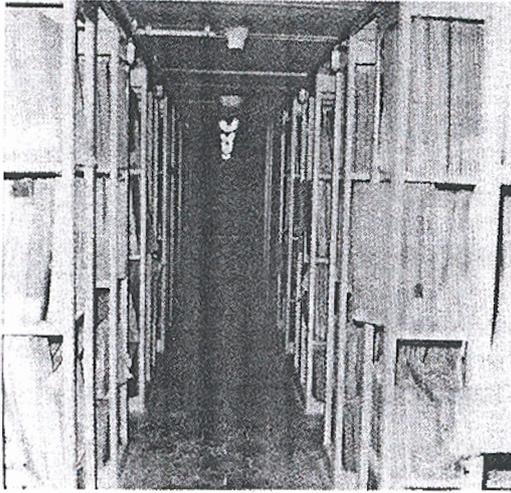


Christian Boltanski  
Couloir de bibliothèque



tombe : Akerman. Je me suis dit que j'étais la prochaine.

C.B. : Oui, quand son père meurt, on devient son père. J'ai eu ce sentiment de devenir mon père, même physiquement. C'est peut-être une des raisons qui nous poussent à avoir notre activité. Une sorte de désir de survivre tout en sachant qu'on ne peut pas le faire. De garder le monde, des histoires, et en même temps qu'on les transmet aux autres on les perd, elles ne sont plus à nous. Autrefois, j'avais l'idée de faire le plan de l'appartement de mes parents, de noter les objets. Je les vois d'une manière extrêmement précise, mais je suis le dernier à les voir, ce savoir est extrêmement fugace. Je pense qu'il y a dans vos films cette idée de description d'une chose fugace. Comme ce long travelling que vous avez fait à Moscou.

C.A. : Oui, j'y étais juste au moment où ça a changé. Ces gens-là ne seront plus jamais comme ça. Déjà, on dit toujours qu'une seconde après les gens ne sont plus comme ils étaient, mais en plus il y avait un changement d'époque, et on ne verra plus ces vêtements, ces chapeaux, ces attitudes, il n'y aura plus ce regard, forcément.

C.B. : C'est ce combat stupide et raté contre la fuite, contre la chose qu'on ne peut pas arrêter. La première chose que j'ai faite vers vingt-trois ou vingt-quatre ans, c'était de mettre ma vie dans des boîtes de biscuits, pour la préserver. Parfois, c'était simplement une heure de ma vie.

C.A. : Mais est-ce qu'on a déjà le sentiment qu'on va mourir à cet âge-là ?

C.B. : Oh, je ne suis pas très adulte, et j'ai eu beaucoup de mal à devenir un peu adulte. Et j'ai vu que la première mort, c'était notre enfance. Kantor dit que l'on porte un enfant mort en nous. L'idée de perdre cet enfant m'a terrifié. J'ai essayé de retrouver cet enfant, de retrouver les jeux que je savais

faire, comme des flèches en papier. Il y a des gestes techniques même qu'on a tendance à oublier et il fallait sauver cette culture que je voyais disparaître.

C.A. : Mais est-ce que le fait de garder, d'archiver, fait justement qu'on sera moins dans la perte ?

C.B. : C'est l'idée stupide que si on garde tout, chaque instant de sa vie, on ne va pas mourir.

C.A. : Moi, je jette tout.

C.B. : Peut-être, mais en même temps, dans vos films, vous gardez beaucoup de choses. Notre rôle est de garder tout, d'interroger et de filmer tout le monde, d'accumuler, ce qui ne donne jamais la vie, mais qui correspond à la peur de voir tout disparaître. L'archivage, c'est une manière ratée de ne pas mourir.

## Arlette Farge / Pierre Joseph

**Difficile de trouver un point commun entre Arlette Farge, historienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'artiste contemporain Pierre Joseph. C'est pourtant autour d'un plan de métro parisien retracé de mémoire par le plasticien que cette rencontre improbable se nouera : échanges de propos, des souvenirs, d'oublis, de rappels, loin du savoir académique et de la mémoire officielle. Voyage au cœur de l'oubli.**

Propos recueillis par Jean-Max Colard.

**Pierre Joseph :** Récemment, j'ai réalisé le plan de métro de Paris, mais de mémoire. Ce plan est faux, lacunaire, il manque des lignes et des stations mais, en même temps, se projeter comme ça dans un plan de métro permet de se retrouver, de se situer.

**Arlette Farge :** Quand je vois sur votre plan le tracé de la ligne 1, qui fait comme une ligne de vie et de mémoire, moi je pense à d'autres choses parce que j'ai en tête les cartes du XVIII<sup>e</sup> siècle : ici, on battait le blé, ici il y avait la Bièvre qui arrivait, là les écuries, plus loin les plants de haricots verts. La place d'Italie était une montagne. À côté, ce sont déjà les faubourgs. Il faut voir que Paris à l'époque, c'est aussi la campagne. Dans les textes que je consulte aux archives, les gens se promènent souvent dans Paris avec du matériel rural.

**P.J. :** En même temps, le tracé de ligne 1 n'est pas vraiment fidèle. D'abord la Seine n'a pas vraiment cette forme, les volumes ne sont pas bien calés. Ce qui m'intéresse aussi, ce sont les étapes de ce tracé, les dessins successifs, et je me demande par quelle histoire je passe pour reconstituer ce plan de métro. Ça ne passe pas par une histoire commune, pas du tout, il n'y a rien qui soit en rapport avec un historique de construction, la question de l'importance des lignes ne joue pas vraiment non plus, moi je vois ça dans une histoire plus personnelle. C'est l'idée de se projeter dans des signes qui appartiennent à tout le monde. Et en même temps, si on demande à chacun de faire sa carte, on verra bien qu'elles sont différentes. Jamais je n'essaierais de me projeter dans des choses où d'autres personnes ne pourraient pas agir d'eux-

mêmes, je me projette dans des signes tout en sachant que je peux dire à la personne qui est à côté de moi d'essayer de le faire aussi.

**A.F. :** Pensez-vous qu'on puisse vraiment faire un parcours personnel à partir d'un plan de métro ? Certes il y a la mémoire des trajets que vous pouvez faire ou avoir faits, mais c'est déjà solidifié par le tracé collectif du métro. Vous auriez pu penser à un parcours dans la rue, par exemple.

**P.J. :** Ce sont des choses que j'ai essayé de travailler : au Japon, j'avais décidé, d'entrée de jeu, de ne pas regarder de plan de l'endroit où je me trouvais. Mais ce qui m'intéressait, c'était, au bout de trois mois à rester sur place, de refaire la carte qui me semblait juste par rapport au lieu, grâce aux trajets de l'appartement à l'atelier, à des balades en vélo, à des marches à pied...

**A.F. :** Il y a deux cents ans, les gens n'avaient pas de cartes à leur disposition, ils utilisaient un système de repères spatiaux peu rigoureux, en tout cas pour nous ; ils ne connaissaient pas les adresses non plus, et quand on a mis les noms des rues et les numéros, au début de 1724, la population s'est révoltée parce qu'elle voyait ça comme un contrôle, et les gens qui gravaient se faisaient attaquer par la population, ils ont été obligés de faire ça la nuit. Les gens se réparaient autrement, ils disaient : "J'habite à côté de...", "à l'enseigne de...", près de telle borne qui va vers la Seine. Ce que vous avez fait là, c'est comme quand ils se renseignaient en disant qu'ils étaient descendus à tel endroit, puis étaient allés vers tel autre pour trouver leur chemin.

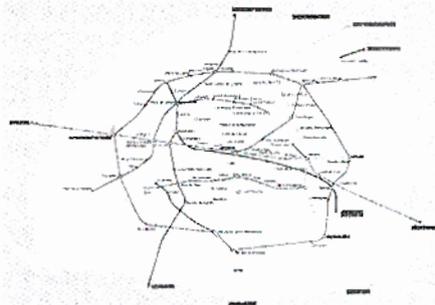
P.J. : Ce sont des questions que je me suis posées par rapport au savoir : à partir du moment où on n'a pas le modèle ou la référence, qu'est-ce qu'on est susceptible de connaître par soi-même ? Ce n'est peut-être pas intéressant de faire un plan de métro parce qu'il est disponible, mais c'est justement une façon de se projeter dans des choses très établies, très tracées et de savoir à travers ce traçage comment j'existe, comment moi je me représente.

A.F. : En fait, nous, nous sommes contraints par le plan de métro, il faut le prendre à tel endroit, sortir à tel autre... et votre mémoire refait ce parcours à sa façon. Mais, autrefois, les gens n'étaient pas contraints par une cartographie, ils l'étaient justement par ce que vous recherchez, par la liberté de s'orienter dans la ville. Comme ils se déplaçaient énormément à pied, l'espace était très sensoriel : c'est pour cela qu'ils savent que là il y a du blé, plus loin la vigne, que là le vin est moins cher, etc. Nous avons une pratique moins sensorielle et très rigidifiée de la ville : on descend à telle station, et si on habite entre deux stations, c'est plus compliqué... Vous, au contraire, vous cherchez cette errance plus libre dans un espace rigide. Votre carte me paraît complètement fautive, mais c'est la vôtre, et je trouve ça vraiment touchant.

P.J. : Je pense que les adolescents ont des pratiques semblables, ils cartographient de manière très différente les endroits, je pense au skate board, où tel lieu *a priori* complètement destiné à une chose, devient autre chose. Est-ce que vraiment tout est si rigidifié que cela ?

A.F. : Non, comme vous le montrez, l'espace est sans cesse détourné, transformé. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand les gens se donnent un rendez-vous, ils ne savent pas le nom de la personne qu'ils vont rencontrer mais ils savent qu'elle est toujours à telle heure sur telle borne. Ça m'a toujours fascinée, et ça me fait penser à la façon dont les jeunes de seize ou dix-sept ans se donnent des rendez-vous approximatifs à des heures approximatives... Je me dis toujours que nous portons la mémoire de tout ça. On a beau avoir une carte de métro qui nous met sur des rails, une errance se forme, une certaine prise de l'espace. Ce n'est pas une mémoire établie, simplement je crois que ce dont on ne se souvient pas comme ça, dans la tête, peut-être que le corps s'en souvient. Je ne dis pas cela au nom d'un savoir précis. À force d'être imprégnée du XVIII<sup>e</sup> siècle, je pense qu'inconsciemment nous avons des traces de lui, par exemple dans le rapport à l'espace, une façon de bouger. Ce n'est pas de la nostalgie, ni un monde perdu. Je crois que si on est parvenu aujourd'hui à la docilité des corps et des gestes, peut-être malgré tout qu'il reste dans la tête des traces de ces choses qui se faisaient quand les corps avaient plus de liberté.

Pierre Joseph  
Mon plan du plan du métro Parisien, 2000



R.J. : C'est une mémoire d'usage, pas une mémoire constituée, officielle.

A.F. : Certains historiens inscrivent la mémoire dans le devoir de mémoire, dans l'injonction de faire mémoire de tout, de manière codifiée et rigide, alors que selon moi la mémoire ce n'est pas cela. C'est vraiment par rapport au présent, et au futur. Vous, si vous faites ce travail, c'est par rapport à un passé proche et ça ne répond à aucune obligation. Le devoir de mémoire est quelque chose d'insupportable, de lourd pour tout le monde. C'est devenu une volonté d'être constamment tourné vers le passé. Moi, je veux bien la mémoire si c'est pour faire quelque chose du futur ou du présent déjà. Mais si c'est seulement pour

se souvenir ou pour commémorer, je trouve ça étouffant.

P.J. : C'est-à-dire qu'il y a la mémoire, mais il n'y a pas le mode d'emploi avec...

A.F. : Oui, c'est une mémoire tournée vers le passé et qui ne vient pas meubler le futur. Je n'ai pas de refus de la mémoire, car il y a des moments et des événements qu'il me paraît nécessaire de remémorer, mais c'est la forme qu'elle prend, l'injonction autoritaire qui lui est sous-jacente. On ne peut pas dire à une société d'être tournée vers les lieux du passé, les monuments du passé, sans lui offrir les moyens de faire son présent autrement.

## Bruce Mau / John Oswald

Pionnier du sample, collectionneur de musique pop et auteur en 1990 du scandaleux *Plunderphonics*, album composé à partir de samples de Michael Jackson et immédiatement retiré du marché, le musicien John Oswald rencontre au téléphone, entre Vienne et Amsterdam, un autre Canadien passionné d'archives, Bruce Mau, designer décalé, travaillant aux côtés de Rem Koolhaas ou Franck Gehry, et directeur de la revue *Zone*, souvent critique sur la culture actuelle. Rencontre entre deux archivistes du contemporain.

Propos recueillis par Hans-Ulrich Obrist, traduits par Rémy Goavec.

**Bruce Mau :** En ce moment à Vienne, John et moi, nous collaborons à une œuvre appelée *Stress* pour le Wiener Festwochen, qui est un inventaire des phénomènes culturels. Ce projet se concrétisera sous la forme d'un livre, puis deviendra une installation visuelle et sonore composée d'archives médicales, scientifiques et d'œuvres populaires. Notre but est de parler de l'histoire sous l'angle de l'archivage. John a travaillé sur un projet avec le psychédélique Grateful Dead, groupe phare des sixties. Le groupe lui a ouvert ses archives, et il a utilisé ce matériel comme quelque chose de nouveau. Un jour, John, tu as déclaré : "Si la créativité est un champ, alors le copyright en est l'enclos." À partir de là, toute sa carrière s'est bâtie sur sa capa-

cité à franchir cet enclos. C'est ce qui se passe quand la technologie fait reculer le droit d'auteur, comme le fait le MP3 en ce moment.

**John Oswald :** Le MP3, c'est la possibilité donnée à des millions de gens d'accéder librement à quelque chose qui auparavant était protégé par le copyright. Dans mes archives, je dois garder une certaine organisation, une trace de l'origine du matériel que j'utilise. Au début, je faisais beaucoup de citations revendiquées, ce qui dans le milieu de la musique est maladroit. En général, on y cache plutôt ses emprunts. Certaines personnes créent quelque chose et puis l'enferment et semblent vouloir empêcher quiconque de pénétrer dans leur pré-