L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Orgreave*

The Historic Event and its Double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave

Morad Montazami

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/334>

DOI : [10.4000/imagesrevues.334](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.334)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Orgreave* », *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/334> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.334>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Orgreave*

The Historic Event and its Double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave

Morad Montazami

« Hegel remarque quelque part que tous les
grands faits et les grands personnages de
l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire
deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois
comme tragédie, la seconde fois comme farce. »

Karl Marx, 1852

- 1 En 1987, interrogée sur sa conception de l'État et des pouvoirs publics après huit années en fonction de Premier Ministre, Margaret Thatcher déclare que : « la société n'existe pas »¹. Cette missive idéologique, lancée par celle que l'on surnommait *Iron Lady*, apparaît rétrospectivement bien plus comme un symptôme avant-coureur et constitutif de ce que l'on nomme aujourd'hui *néolibéralisme* que comme une tirade anecdotique et sans lendemain. Si c'est à l'Angleterre du XVII^e siècle que l'on peut remonter pour voir l'essor historique d'une pensée libérale, et celle du XIX^e, pour en apprécier la mue capitaliste et industrielle, nul doute que la fin du XX^e siècle et les années thatchériennes (1979-1990) en portèrent la résurgence historique (le « néo ») – portèrent tout du moins le coup de grâce à son pendant de gouvernance qu'est l'État Providence. Quand bien même la phrase prendrait un tour caricatural lorsqu'on la retire à son raisonnement, l'allégation provocatrice et dystopique faisant de la société un mythe fonctionne tel un raisonnement par l'absurde dont la performativité vise un enjeu de pouvoir non négligeable (et même crucial dans l'histoire politique récente). On pourrait le cerner théoriquement comme l'appropriation par le langage et son pouvoir symbolique du concept de *société* (mais peut-on réduire à un concept ce qui apparaît davantage comme une pure catégorie de l'entendement humain ?)². Nous sommes déjà, à ce stade, dans une configuration où les images et les questions de représentation tiennent un rôle important et sous-estimé. En effet, pour décrire en idéal politique un système d'individualisation où s'effacent la responsabilité et la solidarité collective, de désengagement de l'État où se libèrent les forces du marché et l'esprit d'entrepreneur, Margaret Thatcher joue avec les mots³. La prouesse rhétorique consiste à nier l'indéniable autrement dit à poser en évidence ce qui, *a priori*, ne peut souffrir aucune remise en cause (dans quoi pourrions-nous bien vivre mis à part une société ?). Cette espèce de fiction théorique – simultanément une fiction de langage – est d'autant mieux « réussie », ou sûre d'elle-même, qu'elle prend soin de retomber habilement sur les fondements mêmes qu'elle dénonce et discrédite. Ainsi du passage qui suit, et sa chute :

La société n'existe pas. Il y a une tapisserie vivante, composée d'hommes et de femmes. Sa beauté ainsi que notre qualité de vie dépendront de notre capacité à chacun de s'assumer personnellement et à se retourner pour que nos efforts servent aussi les plus malchanceux⁴.

- 2 Ces fondements collectivistes de la solidarité et de l'entraide, Thatcher les réintègre à la logique de dénégaration (« La société n'existe pas ») ou les vampirise pour mieux les soumettre à l'aggiornamento idéologique qu'elle préconise alors. Dénégaration ou disparition, car ces mots font encore bien plus. Ils dissolvent l'idée ou la représentation ultime que les individus peuvent se faire de leur coexistence et de leur interaction ; quelque chose dans ces quatre mots oppose un défi – une aberration – à la pensée, brusque le sens commun et la raison. Leur force d'évocation éruptive, ou puissance imageante, reprend les mêmes ressorts de la dissolution et de l'aveuglement que la théorie de la *main invisible* chez Adam Smith – précurseur d'une pensée libérale exhortant à la recherche du profit et de ce qu'on a appelé en économie la stratégie du

« laisser-faire ». Dans l'histoire des idées, les mécanismes d'institution/destitution s'opèrent souvent au prix d'images dont la portée (philosophique, culturelle...) ne se mesure que longtemps après le retentissement des mots. « La société n'existe pas » ; dans cette catastrophe du sens, irruption de l'inimaginable dans l'entendement, une « image » porte atteinte à une autre. Celle-ci, irréductible à aucune autre chose que son incarnation pure à travers les siècles, est une image éminemment partagée, lourde, débordante... c'est le « peuple » – mais disons immédiatement pour recentrer vers ce qui va nous préoccuper, le « collectif »⁵. Une première question, partant de cette prémisse thatchérienne, concernerait donc ce qui au terme de la dépolitisation des couches dominées – aboutissant dans l'idéal (le fantasme) néolibéral d'une société sans classes – est passé par un *travail de représentation*⁶. Comment parler de ces politiques de l'imaginaire par lesquelles les forces antagonistes du monde socio-politique confrontent aussi leur efficacité signifiante et historique dans l'(in)conscience collective ; cela lors même que menacée de se démembrer par revirement de l'histoire sur elle, la collectivité se trouve à perdre la mémoire, à jongler éperdument avec les images et les expériences éparses qui la fondèrent jadis ?

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*

- 3 Jeremy Deller⁷ est un artiste qui a tenté à sa façon de répondre à cette question. Le 17 juin 2001, il reconstitue une des batailles les plus féroces que se livrèrent mineurs et policiers le 18 juin 1984 (parmi les troubles sociaux nés de la politique économique de Thatcher) à Orgreave, commune du sud Yorkshire située à une douzaine de kilomètres de Sheffield. Dix-sept années quasiment jour pour jour séparent l'événement historique de sa réitération, réédition, reformulation... par anticipation de nos recherches sur la caractérisation de cette *performance*, parlons pour le moment de l'événement historique et son « double ».

Fig. 1

Anonyme, Orgreave, 1984.

- 4 A l'époque, Orgreave était un important site ouvrier de charbonnerie et de cokerie parmi ceux qui voyaient grandir la menace représentée par la fermeture des puits, les uns après les autres. Au sortir de la grande crise d'énergie et les heurts violents qui s'ensuivirent dans les années 1970, les puits non rentables et le charbon invendu qui s'entassait semblaient signer le déclin économique de la Grande-Bretagne, bien que cette ressource fût sa principale richesse depuis le XIX^e siècle. Le problème de l'industrie charbonnière n'avait pu être résolu par Thatcher lors de son premier mandat, et déjà en 1982, le N.U.M. (National Union of Mineworkers) la fit rapidement plier sur cette question. Cette fois-ci tous sentaient pointer l'affrontement auquel se préparaient le N.U.M. et son légendaire meneur Arthur Scargill sans l'accord duquel, en pratique, aucun puits ne pouvait fermer. De son côté, Thatcher entendait faire une démonstration d'autorité en balayant le mythe d'ingouvernabilité que le pouvoir syndical faisait peser sur le pays – le N.U.M. est traditionnellement considéré comme l'avant-garde du mouvement travailliste⁸. Sous la double enseigne du néolibéralisme émergent et du monde ouvrier évanescant, les hostilités devaient s'ouvrir. Arthur Scargill s'apprêtait à réitérer l'exploit de 1972 au dépôt de charbon de Saltley, à Birmingham, lorsque la police dut capituler devant les dix mille hommes qui le suivaient. Cette victoire mémorable des forces ouvrières dans l'histoire des luttes sociales britanniques faisait depuis lors œuvre d'image indélébile dans la mythologie syndicaliste. Saltley, Orgreave... et encore avant elles la grande grève générale de 1926... les luttes emblématiques jalonnant l'histoire politique et syndicale de la Grande-Bretagne constituent une généalogie historique de la résistance sociale ; une mémoire collective où toute bataille condense les aspirations et volontés de batailles passées – une sédimentation iconomnésique – qu'elle « rejoue » (remet en jeu) dans un mouvement présent. Cette sédimentation, alors en passe de concentrer sa charge contre la « dissolution » de la *société*, est la raison même de la classe ouvrière en tant

que collectivité ; ce qui a le mérite d'inscrire la réitération ou le « double » de l'événement historique, tel que mis en œuvre par Jeremy Deller, au fondement même de la lutte ouvrière britannique (fig.1).

- 5 Sans compter toutes les violences sur la période de 1984-1985, la bataille d'Orgreave, symbole d'un Yorkshire qui mit le feu aux poudres, vit plus de 70 blessés graves et l'arrestation de 93 piquets de grève. Si cela peut sembler peu de chose comparativement aux 15 000 personnes dénombrées dans cet événement, c'est par-dessus tout une vague de chômage et d'exclusion sans précédent qui plongea les familles de la région dans une crise profonde après la défaite. Situation qui ne devait se résorber qu'à la fin des années 1990.

Fig. 2

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

- 6 Le projet de Jeremy Deller repose sur un protocole d'autant mieux réglé qu'il fait appel, pour une part des quelques 800 participants, à des membres de ce qu'on appelle outre-manche « *Battle re-enactment societies* ». Aux côtés de ces amateurs de reconstitution de batailles historiques, se côtoient un nombre important d'anciens mineurs mais aussi d'anciens policiers (ceux-là moins nombreux) acteurs et témoins de l'événement réel. Sont également invitées à participer toutes les personnes de la région, et notamment d'Orgreave, touchées de près ou de loin par cet événement, ainsi que les familles des anciens mineurs. Le *re-enactment*⁹ qui prend alors lieu se fait en présence d'un public composé par le voisinage ; il est précédé la veille d'une séance d'entraînement et comprend divers agents qui sont, ou se font, professionnels du genre : des cascadeurs, des maîtres-chiens, des cavaliers, des encadreurs physiques issus de la police et un tacticien ou metteur en scène de la (fausse) bataille, Howard Giles. Ce dernier épaula Jeremy Deller, initiateur et directeur du projet (« *Event creator* »), garant de sa bonne

conduite et de sa pertinence artistique au terme des recherches historiographiques qu'il a menées en amont de la performance. Le tout est filmé par Mike Figgis qui en restitue un montage entre scènes du *re-enactment* et entretiens avec les anciens mineurs et policiers, la performance et ses à-côtés, ses préparatifs¹⁰ (fig. 2). Le film, commandé et distribué par la société de production Artangel, fut diffusé en 2002 sur Channel 4. Enfin, un livre intitulé *The English Civil War part II. Personal accounts of the 1984-85 miners' strike* vient clore le dispositif documentaire avec une somme de matières diverses : témoignages et dépositions des vétérans policiers et mineurs, lettres officielles exhortant à la reprise du travail envoyées par les instances syndicales aux mineurs grévistes, rapport secret du parti conservateur planifiant la dérouté des syndicats, approches topographique et cartographique d'Orgreave, témoignages de femmes de mineurs retraçant leur mobilisation en soutien à leur maris, tracts syndicaux dénonçant la politique de Thatcher et promouvant la grève, pages de carnet de croquis, coupures de presse, photocopies d'instructions secrètes que se passaient les mineurs avant le combat, paroles de chants traditionnels que les mineurs et leur famille reprenaient en cœur, dessins d'enfants de mineurs, et bien sûr, reproductions photographiques des deux batailles – l'originale et sa reprise –, mais aussi un CD contenant plus d'une heure d'entretiens récents avec les protagonistes d'hier. La dispersion et les effets d'anachronisme produits par cette masse hétéroclite renvoient à l'élaboration d'une « histoire vivante » telle que mise en œuvre par Deller¹¹. Le réseau d'indices constitué par la visualité, le son, les objets, les figures et en définitive toute la « physicalité »¹² d'*Orgreave*, passé et présent, tiennent autant de la *performance* en tant que telle – événement artistique dont la prétention historique suppose une polymorphie documentaire – que d'une posture émergente, celle de l'artiste contemporain en historiographe. Les termes du problème sont donc inversement posés quant à une histoire qui « performerait » l'événement, selon des voies nous restant à ouvrir.

***Living History* : spectres, échiquiers et « formules » de l'histoire**

Fig. 3

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

- 7 Jeremy Deller ne réfute en rien la dimension commémorative de son projet. Il entend non seulement exhumer à l'esprit de ses contemporains un événement qu'il juge impensé ou mésestimé historiquement, mais encore inscrire *Orgreave* « dans le lignage des batailles décisives pour l'histoire anglaise »¹³. Autre façon de remonter, par-delà l'histoire syndicale, aux tréfonds d'un imaginaire national et les chapitres guerriers qui l'habitent, cette volonté de faire l'archéologie symbolique de la lutte se veut une conversion territoriale du temps. Cartographier l'histoire. Soit *Orgreave* non comme simple espace mais comme lieu de mémoire/histoire : opération d'autant moins métaphorique que la guerre, la bataille, etc. s'y prête en toute littéralité ; elle agence des positions, quadrille des visions, ordonne des mouvements, mais tout point dessiné par la guerre en sa planéité cartographique provoque une fuite de l'histoire : le où *cela* va-t-il nous mener ? de chaque « coup » sur l'échiquier militaire (fig. 3). La guerre est toujours porteuse d'une instabilité comme le cri primal de l'histoire sur le point de basculer, ce même instinct collectif de la *transformation* que génère une autre image plurielle et débordante (comme le « peuple » et la « guerre »), image peuplée de lignes temporelles contradictoires : la « révolution ». Pensons à la « Terreur » sur les talons de la Révolution française, la volonté d'histoire qui, se surpassant, se retourne contre elle-même. De même le célèbre adage de la *révolution qui dévore ses enfants* exprime ce spasme de l'accélération dans la transformation. D'où des causalités invisibles que parfois les historiens peinent à dénouer dans le détail, qui sont là, indiquées dans les relations potentielles que suggèrent les points de la carte, mais insaisissables sous l'opacité du temps historique entravant la transparence de l'événement¹⁴. Comme le rappelle Marc Augé, l'événement révolutionnaire a, dans une certaine mesure, valeur paradigmatique pour le questionnement de tout événement :

L'événement révolutionnaire [...] n'est pas réductible à la somme des facteurs qui l'ont rendu possible et, après coup, pensable. Nous aurions bien tort de limiter cette analyse au seul cas de la Révolution. Écoutons Furet définir la dynamique de la Révolution comme événement. C'est une dynamique, nous dit-il, « qu'on pourra appeler politique, idéologique ou culturelle, pour dire que son pouvoir multiplié de mobilisation des hommes et d'action sur les choses passe par un surinvestissement de sens »¹⁵.

Fig. 4

Corneliu Porumboiu, *12h08 à l'est de Bucarest* (2006), 1h 29 min, photogramme.

- 8 Roumanie, décembre 1989 : chute de la dictature communiste et de Ceausescu. Entre révolution populaire et coup d'État interne, l'objectivité historiographique vacille. Renversement paradoxal d'un régent qui vient s'adresser au peuple (le 21 décembre) en un grand rassemblement censé confirmer le soutien populaire à son régime et qui, les premières minutes de son discours passées, voit la vague de l'histoire fondre sur lui, avant, quatre jours plus tard, de mourir. Tombée de rideau. Et puis l'incroyable épisode de Timisoara, son faux charnier avec ses cadavres dont on a tiré matière à falsification pour alourdir les charges contre le régime, pour accélérer sa chute ; étrange méfait de la pulsion libératrice dans l'emballement de l'histoire. Récemment le film *12h08 à l'est de Bucarest* (2006), du réalisateur roumain Corneliu Porumboiu, revenait sur l'épineux imbroglio de la soi-disant *première révolution télédiffusée en direct de l'histoire*. En une scène burlesque, un présentateur d'émission télé et ses deux invités, un professeur d'histoire alcoolique dépressif et un grand-père sénile, tentent désespérément de comprendre, seize ans plus tard, si leur bourgade près de Bucarest a participé ou non au soulèvement. Derrière eux, une photo de la place de la mairie, vide, où leurs souvenirs contradictoires butent les uns contre les autres et qui ne dira pas si quelque héros y risqua sa vie, le 22 décembre 1989 à l'heure dite¹⁶ (fig. 4). L'idée de cartographier, lorsque l'incertitude passée au cœur de l'événement gagne du terrain présent, nous renvoie à Herbert Marcuse, qui définit l'éthique de la révolution comme un « calcul historique »¹⁷ ; calcul de la libération pour le corps insurgé au point de non-retour historique, mais calcul encore de l'historien face à l'étoilement des inconnues

dans l'équation de l'événement – aux prises avec le « non-retour » sur l'événement qu'il veut cartographier en ses lieux multiples¹⁸.

Fig. 5

Jeremy Deller, *The English Civil War part II*, Personal accounts of the 1984-85 miners' strike, Londres, Artangel, 2001.

- 9 Avec son livre, *The English Civil War part II*, Jeremy Deller déploie l'événement-bataille Orgreave – point fixe à partir d'où se produit la dispersion du temps et des subjectivités – sous toutes ses formes de micro-expériences. Pensé comme une « boîte d'archive », on y trouve par exemple une double page avec d'un côté une carte d'Orgreave suggérant la stratégie de la police face aux mineurs, et de l'autre, la déposition d'un policier acteur/témoin des affrontements. La part d'arbitraire laissée dans l'étalage de ces documents ouvre un espace d'interprétation au lecteur dont le « calcul » reste cependant soumis à l'objectivité même de ces documents « officiels » (fig. 5). C'est en quoi cette exhibition sans fards méthodologiques de documents bruts consacre un geste d'historiographie « vivante » – au sens, productif, où la preuve ne mène pas tant à la démonstration qu'à un véritable travail d'interprétation ou d'exégèse historique. Approcher le but inatteignable « d'apprendre du produit lui-même à déchiffrer et à lire l'enchaînement des actes producteurs »¹⁹.

Fig. 6

Peter Watkins, *The War Game*, 49 min, 1965.

- 10 S'il est une commémoration nommée *Orgreave* dans la performance de Jeremy Deller, ce ne peut donc être qu'au sens littéral de mettre les mémoires ensembles, rassembler les morceaux épars d'un événement dont la consistance monumentale et univoque se perce de multiples lignes de temps, divergentes voire contradictoires. Pour commémorative qu'elle soit *The Battle of Orgreave* n'en défriche pas moins toutes les complexités *chrono-logiques* insufflées à la mémoire par l'événement dont la pulsation « collective » résonne par contretemps et rythmes décalés. Le but poursuivi par toute histoire vivante serait alors de rendre le point de vue sur l'événement simultanément rétrospectif (ou rétroactif) et prospectif (ou proactif). On se plonge dans le gouffre du passé pour en tirer une projection dans le futur à partir d'un présent qu'il faut ébranler, agiter, mettre en action. Nous avons évoqué les virtualités et le « calcul » historiques susceptibles de se jouer dans une exploration cartographique de l'événement (ce à quoi l'événement-bataille, la guerre, se prête spécifiquement).
- 11 Dans l'introduction de son film *The War Game* (1965), Peter Watkins montre une carte de la Grande-Bretagne où apparaît une myriade de points noirs sur lesquels, apprend-t-on, les russes pourraient faire s'abattre des missiles thermonucléaires (fig. 6). La voix-off prévient : « Toutes ces villes et tous ces aérodromes font que la Grande-Bretagne a plus d'objectifs nucléaires potentiels par hectare que tout autre pays du monde »²⁰. D'une violence rare, les images suivantes montrent la population anglaise décimée et réduite au dénuement le plus effroyable dans une ambiance d'apocalypse. Pour fictive et fantasmée que soit cette carte, l'hétérogénéité temporelle qui s'y trouve condensée n'en suit pas moins des fondements politiques réels. Watkins montre une attaque nucléaire qui, *stricto sensu*, n'a pas eu lieu, en se basant sur des faits survenus eux, réellement, à l'apogée de la guerre (Dresde, Darmstadt, Hambourg, Hiroshima et Nagasaki). Ceci pour dénoncer la politique d'armement nucléaire, en sa menace

présente, à l'époque où le film est tourné. C'est donc un raisonnement par « uchronie » dans lequel, par la reconstitution, *ce qui est arrivé* est remis en jeu dans une prospection de *ce qui pourrait arriver*. La transgression des codes de l'audiovisuel et de l'information dominante engagée par Watkins se retrouve alors dans une double opération : transposer les registres historiques les uns sur les autres pour élaborer des hypothèses critiques (tourner la chronologie en hétérochronie) et de même avec les registres filmiques, pour sortir le spectateur d'une position convenue et attentiste, notamment par des usages anti-diégétiques de la voix-off, comme suit :

Au cours des quinze années à venir, environ dix autres pays acquerront des armes thermonucléaires. Pour cette raison, que ce soit par accident ou par la volonté de l'homme, il est tout à fait envisageable que ce que vous venez de voir dans ce film se réalise avant l'année 1980²¹.

Fig. 7

Peter Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, 6h 15 min, 2000, photogramme.

- 12 Ainsi dans *The War Game* l'événement nucléaire devient-il un événement type ou potentiel qui s'appréhende par un angle multifocal, réaffirmant ainsi notre rapport *conditionnel* à l'Histoire – qui est aussi, et toujours, *ce qui peut nous arriver*. Mais si la force de ce parti pris tend à la dissolution du lieu de l'événement – pour en extraire la substance – la fiction prenant appel de cette dissolution peut d'autant mieux en délimiter un dispositif de performance. Autrement dit, dans la logique de la performance, recréer artificiellement un lieu pour l'événement à même d'en préparer la résurgence : qui en maintienne les possibilités d'activation physique sans tomber dans l'écueil identificatoire du « décor ». Dans le préambule à *La Commune (Paris, 1871)* (1999), Watkins exhibe le plateau principal où fut tourné son film jusque la veille de ce plan sur un grand espace contenant quelques vagues accessoires et des papiers dispersés au sol, où rien ne bouge mais se dévoilent, au plafond, les armatures métalliques du « studio », avec cette voix-off venant combler notre vision nue (fig. 7) :

Sur cet espace ouvert, hier soir, les corps jonchaient le sol et un peloton d'exécution gouvernemental tirait et rechargeait sans cesse. Parmi les tués, ici, se trouvaient des ouvriers qui réparaient les carabines de la garde nationale, des femmes d'un

atelier de couture, des enfants de 13-14 ans qui combattaient sous les barricades et le boulanger du quartier avec sa femme. Nous vous demandons à présent d'imaginer que nous sommes le 17 mars 1871²².

Fig. 8

Peter Watkins, *La Commune*, (Paris, 1871), 6h 15 min, 2000, photogramme.

- 13 Tout comme dans l'image de *12h08 à l'est de Bucarest*, la scène vide du souvenir inaugure son propre réinvestissement ou « repeuplement » par l'imminence anachronique des figures passées et présentes qui vont y transiter indifféremment. Il s'agit moins de contextualiser les interrogations sur le passé que de décontextualiser son propre rapport à l'histoire. Le développement de ce que Watkins désigne comme une « subjectivité responsable »²³, chez le spectateur, appelle, réciproquement, un processus fondamental d'implication chez l'acteur, aussi bien dans les préparatifs du film – Watkins les encourageant à mener leurs propres recherches historiques – que pendant son tournage à travers échanges et débats, enfin par les prolongements que certains participants impulsent une fois le film achevé. Ce cadre méthodologique transformant l'équipe du film en un collectif de réflexion historique, loin de s'en tenir à des préliminaires, engendre un tournage lui même hétérogène où se mêlent interventions écrites et improvisations filmées en temps réel. S'il en ressort une transposition performative où les acteurs s'exprimant depuis le Paris de 1871 s'expriment aussi sur leur situation contemporaine, la grande invention de Watkins fut d'optimiser cette mixité des régimes discursifs et historiques par un geste anachronique : encadrer les revendications des communards par l'omniprésence d'une équipe télé, caméra, micros etc. en les personnes des deux interviewers Gérard et Aurélia (fig. 8). En abolissant la convention de référentialité historique, Watkins entend ainsi élaborer un dispositif d'intermédialité amenant le spectateur (et les acteurs) à s'immerger dans un épisode peu étudié de l'histoire *depuis* la situation contemporaine qui l'implique – ce qui survit, est en jeu, de la Commune dans la société d'aujourd'hui :

Par ce processus, les acteurs pouvaient librement improviser, changer d'avis, réagir sur le vif aux discussions filmées... Pour un grand nombre d'entre eux, ce procédé, dynamique et fondé sur l'expérience vécue, les forçait à abandonner poses et

artifices pour affronter en temps réel leurs propres interrogations sur la société contemporaine [...] En examinant attentivement ces séquences, on constate que, très souvent, Gérard et Aurélia s'approchent d'un groupe, lui posent une question, puis se retirent pendant que naît une discussion entre les membres du groupe ; ainsi la technologie est employée ici dans le but de faciliter la communication entre les gens²⁴.

Fig. 9

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

Fig. 10

Peter Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, 6h 15 min, 2000, photogramme.

- 14 Ainsi en va-t-il également des nombreuses discussions s'improvisant entre les participants à Orgreave, entre les scènes de bataille, dont le contenu alimente l'interprétation des faits dans le temps réel de leur *re-performance*. Pour toutes ces raisons pouvons-nous envisager le travail de Deller dans la perspective d'une tradition contre-documentaire où le processus de recueillement et de traitement des informations s'intègre à la *forme* du dispositif, résultant souvent dans un *théâtre d'histoire vivante* filmé plutôt que dans un film documentaire à proprement parler. Certaines scènes de *The Battle of Orgreave* nous laissant apercevoir la présence de l'équipe de tournage, en plein milieu du champ de bataille, confrontant mineurs et policiers, instigue la même rupture de contrat, sur le plan véridictoire, que chez Watkins (fig. 9, fig. 10). Si toute transgression de forme correspond, dans le creux herméneutique, à une transgression historique, alors l'anachronisme en sa valeur esthétique doit-il se penser également par la question de la forme – en tant que forme historique – par où nous pourrions entrevoir une possibilité de traduction conceptuelle et langagière pour le *re-enactment*.

Fig. 11

Anonyme, Orgreave, 1984.

Fig. 12

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

- 15 Soit deux photographies, l'une de la bataille originale, le 18 juin 1984, l'autre mise en scène par Jeremy Deller le 17 juin 2001 (fig. 11, fig. 12). Quelle valeur attribuer à l'écart qui les sépare et simultanément les fonde l'une dans l'autre – scindant l'événement historique en deux réalités physiques et concrètes – sinon par la *reformulation* gestuelle qui donne à l'entreprise de Deller toute sa dimension de psychosomatique historique : ausculter les raisons de l'histoire par les traces incorporées de son passage sur le corps collectif, corps social, corps politique. La « performance » engendre simultanément une *prise de forme* par l'histoire – ainsi rendue « formulable » dans l'expérience concrète de son occurrence matérielle et non plus seulement par écrits, témoignages et photographies. Voilà en quoi nous serions fondés à parler de *re-enactment*, du moins chez Jeremy Deller, en tant que « reformulation » de l'événement historique²⁵. En soi, l'idée de « formulation » vibre de différentes virtualités sémantiques parmi lesquelles il ne faut pas minimiser la dimension verbale ou énonciative. Car elle recèle sa propre contribution à la volonté d'une représentation transhistorique et performative.

Fig. 13

Joachim von Mengershausen, *Ende einer Kommune* (1970), 50 min, photogramme.

- 16 À la fin des années 1960, période où il s'investit plus intensément dans ses pièces que ses films, Rainer W. Fassbinder dirige le groupe de l'*Anti teater*. Une de leurs pièces les plus en vue à l'époque, *Anarchie in Bayern*, représentait par la satire burlesque un groupe de jeunes anarchistes qui aurait pris le pouvoir dans la très conservatrice région de Bavière. Mais le fait remarquable est que la même stratégie anachronique que chez Watkins, consistant à transposer sur un plan contemporain toutes les questions d'histoire, pouvait déborder du travail scénique jusqu'en d'infimes détails comme les affiches de leurs pièces. En s'attardant sur celle de *Anarchie in Bayern*, l'on comprend que le spectateur est porté à confondre l'actualité de la représentation théâtrale

annoncée avec l'actualité du message politique qui la sous-tend : *Samedi 14 juin, Anarchie en Bavière* (fig. 13)²⁶. L'affiche ayant autant valeur informative que propagandiste, concilie dans une « formule » anachronique événementialité artistique et événementialité historique.

***Living Theater* : « drame » de l'histoire et catharsis de classe**

Fig. 14

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

Fig. 15

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

Fig. 16

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

Fig. 17

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

- 17 Le où *cela va-t-il nous mener ?* de l'événement insurrectionnel ou l'événement sans retour. Plongée dans la fiction vivante de la bataille, la masse du cortège policier s'abritant derrière les boucliers (les mêmes qu'à l'époque) s'apprête à contenir l'assaut des mineurs. L'un d'eux, interrogé par la caméra avoue « oui, ça fait vraiment peur » (fig. 14). Authentique instant-panique de faux cinéma historique. Les instincts s'éveillent, les spectres resurgissent d'un au-delà phénoménologique propre à l'événement. Aussi puissamment que « le drame a toujours été une force cruciale pour encourager l'intégration communautaire et exprimer un sentiment d'identité collective »²⁷, les mineurs fondent de toutes leurs forces sur les boucliers de la police et pleuvent sur elle en corps social insurgé (fig. 15). Ces boucliers résonneront des dizaines et des dizaines de fois au cours de la « reformulation », comme ils résonnent depuis le 18 juin 1984 à l'esprit de tous ceux qui l'ont vécu (plusieurs anciens mineurs évoquent la sensation de résurgence psychologique au son de ces boucliers). Interrogé sur les pratiques récentes du *re-enactment* dans l'art contemporain, l'artiste Robert Longo estime par un jugement dont la hâte ne gâche pas l'intérêt qu'on peut en « retracer l'origine jusqu'aux rituels sacrificiels, la tragédie, le théâtre » ; le *re-enactment* serait comme « une masse de gens dans une église »²⁸. En effet, Deller recrée les conditions matérielles et symboliques d'un enthousiasme collectif, en favorisant la répétition des gestes signifiants à même de ritualiser la reprise de l'événement – la cause syndicale structurant les comportements de groupe comme pourrait le faire la croyance religieuse. Les deux cortèges face à face, dans les phases d'intimidation successives qui ponctuent les corps à corps, répètent des suites d'opérations dont le ressassement tend à la transe collective. Les mineurs, à la force du nombre, crient à

tue-tête, de voix pleine et assourdissante, leur slogan fétiche « *The Minors, united, will never be defeated !* » en guise d'intimidation (rappelant ainsi les supporters en furie des stades de football) (fig. 16). Si âprement déclamé qu'ils semblent tous revenus dix-sept ans en arrière. Les policiers frappant épileptiquement du poing au revers de leur bouclier, en poussant de brutales éructations, en guise de réponse (fig. 17). La spectralité de l'événement, en sa reformulation, va se loger aux confins de détails intimes comme des paroles de chansons, des signes de ralliement, des réflexes mimétiques de groupe. Parmi les différents refrains emblématiques entonnés à l'époque par les mineurs, exprimant leur détermination, ainsi que leur unité indéfectible :

Men and women, stand together
Do not heed old Thatcher's tale
Save the pits and keep them open
Tell her jobs are not for sale²⁹.

Fig. 18

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 17 juin 2001, filmé par Mike Figgis, production Artangel, 60 min, 2002, photogramme.

- 18 Ainsi l'espace-temps du *re-enactment* devient-il une ritualisation sémiotique de l'événement poussant à la surcharge affective ambiante ; c'est rendre le terrain – « lieu-dit » de l'événement – propice à toutes les réincarnations du passé historique dans l'émulation du corps social ressuscité. Et lorsque les mineurs se lancent dans un florilège d'insultes lourdes et de gestes obscènes contre la police, l'effet de conviction profonde qui s'en expulse spontanément fait se convertir le contexte de jeu simulationniste en véritable convocation des enjeux insurrectionnels passés – il ne faut y voir rien de moins que la manifestation d'une rancœur toujours présente en 2001, chez ces anciens mineurs, contre Margaret Thatcher et sa politique dont ils disent vivre encore les conséquences (un ancien mineur regarde la caméra et lance, « Mme

Thatcher, si vous regardez ceci, merci pour l'avenir de mes enfants »). On touche ici à « l'alchimie mystérieuse par laquelle un "groupe en lutte", collectif personnalisé, agent historique posant ses propres fins, surgit des conditions économiques objectives »³⁰. La mémoire collective du groupe est inscrite aussi, et d'autant plus, dans ces obscénités à la fonction « magique », qu'elles condensent la nature transgressive d'états-limites : débordant, par l'imminence du renversement qu'elles augurent, tout compromis avec le pouvoir en place, jusqu'à briser l'essence de tout contrat social (fig. 18). Il est un pouvoir juridictionnel de l'insulte, au sens où les mineurs se battent pour ce qu'ils estiment leur revenir de *droit* : leur travail (et toute la tradition culturelle qui en découle telle que Deller en offre les vestiges éparés dans la documentation de son livre). Si l'insulte semble ici collective, torpillée d'un cortège à l'autre, c'est que sa performativité repose sur l'assomption par chaque sujet d'une responsabilité collective plus vaste qu'il se trouve à « incarner » corporellement (et de ses paroles). Phénomène pragmatique, complexe en son rapport à l'historicité du langage, décrit par Judith Butler comme l'itérabilité ou la « citationalité » (nous verrons un peu plus loin les conditions proprement théâtrales d'un tel phénomène) :

Le sujet qui prononce les mots socialement injurieux est mobilisé par la longue chaîne d'interpellations injurieuses : il acquiert un statut temporaire en citant cet énoncé, en s'accomplissant comme l'origine de cet énoncé. [...] Si la construction du sujet comme origine fictive a pour fonction de masquer la généalogie par laquelle il est formé, le sujet est également institué afin d'assumer la responsabilité de l'histoire qu'il dissimule ; la judiciarisation de l'histoire passe ainsi par la recherche de sujets que l'on peut tenir pour responsables et traduire en justice, afin de trouver une solution temporaire au fait qu'il est fondamentalement impossible de poursuivre une histoire³¹.

- 19 On comprend, dans le contexte belliqueux de massification des affects et des discours qui nous occupe, que le processus décrit par Judith Butler soit décuplé à l'infini. « Poursuivre une histoire » en justice ? Utopie du pouvoir face à l'impossibilité d'inculper la fatalité d'un processus qui le déborde en tant que *travail de représentation*, là où, précisément, ce pouvoir échoue dans sa propre tâche de *représentation politique*. Tout le lignage des batailles et des luttes pour le droit social condensé dans un affrontement présent nommé *Orgreave*, comment le contenir autrement que par la violence étatique « légitime »³² ?

Fig. 19

Joachim von Mengershausen, *Ende einer Kommune* (1970), 50 min, photogramme.

- 20 Ressasser les gestes et les mots signant le passage de l'histoire à même son propre corps. Retour sur Fassbinder. Désireux de refonder l'idée même de la « troupe » théâtrale en « commune » artistique, les recherches de l'Anti-théâtre allaient vers une transformation de la scène théâtrale en plateforme d'expression politique immédiate. Passer d'un lieu de *représentation* à un lieu d'événementialité. *Anarchie in Bayern* montrait les membres du groupe alignés en rang, se mouvant sur la scène de manière synchronisée par d'amples gestes archétypaux. Alternativement, ils miment le geste de planter une arme blanche dans un corps ennemi en criant « Kill ! », puis celui de tous lever les bras au ciel en criant « Freedom ! »... « Kill ! », « Freedom ! », et ainsi de suite... (fig. 19). La réitération jusqu'au-boutiste de ces mots d'ordre prenant figure à travers le corps insurgé qui les déclame, ceci nous renvoie aux problématiques suscitées et permet de resituer la performance, telle que pratiquée par Deller, dans une généalogie artistique plus large et complexe que la seule reconstitution de bataille historique. Imprégné des préceptes brechtiens et plus près encore du *Living Theater* new-yorkais, Fassbinder encourageait au sein de l'Anti-théâtre une forme semi-improvisée qui inscrive les prises de paroles entre récitation et incantation ; l'histoire se transformant dans une substance littéraire et performative et les gestes prenant un caractère « citable ». Là où Brecht préconisait pour le comédien « la possibilité de sortir du rôle avec art »³³, les membres de l'Anti-théâtre s'en tenaient au jeu de ne jamais investir le personnage. Le rôle existe, il est écrit, mais ce n'est pas lui qui est investi ; ce qui est investi c'est une marge d'intermédialité entre le public et la scène, marge de contemporanéité dans laquelle tout personnage, de quelque « histoire » qu'il sorte, ne fait que traduire l'actualité (sociale, politique...) de son message pour la société à qui il s'adresse. Il n'y a plus les acteurs d'un côté et le public de l'autre mais précisément la société des deux côtés. Le même déplacement nous semble singulièrement à l'œuvre

dans *The Battle of Orgreave*, en sa qualité de « happening historiciste »³⁴, de même qu'en sa façon de souligner des structures polyphoniques où les acteurs s'insèrent vocalement, gestuellement etc. L'événement historique se voit comme redoublé par l'événement de sa déclaration. Une sorte de *ceci est un événement* à valeur, non tautologique, mais de prise de pouvoir symbolique par le corps social sur l'insaisissabilité de l'événement. Cette prise de pouvoir résonne donc en chaque phase de déclamations adressées à la police par les mineurs.

Fig. 20

Joachim von Mengershausen, *Ende einer Kommune* (1970), 50 min, photogramme.

- 21 Mais si l'expérience de l'Anti-théâtre peut nous intéresser, c'est encore à un autre titre, celui-ci moins esthétique que conjoncturel, ou alors stricto sensu, un problème de conjoncture esthétique. C'est toute la question du « collectif » vécue par les avant-gardes, que l'on peut réinterpréter en fonction du collectif socio-politique. En un sens, les deux sont la même chose ; s'il est vrai qu'une avant-garde artistique est toujours un collectif socio-politique, un « collectif » tel que le syndicat national des mineurs doit se penser réciproquement comme à l'avant-garde de l'histoire sociale qui le conditionne ; il se vit toujours dans la perspective de transcender sa condition historique, mais son seul idéal de transformation politique ne suffit pas. Il doit s'en donner les moyens matériels et concrets. Si la « commune » de Fassbinder connut une vie relativement brève, ce ne fut qu'à force, pour ses membres, de s'user à la tâche sacerdotale de confondre sans rémission la vie et l'art ; de porter l'intransigeance de leur message scénique à la vie et la spontanéité pure de leur vie à la scène. Réunis autour de leur leader, chacun exprime ses difficultés à envisager la suite de l'expérience *Anti teater* face aux exigences de la vie pratique et sociale (fig. 20). Or Fassbinder (au dernier plan) conclut justement la réunion en expliquant qu'aucune dissociation n'est viable, que leur vie sociale doit être portée, assumée sur scène, pour qu'enfin « chacun puisse vivre

du théâtre si on habite en communauté ». Mais la communauté est déjà brisée, la vie a été plus forte que l'art, ou alors est-ce le pouvoir de l'art que de se dissimuler même sous les signes de la défection ? Il va de soi que chaque mineur d'Orgreave n'ait jamais pu se penser autrement que comme membre de sa « communauté », et toute la recherche documentaire menée par Deller est là pour nous montrer la richesse du folklore et de la culture dont les mineurs anglais sont dépositaires. Mais moins évident est le rapport à la classe ouvrière dans son ensemble. Le film de Mike Figgis sur le *reenactment* d'Orgreave se termine avec le témoignage amer d'un ancien mineur se remémorant les instants, pourtant hautement fraternels, que constituaient les chants repris à l'unisson par ses pairs :

« *The Minors, united, will never be defeated!* » Je haïssais cette chanson. C'était une illusion totale. C'était une erreur que de chanter cette chanson et cela nous est prouvé, dix-sept ans plus tard, nous avons perdu. « Les mineurs, tous unis, ont été vaincus ». Ce que nous aurions dû chanter c'est « Les travailleurs, tous unis, ne seront jamais vaincus », car cela ne regardait pas seulement les mineurs mais toute la classe ouvrière³⁵.

- 22 Une conscience de classe est faite de surdéterminations ; comme devenir mineur de père en fils et la façon dont se construit un héritage, une généalogie de classe. Elle est aussi faite de surinvestissements ; le sentiment d'appartenance intégrale érige la lutte en question *de vie ou de mort*, au-delà de l'économique, par la menace de l'histoire pesant sur cette généalogie. Une conscience de classe est aussi faite de survivances, soit un ensemble référentiel de signes et de figures projetant ses membres dans une rétrospection historique au-delà des luttes ponctuelles. Il est très significatif que ce soit à travers les paroles d'une chanson que cet ancien mineur juge le mauvais « calcul » collectif de l'époque. Comme si, d'unité apparemment infaillible sur la « scène » des hostilités et de la résistance à la privatisation de leur industrie, les mineurs en avaient surestimé l'impact de leur engagement sur le peuple anglais et les travailleurs dans leur ensemble³⁶. S'étaient-ils investis du mauvais « rôle » au sens où les paroles de ce refrain porteraient les stigmates de cette présomption fatale ? Éclaircissant rétrospectivement les opacités de l'histoire, les figures de la chanson rejailliraient comme les spectres rédempteurs que l'événement contenait, qu'il mettait en scène, sans les maîtriser. Qu'il ne les maîtrisât pas cela suggère en somme la construction collective et historique perpétuée au travers même de la défaite.
- 23 La problématique de la gouvernementalité, chez Michel Foucault, venant se substituer à celle du pouvoir en articulant les formes de savoir et les processus de subjectivation aux relations créées par ce pouvoir, prévoit que certains de ces savoirs et de ces processus constituent des *résistances*. Si ce déplacement prend appui sur la genèse d'une pensée libérale qui désorganise le jeu des forces étatiques et travailleuses, alors on pourrait considérer que le déclin du « collectivisme » marque un tournant dans l'histoire de ces résistances. Cela étant, Jeremy Deller, en réactivant le réseau des savoirs et des subjectivités dont l'événement *Orgreave* serait censé catalyser le déclin, montre que le « double » de cet événement, loin d'en tirer un simulacre d'histoire, transfigure le déclin en progrès ; d'une perception statique qui stabilise les rapports de force historiques à la *force plastique* des corps dont les *résistances* franchissent, paradoxalement, les frontières de l'histoire et de la culture.

NOTES

1. Pour être plus précis, la phrase originale dit « there is no such thing as society ». Citons par souci d'objectivité l'extrait plus large d'où elle est tirée : « I think we've been through a period where too many people have been given to understand that if they have a problem, it's the government's job to cope with it. "I have a problem, I'll get a grant. I'm homeless, the government must house me". They're casting their problem on society. And, you know, there is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look to themselves first. », Margaret Thatcher, entretien avec Douglas Keay dans *Women's Own magazine*, 31 Octobre 1987.
2. « S'appropriier les mots où se trouve déposé tout ce que reconnaît un groupe, c'est s'assurer un avantage considérable dans les luttes pour le pouvoir », Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », publié premièrement dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, juin 1984 ; puis dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Point Seuil, 2001, p. 303.
3. Sur ces questions de sciences politiques, voir Émilie Hache, « la responsabilité, une technique de gouvernementalité néolibérale ? », in *Raisons politiques*, n° 28, novembre 2007; Stéphane Le Lay, « Individuation, individualisation, atomisation : malentendus de classe », in *Mouvements*, n° 26, mars/avril 2003.
4. « There is no such thing as society. There is living tapestry of men and women and people and the beauty of that tapestry and the quality of our lives will depend upon how much each of us is prepared to take responsibility for ourselves and each of us prepared to turn round and help by our own efforts those who are unfortunate. » (traduction de l'auteur), Margaret Thatcher, entretien avec Douglas Keay dans *Women's Own magazine*, *op. cit.*
5. À propos d'Adam Smith et la théorie de la *main invisible*, citons Michel Foucault : « L'invisibilité n'est pas seulement un fait qui, par suite de quelque imperfection de l'intelligence humaine, empêcherait que les gens se rendent compte qu'il y a derrière eux une main qui arrange ou qui lie ce que chacun ait par-devers lui. L'invisibilité est absolument indispensable. C'est une invisibilité qui fait qu'aucun agent économique ne doit et ne peut chercher le bien collectif. » *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Seuil/Gallimard, 2004.
6. Nous tiendrons pour exemplaire et paradigmatique dans notre analyse que l'expression soit utilisée à la fois par un sociologue tel que Pierre Bourdieu et un sémioticien tel que Louis Marin. Voir Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », *op. cit.*, p. 300 ; voir aussi Louis Marin, « Champ théorique et pratique symbolique », publié premièrement dans *Critique*, n° 321, 1974, puis dans *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994. Marin y discute les thèses développées par Bourdieu dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris-Genève, Droz, 1972, lui posant une question qui nous intéresse ici, « Pour Bourdieu, comment expliquer et théoriser un procès de changement ou de mutation dans les pratiques matérielles ou symboliques ? » (p. 29).
7. Jeremy Deller est un artiste anglais né en 1966 à Londres où il vit et travaille. Il a réalisé de nombreuses expositions en Europe depuis 1992 et a remporté le Turner Prize avec son installation *Memory Bucket* en 2004. Nous renvoyons notamment à Christophe Kihm, « Jeremy Deller. Penser avec le populaire », in *Art Press* n° 310, février 2005.
8. Rappelons que dans les années 1970, « les syndicats marchaient main dans la main avec le Parti travailliste, partie prenante du gouvernement quand il était au pouvoir et annexe de l'opposition, quand il n'y était pas. C'est ainsi que toute la vie politique des années 70 se polarisa autour de la question syndicale. (...) La violence était devenue habituelle dans les conflits sociaux. On ne pouvait exercer le pouvoir qu'à condition de le partager avec des organes non élus comme le T.U.C. [Trade Union Congress] ». Peter Jenkins, *La Révolution de Madame Thatcher ou la fin de l'ère*

socialiste (1987), traduit de l'anglais par Éléonore Bakhtadzé et Bernard Ferry, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 22-23.

9. Le terme *re-enactment* dont la traduction française pose en soi un des problèmes théoriques à nos préoccupations – contentons-nous à ce stade d'un compromis entre « reconstitution » et l'idée de « rejouer » – est donc passé d'une tradition, celle de la reconstitution historique à diverses échelles spectaculaires et dans divers contextes culturels que ce soit, à une autre tradition, celle de la performance dans l'art contemporain disons post-conceptuel et post-minimaliste. Quant à ce dernier, dans les années 90, le terme et l'idée de *re-enactment* entre manifestement dans le champ de ses pratiques ; pour exemple Dan Graham re-performe lui-même en 1995 *Performer/Audience/Mirror* performée initialement en 1975. De même le champ de la critique et la théorie investissent pleinement le nouvel espace de pensée ouvert par ce concept qui lui sert notamment de levier d'Archimède sur tout un pan de la philosophie de l'histoire, ainsi qu'à élaborer les outils conceptuels résolvant le paradoxe fondamental, posé à quiconque analyse l'art de son temps, de « l'historien contemporanéiste ». Parmi les expositions récentes à s'en faire l'écho, et dont les titres parlent souvent d'eux-mêmes, citons *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (media) Art and Performance*, 9 juin-23 septembre 2007, au Hartware MedienKunstVerein, Dortmund ; *Ahistoric Occasion. Artists Making History*, 27 mai 2006- 22 avril 2007, au Mass MOCA, Massachusetts ; *Life, Once More, Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, 27 janvier-27 mars 2005, au Witte de With, Rotterdam ; *Performa 05*, Biennale des arts visuels et de la performance, 3 au 21 novembre 2005, à New York où furent re-performées des performances séminales de Vito Acconci, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Marina Abramovic...

10. Sur ces points, voir Jeremy Deller, *The English Civil War part II. Personal accounts of the 1984-85 miners' strike*, Londres, Artangel, 2001, « Orgreave Re-enactment June 16/17 2001. Notes for participators », p. 154.

11. L'expression « histoire vivante » remonte assez loin puisque dès les années 20, en France, des manuels scolaires se présentent en tant que tel, revendiquant une approche des événements par « l'observation directe, les exercices pratiques, les gravures, les cartes » ; voir J. Plothier et Ch. Triaud, *L'histoire vivante*, cours du C.E.P et cours supérieur, maison d'édition des primaires, Chambéry, 1923. Émanation contemporaine d'une telle tradition, citons aussi le Musée de l'Histoire Vivante de Montreuil.

12. Par « physicalité », nous entendons la nature expérientielle et « vécue » de l'événement dont l'hétérogénéité des sources audio et visuelles décrédibilise la volonté d'*histoire écrite* et incline les modes d'appréhension à se faire « expérientiels » eux-mêmes.

13. « More importantly, I wanted the re-enactment of *The Battle of Orgreave* to become part of the lineage of decisive battles in English History », Jeremy Deller, *The English Civil War part II*, op. cit., « Foreword », p. 7. Nuance importante, Deller parle à ce titre non pas de la bataille réelle mais de sa reprise, ce qui traduit une significative supplantation de l'événement par son « double » plus qu'une intention explicite. De fait, questionnant autant la condition ouvrière passée que contemporaine, c'est *Orgreave* dans sa pluralité temporelle qu'il s'agit de réhabiliter.

14. Nous suivons ici la position de Jean-Marie Schaeffer, qui nous permet de préciser encore ce que nous avons nommé plus haut le *travail de représentation* dans l'histoire; nous pensons qu'il est exemplairement mis en relief par les contextes de lutte idéologique où l'affrontement de deux blocs traduit sa raison historique dans des antagonismes mythologiques, réseaux de signes, vocables, symboles, etc. « En vertu de la non-transitivité de la causalité des représentations, la représentation historique ne représente donc pas en règle générale sa cause, puisqu'elle n'est pas causée par les événements qu'elle représente mais par d'autres représentations qui, elles, ont été, éventuellement, causées par ces événements », Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », in *L'homme*, Revue française d'anthropologie, n° 175-176, juillet/décembre 2005, *Vérités de la Fiction*.

15. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 39-40. Cite François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978.
16. Un rapide coup d'œil aux titres de quelques ouvrages sortis dans la foulée de la révolution roumaine permettent de saisir l'état précaire des positions historiennes : Edward Behr, *Baise la main que tu n'oses mordre : les Roumains et les Ceausescu, enquête sur une malédiction de l'Histoire*, Paris, Robert Laffont, 1991 ; Michel Castex, *Un Mensonge gros comme le siècle : Roumanie, histoire d'une manipulation*, Paris, Albin Michel, 1990 ; Radu Portocala, *Autopsie du coup d'État roumain : au pays du mensonge triomphant*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.
17. Herbert Marcuse, « L'éthique et la révolution » (1964), in *Culture et société*, Paris, Minuit, 1970, p. 305.
18. À propos de l'*Utopia* de Thomas More, Louis Marin note que la logique de la cartographie manifeste paradoxalement « des manques, des blancs, des absences ou des excès, des surdéterminations et des condensations. Or ces manques et ces excès (qui ne pouvaient apparaître que dans le discours analytique du livre, un métatexte descriptif) faisaient système. Les incohérences locales (tel ou tel lieu du texte) constituaient une cohérence globale. » Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait » (1983), in *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 205.
19. Jean T. Desanti, *Les Idéalités mathématiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 8.
20. Peter Watkins, *The War Game*, BBC, 1965.
21. *Ibid.*
22. Peter Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, Arte, 1999.
23. « Le concept d'objectivité, et toute prétention s'y rapportant, sont des mythes infondés des mass media audiovisuels. Nos efforts ne peuvent tendre que vers le développement d'une subjectivité responsable. » Peter Watkins, *Media Crisis*, traduit de l'anglais par Patrick Watkins, Paris, Éditions Homnisphères, 2003.
24. Peter Watkins, *Media Crisis*, *op. cit.*, p. 224 et 229.
25. Autant de conclusions qui nous sont inspirées ici par l'idée de *Pathosformeln* chez Aby Warburg : « [...] il faut prendre acte que tout ce qui se passe dans les corps – actuels ou figurés – dépend d'un certain montage du temps. Rechercher les “formules primitives” du pathos, c'est chercher à comprendre ce que le primitif veut dire dans l'actualité même de son expression motrice [...] », Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes* selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002, p. 224.
26. Toutes les images concernant Fassbinder et l'Anti-théâtre sont tirées du documentaire de Joachim von Mengershausen, *Ende einer Kommune* (1970).
27. Richard Beadle, *The Cambridge Companion to Medieval English Theater*, Cambridge University Press, 1994, cité par Jack Goody, *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, la Découverte, 2006, p. 126.
28. « *The whole idea of re-enactment, you can trace it back to the ritual of violence and sacrifice, tragedy and theater. Re-enactment is like mass in a church* », Robert Longo cité dans Adam E. Mendelsohn, « Be Here Now », in *Art Monthly*, n° 300, octobre 2006.
29. Voir Jeremy Deller, *The English Civil War part II*, *op. cit.*, p. 115. « Hommes et femmes, restez unis, N'écoutez pas la fable de la vieille Thatcher, Sauvez les mines et tenez les ouvertes, Dites lui que les emplois ne sont pas à vendre » (Trad. de l'auteur).
30. Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des “classes” », *op. cit.*, p. 299.
31. Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* (1997), traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 90-91. Complémentairement à sa théorie, Judith Butler en revient aux travaux de Bourdieu sur l'incorporation mémorielle de la croyance au sens d'un corps qui agit le passé. Voir Pierre Bourdieu, *Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 94, 111 et 123.

32. La légitimation de la violence étatique est aussi, nous l'avons évoqué en introduction, fonction d'un appareil discursif qui se construit en conformité à ses fins politiques mais dont il traduit stratégiquement (militairement) les termes. Ainsi d'une autre tournure fameuse, par Margaret Thatcher, désignant les mineurs comme « *the enemy within* », ou « l'ennemi intérieur ». Autre puissance « magique » de l'insulte avec cette façon de reconnaître un élément de son propre corps en tant qu'indésirable ou entravant la bonne marche de l'organisme-nation.

33. Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » (1939), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 43-46.

34. Définition proposée par Sven Lütticken : « *Reenactments are historicist happenings. At a time when pop art, Fluxus and minimalism celebrated the now, reenactments tried to create an experience of the past as present, or as much present as possible* ». *Life, Once More, Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With, 2005, p. 25.

35. DVD, Mike Figgis film of Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, Artangel, 2006.

36. De fait, sur le strict plan de l'histoire, on sait que la défaite des mineurs face au gouvernement, dans les affrontements de 1984-1985, a d'autant plus affecté le mouvement travailliste dans son ensemble que le mouvement reposait dès le départ sur des bases instables et inégales. Beaucoup de puits, comme au Nottinghamshire, continuèrent la production de charbon dont la circulation était assurée par le syndicat des transports. Les centrales électriques possédaient des stocks importants. Les policiers étaient plus nombreux que les membres des piquets de grève.

RÉSUMÉS

Jeremy Deller, en 2001, « rejoue » avec ses protagonistes réels une bataille de 1984 entre mineurs et policiers, sous Margaret Thatcher. Son élaboration d'une scène cathartique ne vaut au préalable que pour son travail considérable d'entretiens, de collecte de données, d'archive, etc. Pensé tant comme laboratoire d'observation anthropologique, où se réaniment les figures qui le peuplaient, que chantier de l'enquête historiographique, l'événement se dédouble pour mieux nous en reformuler l'expérience. Entre la reconstitution, le contre-documentaire et le cinéma direct, les stratégies narratives de Watkins notamment dans son film sur *La Commune* de Paris ont préfiguré, dans l'art contemporain, un tel travail d'*histoire vivante*.

In 2001, Jeremy Deller “replayed” with its real protagonists a battle of 1984 between miners and police under Margaret Thatcher. His completion of a cathartic scene is only valid in the first place for its considerable labour in interviewing, collecting data, archives, etc. Thought of as much as a laboratory for anthropological observation, where the figures who featured in it come back to life, as a work site for an historical investigation, the event splits in two the better to reformulate the experience for us. Between reconstitution, counter-documentary, and live cinema Watkins’ narrative strategies – most notably in his film on the Commune of Paris – have prefigured in contemporary art such a work of living history.

INDEX

Keywords : archive, Deller (Jeremy), performance, reconstruction, The Battle of Orgreave

Mots-clés : archive, Deller (Jeremy), La bataille d'Orgreave, performance, reconstitution

AUTEUR

MORAD MONTAZAMI

EHESS-CEHTA

Doctorant à l'École des hautes études en sciences sociales, spécialisé en histoire et théorie de l'art au XX^e siècle et période contemporaine, il mène sa recherche sur la question du *terrain* dans l'art contemporain, ainsi que les mobilisations des méthodologies anthropologiques et historiographiques chez les artistes contemporains. Il enseigne à l'École nationale supérieure d'art de Bourges. Il a coordonné l'ouvrage *Face au réel : éthique de la forme dans l'art contemporain* (éditions Archibooks). Il est par ailleurs membre du comité de rédaction de *Images Re-vues*, revue en ligne d'histoire, théorie et anthropologie de l'art de l'EHESS (www.imagesrevues.org) et collabore également à *Art press*. Il est commissaire de l'exposition *Micrologies*, à la galerie SUPER à Paris en janvier 2009.

morad.montazami@ehess.fr