L'objet livre et la mémoire numérique

Le cas des éditions Jean Boîte

The book as an object and digital memory: the Jean Boîte publishing house

Hélène Raymond

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/405>

DOI : 10.4000/estampe.405

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 23-31

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Hélène Raymond, « L'objet livre et la mémoire numérique », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 258 | 2017, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/405> ; DOI : 10.4000/estampe.405

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

L'OBJET LIVRE ET LA MÉMOIRE NUMÉRIQUE

LE CAS DES ÉDITIONS JEAN BOÎTE

Hélène Raymond

Peut-on voir dans le réseau internet tel que nous le pratiquons communément, ou dans certaines de ses parties, une archive ? Et si tel était le cas, de quel type d'archive s'agirait-il ? Au sein du processus historiographique les archives sont le fruit d'une consignation écrite du témoignage. Elles trouvent leur finalité dans le récit qui les articule et dans le livre qui donne à ce récit « la visibilité de la chose écrite », selon les termes de Paul Ricœur. Cette manière d'approcher la mémoire numérique nous permettrait donc d'interroger le rapport de production qu'entretient le réseau internet avec le livre et avec l'écriture de l'histoire. À cette question, les éditions Jean Boîte¹, fondées à Paris en 2011 par Mathieu Cénac et David Desrimais, fournissent des réponses. En effet, elles identifient la collection d'images sur le web comme une forme singulière et caractéristique de l'activité du réseau qui fait l'objet de leurs publications. Avec l'ensemble « FOLLOW ME, collecting images today », qui ouvre son activité, Jean Boîte Éditions a le projet de mettre en lumière, selon ses termes, « une autre scène artistique, qui établit le collectionneur en ligne comme créateur, et installe l'éphémère dans le pérenne ». Afin de mieux appréhender cette démarche, je commencerai par préciser le lien que l'on peut établir entre l'archive, le livre et la collection. Je présenterai ensuite les collections en ligne éditées par Jean Boîte sous l'angle de l'interprétation qu'elles réalisent, par le choix et le classement des documents, de l'archive chaotique et éphémère du web. Cela, y compris pour mettre en lumière ce chaos sensoriel auquel elle nous confronte, et qui inspire à Joe Hamilton les espaces paradoxaux de son *Hypergeography* en ligne² d'où sera tiré, en 2013, le livre du même titre³.

Dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur présente le processus d'écriture de l'histoire comme une série de passages et de validations transformant la mémoire individuelle des témoins en documents et matériaux que l'historien analyse pour les articuler en un récit. « Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée. Aux archives,

*Ce texte est issu d'une communication au colloque Text/ures, ayant eu lieu aux Archives nationales 23 novembre 2015.

1. Le site internet des éditions : <http://www.jean-boite.fr>

2. <http://hypergeography.tumblr.com>

3. Joe Hamilton, *Hyper Geography*, collection « FOLLOW ME, Collecting Images Today », Jean Boîte éditions, Paris, 2013.

III. 1. Joe Hamilton, *Hyper Geography*, collection « FOLLOW ME, Collecting Images Today », Jean Boîte éditions, 2013.

III. 2 (à droite). King Zog (collectif), *Google, Volume 1*, Ouvrage hors collection issu de « FOLLOW ME, Collecting Images Today », Jean Boîte Éditions, Paris, 2013.

l'historien de métier est un lecteur »⁴. Ricoeur attache une grande importance au support matériel d'inscription du texte. C'est l'enregistrement et la consignation écrite de l'expérience qui permettent son analyse ; c'est ensuite le livre, par la validation, la possibilité de diffusion et la pérennité du contenu qu'il représente, qui constitue véritablement le travail de l'historien en une « écriture de l'histoire ». Ainsi le philosophe insiste-t-il sur la « chose écrite » à quoi il aboutit. « La mise en intrigue d'une histoire racontée vient [...] renforcer l'autonomie sémantique d'un texte, à laquelle la composition en forme d'œuvre donne la visibilité de la chose écrite »⁵. Aujourd'hui, si on admet que le code numérique est un système d'écriture, on constate qu'une grande partie de l'activité humaine est enregistrée et archivée. Par ailleurs, la publication de ces contenus sur le réseau internet se généralise. Le réseau permet ainsi d'accéder à une multitude de mémoires qui peuvent être consultées, dupliquées, analysées, imprimées, mais dont la disponibilité est en perpétuelle reconfiguration. L'ouvrage *Google, Volume 1*⁶, qui donne un état du réseau à travers le moteur de recherche Google image à un instant donné de son utilisation, pointe cette fluctuation. Dans ce contexte instable, le livre, en tant que « chose » accomplissant le récit historique par la texture qu'il donne à la mémoire, apparaît bien comme une puissance renouvelée d'interprétation de l'archive.

4. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éditions du Seuil, collection « Points », 2000, p. 209.

5. *Ibid.*, p. 210.

6. King Zog (collectif), *Google, Volume 1*, Ouvrage hors collection issu de « FOLLOW ME, Collecting Images Today », Jean Boîte éditions, Paris, 2013. Le volume reprend exactement la structure de l'*Oxford English Dictionary*, en retenant, pour chacun des 21 110 mots entrés dans le moteur de recherche Google image, la première occurrence, soit les images supposées, selon les termes de présentation de l'algorithme d'identification visuelle, les images les plus pertinentes et stimulantes à nos requêtes écrites.

L'instabilité des contenus en ligne, corollaire de leur masse foisonnante, engendre des pratiques de collection documentant et fixant une stratégie de recherche sur le web. C'est précisément la tactique d'accès aux documents qui porte, pour Walter Benjamin, l'activité du collectionneur au rang d'un art. Dans son essai sur le sujet, *Je déballe ma bibliothèque*, il associe cet art à la mémoire et au souvenir dont les objets recherchés, du fait de leur authenticité, sont porteurs. « Toute passion, écrit-il, confine au chaos, la passion du collectionneur, en ce qui la regarde, confine au chaos des souvenirs »⁷. La collection physique repose sur la singularité des exemplaires qui la constituent. Dans le cas d'une collection de livres elle tend, même de façon utopique, vers un état complet d'achèvement. La collection en ligne au contraire n'est pas déterminée par la rareté des documents qu'elle rassemble, mais par la seule logique d'accès aux contenus qu'elle met en place. Elle ne porte jamais sur un « original » mais sur des copies. Elle est une accumulation ouverte et potentiellement infinie de copies, qui vaut tant pour la singularité de l'ensemble constitué que pour l'accès renouvelé qu'elle offre aux documents. Plus qu'aux souvenirs individuels portés par les pièces uniques d'une collection, la passion du collectionneur en ligne confine au chaos de la mémoire du réseau au sein de laquelle elle se développe. Mais la possession ou l'enregistrement des objets retenus ne garantissent pas la stabilité de l'ensemble qui doit être maintenu dans le temps. La bibliothèque de Benjamin a été dispersée au cours de l'errance du philosophe fuyant le national-socialisme de 1933 à 1940, et elle a disparu pour la plus grande partie après sa mort. La collection physique est fragile. Son intégrité est un enjeu permanent lié à l'existence de son propriétaire et, au-delà, à la capacité qui est la sienne de transmettre cet héritage. De même, la collection en ligne a besoin d'être maintenue en activité par son « auteur » pour rester accessible et visible. À plus ou moins long terme, cependant, elle est vouée à la dissémination et à l'effacement. Qu'en est-il de son histoire si toute trace en a disparu ?

⁷ Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection* (1929), collection « Rivages poche / Petite bibliothèque », éditions Payot & Rivages, Paris, 2000, p. 42.

III. 3. Jon Rafman, *The Nine eyes of Google Street view*, Paris, Jean Boîte éditions, novembre 2012.

Les ouvrages dispersés d'une collection de livres portent encore la marque de l'histoire qu'ils traversent, des catalogues recensent les bibliothèques dans lesquelles ils sont passés. La collection en ligne peut disparaître purement et simplement. Elle est vouée, pour durer, à la migration vers des supports ou des structures d'archivage stabilisés. Les éditions Jean Boîte identifient cette pratique et la possibilité

pour le livre d'en prolonger la logique en lui donnant un espace d'inscription physique. Il s'agit pour les éditeurs d'explorer un vivier de recherches formelles et de création que l'objet livre peut mettre en scène, quand leur diffusion sur le web échoue à cristalliser une telle scène artistique.

L'enjeu de l'édition physique ne s'épuise pas dans l'objectif de conservation qui peut être atteint en format numérique. En effet, les grandes archives institutionnelles ou commerciales présentes sur internet proposent un accès à des collections numérisées dont la pérennité est assurée par la mise en œuvre de programmes de conservation. Par exemple, le programme SPAR (Système de Préservation et d'Archivage Réparti) de la Bibliothèque nationale de France, qui repose sur la génération systématique de copies des documents et des systèmes logiciels nécessaires à leur affichage. Il assure ainsi l'archivage pérenne du dépôt légal de l'internet fonctionnant par prélèvement ponctuel d'un état des pages publiées sur le réseau national, et parallèlement de façon ciblée sur des sujets choisis par l'institution. Si on fait abstraction de la donnée territoriale, on peut donc supposer que les collections d'images qui retiennent l'attention des éditions Jean Boîte seront stabilisées dans une forme fixe et sauvegardées de cette manière. Plus encore que de protéger les contenus des fluctuations

du réseau, le livre permet de les dissocier de la mémoire numérique qui les constitue. Il opère par cette migration la composition de l'archive en forme d'œuvre. Ainsi les ouvrages participent-ils non seulement à une écriture de l'histoire de l'art numérique, mais encore à une écriture post-numérique de l'histoire car la forme à laquelle aboutit la publication est pour partie déterminée par l'origine numérique des archives.

En ligne, les collections d'images sont déjà publiées dans des formats normalisés comme les blogs, tumblr pour l'image, vimeo pour la vidéo, ou d'autres formats plus complexes de sites personnels. Publiant ces séries d'images, les éditions Jean Boîte, à leur tour, proposent une méta-collection dont chaque opus met en lumière une démarche d'utilisation du réseau. Pour mieux souligner la mise en récit de l'archive que produit la migration sur support physique de contenus numériques, je retiendrai des travaux qui mettent en avant une forme d'errance, ou de flânerie du collectionneur en ligne. Les premiers titres, *Nine eyes of Google street view* (2012), et *Kim Jong-il looking at things* (2012), présentent deux séries d'images trouvées sur internet pour lesquelles la stratégie de recherche est au principe de la collection. Une déambulation est mise en œuvre qui transpose dans l'espace virtuel la démarche du collectionneur surréaliste, guidé par le hasard objectif de son errance, à la recherche d'instant de « beauté convulsive »⁸.

Nine eyes of Google street view donne un format papier au tumblr de Jon Rafman : « 9-eyes.com ». Il s'agit de copies d'écrans sélectionnées par l'artiste au cours de ses déambulations dans l'environnement virtuel de *Google street*. Le volume qui présente une sélection de cent cinquante images est introduit par un texte de l'artiste établissant une correspondance entre la reconstitution virtuelle des espaces photographiés et les premiers instantanés réalisés au début du XX^e siècle. La rue est alors un sujet de prédilection pour les photographes parce que les prises de vue devaient être effectuées à la lumière du jour et parce que l'animation qui y règne leur permet de capter des actions en mouvement. Aujourd'hui, si les photographies de *Google street* enregistrent un certain naturel du monde urbain, c'est par l'automatisation du dispositif de prise de vue qui consiste en une voiture équipée d'un mat de 2,40 mètres au bout duquel neuf appareils photo se déclenchent tous les vingt mètres pour effectuer un enregistrement panoramique du point de vue. « Avec un regard supposé neutre, ces photos ont une spontanéité vierge de toute sensibilité propre à l'œil humain. Il était tentant d'y voir une représentation impartiale et privilégiée de la réalité, comme si les images de *Street view*, quel que soit le contexte social ou géographique, pouvaient être des photographies documentaires, capturant les fragments d'une réalité exempte de toute subjectivité. »⁹ Il y a cependant un saut entre l'expérience transmise par la photographie documentaire et l'enregistrement automatisé qui ne transmet aucune expérience de l'espace représenté. Au point que ces images traitées en masse ne sont pas vues pour la plus grande part. La fonction « Report a problem » signalée en bas à gauche de l'écran de consultation le souligne, en intégrant comme « regardeur » l'utilisateur au traitement des données pour contribuer à l'amélioration de la représentation. C'est au niveau de la collection constituée que les images de *Street view* rejoignent la photographie. Une photographie au second degré procédant d'une prise de vue qui ne porte pas sur l'espace réel mais sur l'enregistrement automatisé de cet espace.

8. André Breton décrit dans *L'Amour fou* sa déambulation de collectionneur à la recherche d'objets qui, selon le principe du hasard objectif, lui fassent signe.

9. Jon Rafman, *The Nine eyes of Google Street view*, Paris, Jean Boîte éditions, novembre 2012. On peut placer le livre réalisé par Rafman avec Jean Boîte dans la perspective du célèbre *Every building on the Sunset Strip* (1966), pour lequel Edward Ruscha réalise un dispositif de prise de vue comparable à celui des véhicules de Google, et restitue en leporello la topographie de l'espace parcouru. Le travail de Ruscha tend à éliminer de la représentation la subjectivité de l'artiste, laissant toute sa place à celle du lecteur.

KIM JONG IL LOOKING AT THINGS

Jean Boîte
ÉDITIONS

III. 4 et 5. João Rocha, *Kim Jong Il looking at things*, Jean Boîte éditions, 2012.

Le travail de Rafman opère ainsi un déplacement de l'archive visuelle que la publication radicalise. La matérialisation des images lève l'ambiguïté sur la nature réflexive de la collection qui représente *Google street* représentant le monde.

Le second titre également paru en 2012, *Kim Jong-il looking at things*, publie en format livre le tumblr du même nom de Joao Rocha¹⁰. Rocha travaille sur l'iconographie officielle de Kim Jong-il, telle que la diffuse l'agence de presse nord coréenne. Il prélève sur son site les portraits du

leader réalisés lors de ses visites dans les services et entreprises de l'État au moment où il regarde le produit de leur activité. Il réalise ainsi une série d'une grande continuité formelle, qui fonctionne sur la répétition des postures et de l'action. Par son principe systématique, la série détourne l'image de propagande et réduit le leader à une instance passive du regard. Elle révèle une forme de pétrification des personnages, identiques dans des contextes différents, et de la société. Le commentaire des photos strictement redondant par rapport à l'image, décline une proposition où seul varie le complément d'objet désignant la chose regardée. La collection dévoile une sorte de bégaiement de la posture du pouvoir et de dérision de la pulsion scopique contenus dans les images originales, et qui trouve dans le livre une structure séquentielle propice à son exposition. Dans ces deux ouvrages l'image dupliquée n'est pas transformée. C'est la collection et le déplacement qu'elle opère qui agit sur la signification des images et en produit une analyse.

S'agissant de collections d'images, on voit aussi qu'elles tendent à déployer la répétition d'un motif, d'un thème. Elles mettent en abîme la copie dont elles procèdent et exposent la différence qui se

10. <http://kimjongilllookingatthings.tumblr.com>

looking at a radish

construit dans la répétition. En ce sens, l'avertissement contre la contrefaçon placé en deuxième de couverture des ouvrages est d'une rigueur intrigante¹¹. Déplacé par rapport à la norme des publications de livres d'artistes, ou de livres d'art, qui se contentent du copyright, on peut en voir l'énoncé comme une citation des avertissement particulièrement sévères et circonstanciés accompagnant la diffusion des produits culturels sur support numérique, comme les films ou la musique. Ce texte souligne la singularité du livre, qui suspend la prolifération des copies et fixe les limites d'un corpus pour donner une interprétation de l'archive dont il est issu. Ainsi, l'avertissement désigne-t-il toutes les parties de l'ouvrage, texte et images, pour les protéger mais aussi pour en énoncer la forme stable. La « traduction réservée » tout d'abord, désigne la partie textuelle de la publication, qui est au principe de la collection « FOLLOW ME, collecting images today » puisque les images y sont associées, dans l'espace du livre, à un texte critique, littéraire ou poétique. Ensuite, les « droits de reproduction » désignent les images. Ils sont l'occasion de développer un éventail de techniques de reproduction « photographie, photocopie » peu adaptées à des contenus qui peuvent être tout simplement copiés sur le web. Ce texte, menaçant de sanction : « Toute reproduction, même fragmentaire » peut finalement être compris comme un commentaire ironique sur la réalisation des livres qu'il entend protéger. D'autant qu'au printemps 2015 Jean Boîte publie l'ouvrage *Théorie*¹²

11. « Tous droits de traductions réservés pour tous pays. Tous droits de reproduction, même partielle, sous quelque forme que ce soit, y compris la photographie, photocopie, reproduction numérique sous toutes ses formes, réservés pour tous pays. Toute reproduction, même fragmentaire, non expressément autorisée, constitue une contrefaçon passible des sanctions prévues par la loi sur les droits d'auteurs (11 mars 1957) ».

12. Kenneth Goldsmith, *Théorie* (édition française), Jean Boîte éditions, Paris, 2015.

III. 6. Kenneth Goldsmith, *Théorie* (édition française), Jean Boîte Editions, Paris, 2015. Couverture.

III. 7 (à droite). Couverture intérieure du même ouvrage.

du poète et performeur Kenneth Goldsmith, dont la structure, la présentation et le texte soutiennent la théorie d'une écriture « non créative » développée par l'auteur : « À une époque où la matière culturelle est abondamment disponible sur les réseaux il n'y a pas de retour en arrière possible. L'appropriation et le plagiat sont là pour durer. Notre job est de le faire plus intelligemment. »¹³ L'ouvrage prend la forme d'une ramette de cinq cents feuilles de papier blanc A4 imprimées sur la face « impaire », de textes plus ou moins long, qui se suffisent à eux-mêmes tout en étant intégrés au volume. Le texte est centré dans le feuillet qui n'est pas paginé. Aussi toute lecture de l'ouvrage met-elle en danger son intégrité initiale, qui est altérée d'emblée puisqu'il faut déchirer la pochette de couverture de la ramette pour en extraire les feuilles. L'édition met concrètement en évidence l'appropriation par le lecteur de la forme de l'ouvrage et de son contenu. *Théorie* matérialise l'action du lecteur sur le contenu publié. À la fois aléatoire et programmée par l'absence de pagination et de reliure, la désorganisation de l'ordre initial des pages est une mise en pratique de cette reconfiguration du contenu que produit la lecture. Finalement, une équivalence est trouvée entre l'instabilité des formes éditoriales sur le web et le livre imprimé, mais celui-ci porte la trace de son passage dans le temps. Sur la face intérieure de la pochette de couverture, équivalent spatial des deuxième et troisième de couverture, l'édition porte l'inscription suivante : « Plagiez les plagiaires – Trafiquez les trafiquants – Piratez les pirates – Kenneth Goldsmith *Théorie* Jean Boîte éditions. » L'interdiction sans nuance du plagiat sur la deuxième de couverture des livres de la collection « FOLLOW ME,

13. *Ibid.*

collecting images today » concerne bien l'édition papier, puisque les contenus sont déjà copiés et disponibles à la copie sur le web, c'est la matérialité des ouvrages qui est protégée, de façon ironique puisqu'une reproduction à l'identique de cette matérialité singulière appartient à l'éditeur.

Jean Boîte insiste ainsi sur la force d'interprétation du cadre matériel de la publication qui effectue, pour des contenus numériques, un passage du virtuel au réel fonctionnant comme discours, et fournit une analyse de l'archive par le support de son inscription. Pour « FOLLOW ME, collecting images today », le projet des éditeurs est de coordonner et de stabiliser l'archive numérique en un objet, le livre, consolidé dans son existence physique et éditoriale par une collection qui prend place à mesure qu'elle se constitue dans une boîte. Les

dimensions de cette boîte établies avant la publication des ouvrages, déterminent le volume de la collection qui doit comprendre à terme dix titres. La forme est programmatique, même si la réalité des publications peut la faire évoluer. Mettre en boîte, au sens de conserver, fait pendant à l'expression qui désigne le fait d'enregistrer : « c'est dans la boîte. » C'est ce geste de l'enregistrement que Jacques Derrida désigne comme le moment de l'archive sur support numérique, quand il aborde la question dans son livre *Mal d'archive* : « Je me demandais quel était le moment propre de l'archive. N'était-ce pas cet instant où, ayant écrit ceci ou cela sur l'écran, les lettres restant comme suspendues et flottant encore à la surface d'un élément liquide, j'appuyais sur une certaine touche pour enregistrer, pour « sauver » (*save*) un texte indemne, de façon dure et durable, pour mettre des marques à l'abri de l'effacement, afin d'assurer ainsi salut et indemnité, de stocker, d'accumuler et, ce qui est à la fois la même chose et autre chose, de rendre ainsi la phrase disponible à l'impression et à la réimpression, à la reproduction ? »¹⁴ Derrida en vient à considérer la virtualité de l'archive en rapprochant la force de destruction qui la travaille, le « mal d'archive », de la pulsion de mort. Ainsi, éditer des contenus « flottants » à la surface du flux d'information circulant sur internet, reviendrait aussi faire l'histoire et l'analyse d'un certain inconscient idéologique contemporain.

14. Jacques Derrida, *Mal d'archive* (1995), Paris, éditions Galilée, collection « Incises », 2008, p. 46.