire. Ainsi le samedi 8 octobre 2011 à la Gaîté Lyrique, nous avons réalisé un concert durant 8 heures. Pendant toute cette durée, deux historiens de l'art, Lionel Broye et Violaine Boutet de Monvel, étaient sur scène et écrivaient des textes sur ce qui se passait pendant qu'une graphiste, Crystelle Bédard, mettait en page ces textes et les photographies prises tout en rendant son travail visible au public de la salle. La contemporanéité de l'événement artistique et de sa documentation, puisqu'au petit matin le livre fut rendu disponible sur le site d'impression à la demande lulu.com, permet de s'interroger sur le statut de la factualité de cette soirée. En rendant visible tout le processus de documentation en temps réel, que regardait le public ? Tout se passait comme si l'événement était déconnecté de lui-même parce que dédoublé entre son intensité et sa réflexion documentaire. L'archivage ne venait donc plus après l'événement, mais parfois l'anticipait et l'influençait, changeant dès lors de statut et refusant d'être la prétendue neutralité spéculaire et distancée pour préférer une immersion paradoxale mettant à découvert le processus de production lui-même. L'œuvre se dévoilait comme son propre archivage. La simultanéité de l'œuvre et de la documentation produit de nombreux paradoxes et me semble à même de problématiser le statut

79 André Malraux, *Œuvres complètes*, t. IV et V. *Écrits sur l'art*

ambigu de *Capture* parce qu'elle conteste de fantasme de l'inscription absolue en mettant en œuvre une inscription aussi contingente et troublée que l'est le temps de l'événement. La seconde forme de l'autophagie est la production en feed-back, c'est-à-dire l'archivage systématique de tout afin de produire quelque chose d'utilisable. J'ai testé une multitude d'archivages, par exemple les ondes neuronales pendant mon sommeil pour produire de la musique ou encore la mémorisation de tous mes mouvements de souris et clics lorsque je travaille sur un ordinateur. Cette production en feed-back trouve un terrain particulièrement propice de tra(ns)duction dans les activités inconscientes, c'est-à-dire des activités quotidiennes qui sont oubliées au cœur même de leur instrumentalité. Une telle approche permet de révéler les mouvements et les énergies complexes que nous déployons sans même toujours nous en rendre compte. Elle a souvent comme conséquence, du fait de la division entre l'inscription et la lecture de cette inscription, une disproportion de cette dernière. Ainsi en lisant avec une voix de synthèse tous les paquets d'informations sur mon ordinateur grâce au logiciel Carnivore⁸⁰, le temps de lecture se décale progressivement de son référent parce qu'il dure plus longtemps. À mesure que le temps avance, l'inscription et la lecture deviennent deux éléments autonomes, la seconde grandissant de façon exponentielle, la première restant accrochée à la temporalité de l'instant. Troisièmement en automatisant l'archive par son automatisation. Jean-Pierre Balpe a participé au projet en créant des générateurs automatiques de paroles, de biographies et de critiques de disques. Cette génération étant potentiellement infinie, nous avons mis en place une série de logiciels permettant de créer automatiquement des livres à partir de ces textes. Le passage de la génération à la bibliothèque est complexe, il requiert de mobiliser des scripts dans un logiciel de mise en page afin de réaliser un design variable selon des critères que nous avons esthétiquement déterminés, et de mettre en ligne automatiquement ces fichiers sur un site d'édition à la demande pour les rendre disponibles sous forme livresque. Ceci entraîne une conséquence intéressante en terme d'usage : c'est en achetant un livre que celui-ci est produit, il ne préexiste pas à sa consommation. L'application de la méthode industrielle à la production à l'unité vient troubler l'anticipation de la consommation qui consiste habituellement à vouloir quelque chose qui existe déjà et qui peut donc faire l'objet d'une normalisation. Par ailleurs, lecture devient inaccessible à la perception humaine parce qu'elle dépasse son attention et son temps de vie, elle est donc une lecture qui n'est plus seulement anthropologique. La notion de boucle cybernétique appliquée à la production artistique rend la frontière entre l'oeuvre et son archive difficile à tracer. L'archive n'est plus seulement la représentation d'un référent externe, mais est mobilisée par

80 <http://r-s-g.org/carnivore/>

elle-même selon une logique autoarchivistique. Il importe de souligner que celle-ci est toujours fondée sur du code dépourvu de sens (ce qui ne veut pas dire qu'elle est hors sens) qui peut donc passer d'un code à un autre en gardant l'intégralité de l'information sans en préserver l'intégrité. Dans ce cadre quantité et qualité sémantique de l'autoarchive appartiennent à deux logiques formelles différentes. On peut penser que la tra(ns)duction renferme une puissance de mutabilité formelle quasi infinie et offre donc à *Capture* la possibilité non seulement de produire en quantité illimitée, mais aussi de constituer une solitude.

Cette **solitude rêvée de la machine** est sans doute la ligne de fuite autoarchivistique de *Capture*. En produisant une archive d'archive et en se séparant du rapport à une référentialité de la mémoire, il s'agit en effet de produire une machine autonome qui n'a pas besoin de nous. La question de la solitude de la technique, que j'ai déjà traité par ailleurs⁸¹, doit dépasser la conception anthropomorphique de la solitude, pour atteindre une définition plate dans laquelle chaque chose, indifféremment existant et existence, est solitaire et ne communique avec les autres qu'en fonction de celle-ci. Il y a là un évident paradoxe, la solitude semblant être le fondement d'une séparation. Mais du fait de l'extension quasi infinie de la tra(ns)duction de l'archive, on garde en même temps l'information de départ, c'est-à-dire le référent, tout en gagnant l'autonomie, le référent n'est plus indispensable dans la chaîne de transformation. La première inscription de l'archive est alors comme un *big bang*, événement initial dont l'extension ne cesse de croître dans toutes les directions. Elle est dépourvue de sens et appartient donc au possible, c'est-à-dire à l'infinitude. La surproduction numérique est un modèle bien différent de la production industrielle, elle produit une autre relation au désir et à l'individuation, parce que le fait d'être seul à avoir tel objet culturel devient une condition d'un partage décentralisé qui ne passe plus par les grandes concentrations commerciales. Il s'agit de boucler *Capture* sur lui-même selon une autosuffisance factuelle : une information en produit une infinité parce que même s'il faut du temps pour les produire, ce temps va plus vite que notre capacité de lecture. Imaginons plusieurs milliers de morceaux de musique transformés par un logiciel. Chaque morceau est modifié constamment et est mis en ligne de façon alternée, on diffuse le morceau 1 dans la série 1, le morceau 2 dans la série 1, et ainsi de suite. Le décalage de temps dans le passage d'une série à une autre ferait que l'auditeur oublierait la série précédente et aurait donc le sentiment d'une infinité, même si celle-ci n'est pas substantiellement infinie. C'est à ce type de mécanisme anthropotechnologique que se livre *Capture*. Il devient dès lors possible d'élaborer un rêve pour la machine. Je suis ainsi en train de réaliser un film dans le cadre du

81 G. Chatonsky, *La solitude des machines*. Personnages virtuels et effets de présence (2009).

projet *Capture*. Il s'agit de proposer aux existences, entendez aux internautes qui le souhaitent, d'exporter de leur compte Facebook toutes leurs archives et de les téléverser sur le site du groupe de rock. À partir de toutes ces informations, un logiciel en ligne va créer un film infini mêlant images fixes et animées, textes factuels et générés, etc. Ce film sera construit d'un point de vue narratif et variable dans sa construction, ainsi il semblera organisé tout en défiant la temporalité classique de l'oeuvre. Il s'agit de produire une infinitude répondant à notre finitude. Avec ce film, la machine *Capture* rêve nos vies, l'existant rêve les existences, ce qui inverse la relation entre l'archive et son référent, la machine et son usage.

LE PASSÉ DE L'AVENIR

J'ai questionné la possibilité de l'autoarchivage comme oeuvre d'art en souhaitant dépasser l'archivage *de* l'oeuvre d'art parce qu'elle remet en cause la référentialité et l'appartenance de l'un à l'autre. Au-delà du formalisme de l'archive de l'archive et d'un jeu simplement redondant, existe-t-il un imaginaire propre à cette automatisé de la mémoire ? Produit-elle une répétition ou entraîne telle une différenciation ? Est-elle une pratique convaincante de production ? Constitue-t-elle un avenir pour la mémoire et en quel sens paradoxal peut-on entendre ce futur de l'inscription ?

Dans une première partie, la relation entre l'archive et l'oeuvre d'art est apparu comme un phénomène originaire, celle-ci apparaissant comme un cas tout à fait exemplaire de la première parce qu'elle met en scène la revenance sans passer par la fonction instrumentale. L'archive apparaît moins comme l'empreinte pure d'un passé que comme la trace constituée par son itérabilité et sa lente constitution au fil du temps. L'oeuvre d'art est une autoarchive au double sens d'une autobiographie et d'une autoprésentation du dispositif d'archivage qui institue la ligne de partage entre l'oubliable et le mémorisable. Il y a donc une automobilité de l'oeuvre d'art comme archive. Du point de vue biographique l'autoarchivage semble contemporain de l'émergence de la subjectivité moderne. C'est à ce moment que l'oeuvre d'art se présente comme un objet qu'il faut sauvegarder des outrages du temps et que se constitue le fantasme d'une objectivité indemne. L'époque dandy va radicaliser ce fantasme en effectuant un renversement des valeurs : l'inoubliable est ce qui est toujours déjà oublié, c'est-à-dire la temporalité existentielle qui disparaît à mesure qu'elle se déroule. Au-delà du vitalisme, ce retournement est le symptôme d'un certain kantisme qui fait de toute réalité l'objet d'une corrélation avec

la subjectivité. Les objets qui nous entourent deviennent inséparables de cette corrélation dont ils sont le support. De nombreuses oeuvres d'art permettent de tracer la voie qui relie les existences organiques aux existants techniques et démontrent l'obsession artistique pour un certain régime de la technicité qui défie l'instrumentalité et l'anthropocentrisme. Cette obsession va trouver dans les chiffres une modalité d'expression privilégiée, parce que ceux-ci sont dépourvus de sens. Par cette lacune sémantique, les chiffres deviennent le support de l'existentialité anonyme qui est le fondement de l'entreprise archivistique elle-même. C'est parce que l'existence peut se désindividualiser qu'elle devient un objet de partage et de mémoire. Il ne s'agit pas là d'une entreprise artificielle nous dépouillant de notre substance vitale, mais d'une possibilité qui est au coeur même de notre existence.

Cette dépersonnalisation de l'autoarchivage trouve à l'ère numérique une résonance proprement historique. Tout se passe comme si des possibilités contenues dans le passé trouvaient une expression nouvelle et venaient à s'incarner. J'ai d'abord souligné le caractère massif de la numérisation de la mémoire qui en fait un événement omniprésent et étrangement impensé. La mémoire numérique a été envisagée du point de vue d'un nouveau matérialisme qui tire sa configuration des spécificités du numérique lui-même. Parmi celles-ci, la tra(ns)duction permettant de traduire toute chose en autre chose tout en gardant une intégralité chiffrée en l'absence d'intégrité sémantique, m'est apparu comme un ressort fondamental à l'automobilité de l'archive. Elle permet de comprendre pourquoi nous sommes littéralement enseveli sous l'hypermnésie numérique. Cet afflux des archives, qui doit être analysé du point de vue économique et libidinal puisqu'il devient l'objet d'un commerce, va avec un reflux tout aussi important, c'est-à-dire avec la perte de nos supports de mémoire qui provoquerait une amnésie radicale. J'ai tiré de l'analyse de Facebook un nouvel affect associé à cette palpitation affluante et refluyente, la passion des anonymes qui transforme l'historicité de l'histoire et la possibilité même de constituer des archives consultables. Cette passion fait de la contingence la seule nécessité et transforme l'image même de la pensée.

Après avoir fondé historiquement l'autoarchive et d'en avoir déployée les conditions de possibilités contemporaines par le biais du numérique, j'ai tenté de tracer une voie parallèle portant sur ma propre recherche artistique. L'ambiguïté de l'auto qui concerne aussi bien les existences que les objets, la contingence que la factualité, machine au coeur de mon travail de façon intuitive. Partant d'un élément de mon autobiographie, un travail sur la Shoah, j'ai tenté de montrer comment cet événement se chargeait du plus personnel et du plus impersonnel. La tra(ns)duction n'est alors pas seulement un

concept théorique mais une méthode de production artistique qui permet d'appliquer le feed-back cybernétique à la mémoire et d'atteindre un résultat qui dépasse nos anticipations. Au travers de la variable informatique, de la variation du résultat matériel et de la variabilité comme esthétique de la contingence, j'ai proposé de nommer la variance la capacité logique de produire du non-identique. Existence et technologie forment alors une constellation qui ne cesse de s'automobiliser à travers des flux imprévisibles et turbulents. Le projet *Capture* développé depuis 2009 apparaît dès lors comme exemplaire de l'autophagie de l'archive qui a partir d'un élément en produit toujours plus par transformations asémantiques. Un imaginaire machnique qui n'est plus centré sur la corrélation anthropocentrique devient l'horizon de cette recherche.

Il y a quelques semaines, j'avais questionné un informaticien et roboticien sur la possibilité de créer une machine dont la durée de vie serait 300 ans ou plus. L'ingénieur m'avait alors répondu un peu gêné qu'il était difficile de savoir si un quelconque composant tiendrait le coup pendant une telle durée, les composants étant créés pour avoir des cycles de 30 ans. Puis après un moment de réflexion, il m'a expliqué qu'il faudrait sans doute faire un ordinateur avec des transistors et éviter tous composants électroniques classiques. Je l'interrogeais sur l'interface de sortie et il m'expliqua que tout ce qui diffusait de la lumière comme un écran ou un projecteur ne tiendrait pas longtemps. Nous avons alors imaginé un système d'aimant faisant avancer et reculer des pièces de métal. Je lui fis alors remarquer que ceci reviendrait à recréer les premiers ordinateurs et, pour la sortie, à construire un boulier. Le paradoxe était frappant : pour créer une machine avec une durée longue de conservation, il fallait revenir en arrière. Tout se passait comme si la machine, archive d'elle-même, devait revenir sur son propre passé, sur sa propre filiation technologique. L'avenir et le passé se télescopiaient là aussi de façon troublante.