Marges
Revue d'art contemporain

25 | 2017
Archives

Entretien avec Hal Foster

Gabriel Ferreira Zacarias

Traducteur : Nicolas Heimendinger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1329>

DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 140-145

ISBN : 978-2-84292-723-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Gabriel Ferreira Zacarias, « Entretien avec Hal Foster », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1329> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

Entretien avec Hal Foster

Par Gabriel Ferreira Zacarias, en collaboration
avec Nicolas Heimendinger

Gabriel Ferreira Zacarias : Dans votre dernier livre, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (2015), vous proposez cinq termes qui ont, selon vous, fait office de lignes directrices pour l'art contemporain des 25 dernières années. L'un d'entre eux est « l'archive » (*archival*). Vous revenez sur une réflexion que vous aviez présentée à l'origine dans un texte de 2004, « An archival impulse ». Comme son titre l'indique, ce texte était écrit en dialogue avec le fameux article de Craig Owens, « The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism » (1980). Dans quel sens l'art archivistique s'est écarté de la situation allégorique et postmoderne qu'avait décrite Owens ?

Hal Foster : Dans le monde anglo-américain à tout le moins, la meilleure théorisation de l'art postmoderniste a en effet été élaborée par Craig Owens dans « The Allegorical Impulse ». Dans ce texte, l'Autre, l'ennemi, était la totalité symbolique du modernisme en tant que tel. L'allégorique était opposé traditionnellement au symbolique, l'allégorie étant entendue au sens de Walter Benjamin, mais aussi de Paul de Man : une force du fragmentaire, de rupture critique du signe. C'est cette opposition qui mena Owens à réfléchir à des stratégies du fragmentaire, du signifiant libéré non seulement du référent, mais aussi du signifié. Tout ceci était conçu pour saper des totalités qui semblaient alors intactes. Dans la période la plus récente, ces totalités ne semblent plus intactes. Je voulais donc théoriser une situation dans laquelle

cette ancienne opposition entre allégorique et symbolique ne fonctionne plus. J'ai pensé que notre condition désormais était celle du fragmentaire, et j'ai essayé de réfléchir à ce que les artistes pouvaient faire dans cette situation, dans cette étrange situation. Je voulais aussi distinguer la pulsion d'archive non seulement de cette pulsion allégorique mais aussi de l'« archive anomique ». C'est une idée que Benjamin Buchloh a élaborée à propos de l'usage d'atlas d'images par des artistes comme Gerhard Richter. Buchloh ne voyait aucun principe, aucune loi, aucun *nomos* qui gouvernerait la structure de ces assemblages d'images regroupés par Richter et d'autres artistes comparables. Pour moi, l'archive se situe dans cette double distinction vis-à-vis de l'allégorique et de l'anomique. Je voyais paradoxalement dans l'archive, presque un principe de construction dans lequel le fragment n'était plus célébré, pas plus que l'anomie, la perte de principes, de lois mais où il s'agissait au contraire de le contester, de le dépasser.

GFZ : C'est ce que vous appelez la « volonté de connecter » (*will to connect*) qui selon vous motive les quatre artistes que vous mentionnez dans votre texte – Tacita Dean, Thomas Hirschhorn, Sam Durant et Joachim Koester. Mais dans le même temps, lorsque vous parlez de ces artistes, on constate que cette volonté de connecter ne parvient souvent pas à s'accomplir parfaitement. Parfois cette volonté paraît presque paradoxale, elle semble aboutir à une forme d'impossibilité.

HF : C'est un point crucial que vous soulevez. Il ne s'agit pas d'établir une nouvelle totalité. Il s'agit du besoin de construire de nouvelles possibilités. Tels que je les comprends, ces projets archivistiques sont des projets assez ouverts. Leurs processus ne sont pas achevés, pas totalisés. Mais d'un autre côté, ils ne se satisfont pas d'en rester au niveau du fragment. C'est cette distinction qui m'intéresse.

GFZ : À la fin de votre livre, vous rejetez par exemple un type d'approche qualifié de « néo-situationniste », qui « presse les artistes de reprendre à leur compte les images accumulées dans les flux d'images et les réseaux d'informations » et qui se fonde encore sur l'idée de détournement, selon laquelle il est possible de réorienter le sens de la propagande.

HF : Oui, je pense que les artistes dont je parle ne croient pas qu'il soit possible d'affirmer purement et simplement une position univoque. Je ne conçois pas non plus l'art archivistique comme un simple geste néo-situationniste, parce que je ne pense pas qu'il soit nécessairement subversif. Encore une fois, ses ambitions sont plus constructives que destructives, et peut-être même plus constructives que déconstructives.

GFZ : Puisque, comme vous l'avez dit, ces artistes sont déjà confrontés à une situation fragmentée, il n'y a donc rien à détruire ou à déconstruire.

HF : En effet, et la nature même des œuvres que je qualifie d'archivistiques est littéralement constructive et imite parfois les archives. La forme typique de ces œuvres a en effet quelque chose d'architectural : c'est un réseau visuel et spatial. C'est pour cela que j'ai pensé que ce terme d'archive était

lui aussi pertinent : il y a une certaine architectonique de l'archive – même si elle reste inachevée dans une aspiration vers le futur. Ceci renvoie à une autre distinction importante. Les archives de ces artistes sont autant construites que trouvées. Elles ne traitent pas simplement du passé. Elles sont élaborées à partir de matériaux qui ont été perdus ou éliminés dans le passé, mais elles sont vraiment dirigées vers un monde futur. Ce n'est pas par simple goût pour les antiquités.

GFZ : Vous parlez là de la construction d'archives. Néanmoins, lorsque vous parlez d'art archivistique, vous n'évoquez pas nécessairement des artistes qui travaillent à partir de matériaux issus d'authentiques archives. Le sens que vous donnez à ce terme ne se limite pas, semble-t-il, aux archives physiques. Il semble parfois que vous lui donniez un sens plus général, voire métaphorique. Pourriez-vous expliciter ce que vous entendez par la notion d'« archive » ?

HF : Je pense que c'est tout à fait matériel. C'est à distinguer en ce sens d'Internet. Ce n'est pas simplement un réseau numérique ou une archive virtuelle. Ce travail se manifeste de manière très matérielle et même parfois dans une matérialité récalitrante. Ces artistes insistent sur le statut matériel des éléments documentaires. Parfois ils s'approprient de vieilles images et de vieux textes, parfois même de vieux médiums. Dans certaines de ces œuvres, la photographie et le film réapparaissent presque comme des éléments d'archives. C'est particulièrement le cas dans le travail de Tacita Dean, dans lequel ces médiums apparaissent comme dépassés, technologiquement et historiquement, de sorte qu'ils deviennent eux-mêmes archivistiques. Je pense que cette dimension matérielle est

très importante. Donc pour répondre à votre question, l'archive, telle que je l'entends, est vraiment suspendue entre matériel et virtuel, entre présence physique et présence projective, ou l'imaginaire, au sens de ce qui peut être imaginé dans le futur.

GFZ: Il me semble que votre notion d'archive évoque une certaine notion de temporalité ou un choc de temporalités.

HF: Exactement, c'est une très bonne manière de le formuler.

GFZ: C'est à cet égard une définition quelque peu différente d'autres définitions bien connues de l'archive. Vous mentionnez par exemple brièvement dans votre texte la définition de Foucault.

HF: C'est un point très important: cette idée d'archive n'est pas nouvelle, ce n'est pas seulement la mienne. Il y a l'archive foucauldienne, l'archive derridéenne, il y a de nombreux modèles différents de l'archive. Mais ce que l'on peut retenir de l'usage que je fais de ce terme, en lien avec la crise contemporaine de la critique, c'est que cette idée d'archives ouvre aussi sur une archive politique. Par exemple, en ce moment, alors que des artistes et bien d'autres personnes se mobilisent et protestent, ils font en fait appel, consciemment ou non, à toute une archive d'images politiques, d'actions politiques, de stratégies politiques. Il y a des situations dans lesquelles des moments politiques passés sont repérés puis ranimés dans le présent. Cette notion d'archive intègre votre idée de choc des temporalités. Il s'agit d'artistes tout à fait engagés dans le présent et qui regardent vers des artistes comme John Heartfield dans les années 1920, à un moment antifasciste des avant-gardes;

ils se tournent aussi vers les mouvements de protestations des années 1960 autour des droits civiques, de la guerre du Vietnam et du féminisme. Et ils réinscrivent, ils réamorcent à partir des archives des visions politiques, des stratégies politiques pour le présent et le futur. Ceci est pour moi, à l'heure actuelle, une manière de réactiver l'archive.

GFZ: Vous répondez déjà à une question que je souhaitais vous poser. On devine en quoi ce type d'art, comme vous l'écrivez, répond à « la domination du néolibéralisme des vingt-cinq dernières années ». L'archive est d'une certaine manière politique.

HF: Tout à fait. Et puisque nous avons parlé de temporalités différentes, je voudrais souligner que la pulsion d'archive se confronte au néolibéralisme en un autre sens. Le néolibéralisme est voué au présentisme. Il veut nous rendre amnésiques. Il veut nous faire oublier le passé pour nous faire racheter le présent. Et il veut nous faire oublier le passé aussi de façon à ce que nous ne remémorions plus les souffrances de ceux qui nous ont précédés. Donc, même si je veux insister sur l'orientation de l'archive vers le futur, elle s'oppose aussi à l'effacement néolibéral de l'histoire.

GFZ: Toujours à propos de cette position politique de l'artiste, je voudrais revenir au cas de Thomas Hirschhorn, l'un des artistes que vous mentionniez dans votre texte. Dans ses œuvres plus récentes, Hirschhorn semble faire usage d'un discours politique plus traditionnel, si l'on prend l'exemple du travail présenté dans le pavillon suisse de la Biennale de Venise 2011, *The Crystal of Resistance*, ou de son installation *La Flamme éternelle* au Palais de Tokyo en 2014 qui, puisant dans l'exemple d'Occupy Wall Street, a d'une certaine manière anticipé le scénario

auquel nous avons assisté un an plus tard à Paris, avec le mouvement Nuit Debout occupant la Place de la République. Est-ce que vous voyez un changement dans ses derniers projets par rapport aux premiers travaux que vous analysiez dans votre texte ?

HF: Ce sont différents aspects du travail d'Hirschhorn, je suppose. Il s'est inspiré de manifestations politiques par le passé. Et il y a une circularité amusante entre les stratégies d'Hirschhorn et des stratégies que nous avons observées dans le mouvement Occupy. En un sens, l'occupation de l'espace d'Occupy était souvent archivistique. C'était non seulement des individus, des corps rassemblés dans l'espace public pour protester, mais aussi une accumulation de différents textes, de différents documents, de pancartes et de déclarations variés. Occupy avait aussi sa propre dimension archivistique. Et certaines des tactiques caractéristiques du travail d'Hirschhorn, comme la signalétique élémentaire qu'il emploie dans beaucoup de ses projets, viennent aussi directement de l'archive politique. Je pense qu'il veut incorporer les affects des mobilisations politiques dans son propre travail. Il est très intéressé, non seulement par la figure du fan, mais aussi par celle du protestataire, pour insuffler ce type d'énergie politique dans ses propres projets. Mais je considère la plupart de ses œuvres, en particulier les plus gros projets, comme étant de nature archivistique, dans la mesure où elles rassemblent une architecture de textes et d'images, souvent centrée sur une figure passée devenue marginale, que ce soit Bataille ou Gramsci, en une tentative de recentrer cette archive, de la réanimer en relation avec un public particulier, avec un présent particulier. Donc à bien des égards, il reste pour moi le prototype de l'artiste archiviste dans le monde contemporain.

GFZ: J'aimerais vous poser une question relative aux archives dans le sens plus littéral du terme. Il y a actuellement une valorisation croissante des archives de la part des institutions. Les archives sont souvent exposées dans des expositions, la valeur des archives des artistes et des intellectuels augmente et elles sont même parfois l'objet de conflits entre institutions. Comment comprenez-vous ce phénomène ? Y a-t-il un lien entre un tel contexte et l'art archivistique que vous décrivez ?

HF: Il y a en effet un tournant massif vers l'accumulation d'archives, dans les bibliothèques et dans les universités. C'est presque une nouvelle forme de banque mondiale. Il y a une superbe citation de Rem Koolhaas, « Il n'y a pas assez de passé pour en faire le tour ». Par conséquent sa valeur monte en flèche. Du fait de ce nouvel assaut sur la mémoire, il y a un intérêt renouvelé accordé à des fragments, à des témoignages du passé. Mais les artistes archivistes sur lesquels je me concentre sont intéressés par des fragments, des témoignages du passé qui ne peuvent pas être valorisés de cette manière. Les éléments d'archives dont ils font usage ne sont pas « auratiques » de cette manière, ce ne sont pas des bribes prises au hasard de la vie des riches et des puissants. Donc, même s'il existe un lien à certains égards, je vois ces deux phénomènes comme distincts – d'une part, la pulsion d'archive au sens où je la définis et de l'autre, la fétichisation des archives dont vous parlez.

GFZ: Partant de cette tension entre passé et présent, je voudrais orienter la conversation vers la question du contemporain. Vous avez écrit une fois dans *October* (vol. 130, 2009) que « l'art contemporain » était devenu un objet institutionnel au moment

où, paradoxalement peut-être, les principaux paradigmes qui servaient à le définir – comme le « postmodernisme » ou la « néo-avant-garde » – s'étaient disloqués. Est-ce que *Bad New Days* est une tentative de répondre à ce manque de « modèle explicatif » pour l'art contemporain, en substituant à un paradigme général unique un ensemble multiple de concepts ?

HF: C'est en effet la manière dont je conçois *Bad New Days*. Je ne crois pas qu'il y ait un quelconque *telos* dans l'art. Je crois que cette idée a été démentie avant même *La Condition postmoderne* de Lyotard (1979). Mais je ne crois pas non plus qu'une forme culturelle, quelle qu'elle soit, puisse être un pur *n'importe quoi* [en français dans le texte, NDT], que tout se vaille. Je pense qu'il y a des pratiques plus progressistes que d'autres et ce sont celles-là que je veux mettre en avant dans ma vision limitée de la scène artistique – et Dieu sait à quel point l'art contemporain est désormais global et qu'il est impossible à une seule et même personne d'en avoir une vision complète. Mais je suis convaincu qu'il y a des positions plus ou moins progressistes et qu'elles doivent être énoncées clairement. Je ne crois donc pas dans l'existence d'un *telos* dans l'art, je ne crois même pas dans les paradigmes forts, parce que je ne pense pas qu'il y ait suffisamment de cohérence dans les scènes locales et les contextes régionaux pour proposer un paradigme capable de décrire tout une gamme de pratiques. En revanche, je pense que nous avons besoin de termes pour articuler ce qui nous semble plus et moins important, plus et moins progressiste. C'est que j'ai cherché à déterminer, de manière prospective dans *Bad New Days*. Mais ce sont juste des propositions. Elles sont conçues comme des invitations à imaginer d'autres termes, de meilleurs termes.

GFZ: Vous pensez que nous devrions toujours être capables de juger en art entre le pire et le meilleur.

HF: Absolument. C'est la manière dont je vois les choses actuellement. Nous vivons dans une situation de pluralisme, ce qui est une bonne chose à de nombreux égards, mais cesse de l'être si le pluralisme devient juste un pur relativisme. Cela devient alors une situation où nous perdons en fait toute valeur. C'est ma préoccupation.

GFZ: Et dans cette perspective, il y a une grande et vieille notion à laquelle vous tenez encore, celle d'« avant-garde ».

HF: J'ai insisté sur ce terme par le passé. Il y a vingt ans, mon livre *Le Retour du réel* était sous-titré « l'avant-garde au tournant du siècle ». J'ai insisté sur ce terme parce qu'il maintient conjointes les idées de progressisme artistique et de progressisme politique. Et même d'une certaine radicalité dans les deux domaines. La notion d'avant-garde articule ces deux dimensions et insiste sur le fait qu'elles peuvent fonctionner ensemble ; elles n'ont pas nécessairement à être séparées l'une de l'autre. Nous avons connu au cours du dernier siècle beaucoup de mauvaises oppositions : entre art et activisme ou entre théorie et politique par exemple. En cherchant à maintenir l'espoir attaché à cette notion d'avant-garde – peut-être est-ce un espoir utopique –, je veux mettre en avant les moments où ces termes supposément inconciliables fonctionnent de concert, lorsqu'ils ne sont pas opposés de manière simpliste.

GFZ: Et en même temps, *Le Retour du réel* était un livre très différent de *Bad New Days*, n'est-ce pas ? Dans *Le Retour du réel* vous parliez d'avant-garde dans un sens encore

assez traditionnel – vous parliez par exemple du Pop art et du minimalisme, qui étaient déjà des mouvements historiques. Dans *Bad New Days* – qui est plus catégoriel et moins historique – vous abordez des objets qui n’ont pas encore été historicisés et ce, même d’un point de vue sociologique, dans la mesure où ils ne sont pas encore entièrement passés par les classifications des institutions.

HF: Oui, mais en même temps, lorsqu’on propose des termes critiques, ils deviennent à leur tour historiques. Par exemple, dans mon texte sur l’abject, je suis amené à revenir au surréalisme. Dans l’essai sur l’archive, je reviens aussi sur différents épisodes d’appropriation des images qui ont eu lieu par le passé. Donc pour moi il y a toujours des connections. La dimension critique est indissociable de la dimension historique. La critique n’a pas de fondement si elle ne construit pas sur l’histoire et l’histoire perd tout tranchant si elle n’est pas critique, si elle n’est pas motivée par des questionnements présents. Ce que vous dites est juste dans l’ensemble, mais même dans ce dernier livre, j’essaie de capter ces moments dans lesquels l’histoire se présente à l’improvisiste, comme aimait à le dire Benjamin.

GFZ: À cet égard, il y a une phrase de l’introduction de *Bad New Days* qui a retenu mon attention. Vous dites : « il est trop tôt pour historiciser cet art [celui des vingt-cinq dernières années], mais peut-être pas pour le théoriser ». Cela ressemble presque à une définition de l’art contemporain : ce qui ne peut être totalement historicisé, mais qui demande une théorisation. Est-ce que vous seriez d’accord avec une telle définition ? Ou, en tout cas, diriez-vous que la théorie a un rôle spécifique à jouer dans l’étude de l’art contemporain ?

HF: C’est une très bonne question. En un sens, votre question nous ramène au début de cette conversation, à propos de l’archive comme structure ouverte. L’une des grandes devises de la théorie critique pour ma génération est due à Fredric Jameson, dans les premières lignes de *L’Inconscient politique* écrit en 1981 : il faut toujours historiciser ! En ce sens-là, l’historicisation est un moyen de repenser l’histoire. Ce n’est pas de l’historicisme au mauvais sens du terme, que critique Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d’histoire*. C’est un moyen d’ouvrir le passé. Et c’est vraiment pour moi l’essentiel dans la pulsion d’archive. Le souci que j’ai à propos de l’historicisation de l’art contemporain est que cela referme trop rapidement ses possibilités. Il existe maintenant une nouvelle discipline, les études en art contemporain (*contemporary art studies*), et des positions académiques en art contemporain. Il me semble prématuré d’essayer de déterminer la place des cinq, dix, quinze ou vingt dernières années ; de les pétrifier historiquement. Nous avons d’abord besoin de les théoriser. J’aimerais réinscrire ou reformuler la devise jamesonienne de la manière suivante : Il faut toujours théoriser. Et ne penser que par la suite à l’historicisation, une fois que nous aurons affiné notre sens des enjeux conceptuels au cœur des pratiques contemporaines.

Traduit par Nicolas Heimendinger