



MATTHIEU
LELIÈVRE

'archive en tant que stratégie et méthode chez Jasmina Cibic

43

The Archive as Strategy and Method
in Jasmina Cibic's Work



u'ont en commun l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles, la censure d'un ballet à Cologne en 1926, les courbes architecturales dignes d'un film de science-fiction de la salle du conseil du siège du Parti communiste à Paris, une partition musicale conservée dans les archives du Palais des Nations à Genève ou encore les vestiges d'une ancienne salle de congrès du Parti communiste bulgare sur le mont Bouzloudja ? Au-delà de leur intégration dans le métarécit que Jasmina Cibic construit au gré d'expositions, de performances et d'ouvrages, ces architectures, archives, discours et sculptures constituent bien souvent des traces. Nous employons ce terme dans le sens que lui donne Jacques Derrida, pour lequel « ce que l'on appelle l'archive [...] suppose naturellement de la trace, il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle¹ ».

Les œuvres de Jasmina Cibic identifient des traces et les redéployent dans des scénarios afin d'en tester les différentes interprétations possibles. L'artiste reconstitue ces contextes d'interprétation et, tout en assumant l'ambiguïté des relectures, elle interroge ainsi la fiabilité des sources et la pertinence même de l'écriture de l'histoire.

Son travail s'inscrit dans la tradition du *Gesamtkunstwerk*, « l'œuvre d'art totale », et s'appuie aussi bien sur ses propres recherches que sur la collecte successive de données et d'informations, rassemblées au fil d'échanges avec des chercheur·ses, des historien·nes et des auteur·rices. Construisant ses récits et son vocabulaire esthétique à partir des archives, de leurs interprétations et de leurs possibles manipulations, Jasmina Cibic explore la construction des identités nationales, les relations entre l'art et le pouvoir, la soumission et l'instrumentalisation du premier au second, mais aussi la dépendance de l'art au politique, qui le sollicite et le finance. Mais quelle part joueraient, comme dans le film *The Gift* (2021), un artiste, un architecte et un ingénieur dans cette construction de l'identité nationale et dans la mise en place d'un vocabulaire esthétique destiné à témoigner simultanément de la puissance d'un État et de la cohésion d'une nation ?

Le Mandarin merveilleux de Bartók et l'Exposition universelle de 1958

Thème après thème, Jasmina Cibic décrypte les grandes mystifications auxquelles contribuent, consciemment ou non, les institutions culturelles et celles et ceux qui les servent – qu'elle appelle des *cultural workers*, des « agent·es culturel·les ». Dans le cadre de l'exposition *Stagecraft – une mise en scène du pouvoir*, présentée au maclYON du 15 septembre 2021 au 2 janvier 2022, elle a donné pour la première fois dans son travail le premier rôle à la danse, incarnée dans l'histoire mouvementée du *Mandarin merveilleux*, un ballet-pantomime composé par Béla Bartók en 1924. Comment une œuvre qui s'est tout d'abord fait connaître par le scandale engendré lors de sa première représentation, à Cologne le 27 novembre 1926, désastre accentué par la censure dont le spectacle fut victime, peut-elle faire l'objet d'une réflexion géopolitique actuelle et pertinente ? À l'époque, le sujet pouvait certainement paraître licencieux – une prostituée, complice de trois proxénètes associés dans le but de dépouiller un riche mandarin qui tombe finalement amoureux d'elle. Pourtant, ce n'est pas tant l'histoire du ballet que l'expressionnisme des décors et l'avant-gardisme de la musique qui furent rejetés par une grande partie des spectateur·rices. La réception du ballet fut en effet particulièrement agitée et, selon les témoignages, le brouhaha du public couvrirait sans peine les applaudissements. La première fut donc un échec retentissant, et c'est sans même avoir vu la pièce que Konrad Adenauer, bourgmestre de Cologne et futur chancelier de la République fédérale d'Allemagne, prit la décision d'en annuler les futures représentations.

¹ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », *Collège iconique*, INA, 25 juin 2002, en ligne, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf>, consulté le 4 août 2022.



What do the 1958 Universal Exhibition in Brussels, the censorship of a ballet in Cologne in 1926, the sci-fi architectural curves of the boardroom of the Communist Party headquarters in Paris, a musical score preserved in the archives of the Palais des Nations in Geneva, and the remains of an old Bulgarian Communist Party congress hall on Mount Bouzloudja have in common? Beyond their inclusion in the metanarrative that Jasmina Cibic constructs in exhibitions, performances and publications, these structures, archives, speeches and sculptures often constitute *traces*, in Jacques Derrida's sense of the term: "What is described as an archive (...) naturally presupposes a trace; there is no archive without a trace, but not every trace is an archive insofar as the archive presupposes not only a trace, but that the trace be appropriated, controlled, organised, and under political control".¹

Jasmina Cibic's works identify traces and redeploy them in scenarios to test the different possible interpretations. She recreates these contexts for analysis, and, although she acknowledges the ambiguity of these various interpretations, it is a way of questioning the reliability of the sources and indeed the whole point of history writing.

Her work is in the tradition of the *Gesamtkunstwerk* – the 'total work of art' – and is based on her own research, as well as on the systematic collection of data and information through exchanges with researchers, historians and authors. Jasmina Cibic constructs her narratives and her aesthetic vocabulary from the interpretation and potential manipulation of archives; she explores the construction of national identities, the relationship between art and power, and the submission and instrumentalisation of the former to the latter, but also art's dependence on the political entity that solicits and finances it. What part would an artist, an architect and an engineer – as in her film, *The Gift* (2021) – play in constructing a national identity and providing an aesthetic vocabulary whose purpose is to testify simultaneously to the power of a state and the cohesion of a nation?

Bartók's *Miraculous Mandarin* and the 1958 World Fair

With each of her subjects, Jasmina Cibic decodes the great mystifications to which cultural institutions and those who serve them – whom she calls 'cultural agents' – contribute, consciously or not. In the exhibition, *Stagecraft*, for the first time in her work, she made dance the main component, in the form of the colourful tale of *The Miraculous Mandarin*, a 'ballet d'action' composed by Béla Bartók in 1924. How can a work that first gained notoriety through the scandal surrounding its premiere performance in Cologne on 27 November 1926 – a disaster that was compounded by the show being banned – become a suitable subject for contemporary geopolitical reflection? The subject matter may well have been considered indecent: a prostitute working for three pimps in order to fleece a wealthy mandarin, who ends up falling in love with her. Yet, it was not so much the story of the ballet that was unpalatable to a good many in the audience, as were the Expressionist sets and the avant-garde nature of the music. The audience's reaction to the ballet was certainly boisterous, and, according to eyewitness accounts, the hubbub in the theatre drowned out the applause. The ballet was a resounding failure, and, without even seeing it, Konrad Adenauer, Mayor of Cologne at the time, and a future Chancellor of the Federal Republic of Germany, decided to ban any further performances. This gave rise to the question, both then and now in retrospect, of the context and conditions in which the work was received. This is of particular interest to Jasmina Cibic. The tension arising out of the discrepancy between the Modernist, Expressionist aesthetic of the music and staging, on the

¹ Jacques Derrida: "Trace et archive, image et art", *Collège iconique*, INA, 25 June 2002, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf>, p. 29, consulted 4 August 2022; translated from the original French by Jeremy Harrison.

Se pose alors, tant à l'époque que rétrospectivement, la question du contexte et des conditions de réception de cette œuvre, qui intéresse particulièrement Jasmina Cibic. La tension provoquée par le décalage entre une esthétique scénique et musicale moderniste et expressionniste et l'incapacité d'une grande part du public à accueillir ces recherches est assez transposable d'une époque à l'autre. Elle trahit, selon l'artiste, une rupture perpétuelle entre les recherches artistiques et les cultures admises, populaires comme bourgeoises, qui se voient bousculées par ces recherches. Cette difficulté des avant-gardes à se diffuser dans l'ensemble du corps social est une question récurrente. Dans le cas du *Mandarin merveilleux*, ce n'est pas tant que la proposition artistique – l'écriture musicale de Bartók, la chorégraphie, le décor, les costumes, les attitudes et le propos même du livret – était révolutionnaire, mais plutôt que le contexte politique et social, crispé, régressif et angoissé, de l'Allemagne de 1926 était un terrain inflammable. Certains mots employés par la presse pour décrire ce spectacle, tels que « *entartete Musiksinns*² » (un sens dégénéré de la musique), appartiennent ainsi au vocabulaire qui allait caractériser deux décennies de la culture en Allemagne nazie. De la dégénérescence artistique³ à l'antisémitisme, le pas fut par ailleurs rapidement franchi avec la cabale contre le chef d'orchestre hongrois Eugen Szenkar, à qui l'on reprochait notamment de ne programmer que des artistes étranger-ères.

Comment cette œuvre est-elle ensuite entrée dans le répertoire du ballet de Belgrade et pourquoi a-t-elle été choisie pour intégrer le programme de spectacles présentés lors de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles, incarnant ainsi l'esthétique et l'identité artistique de la Yougoslavie de Tito ? Quelle image la République populaire fédérative de Yougoslavie a-t-elle cherché à promouvoir en choisissant précisément ce spectacle ? Les équipes de programmation du pavillon yougoslave avaient-elles à l'esprit le caractère expressionniste et sulfureux de l'œuvre ? Cela pouvait-il jouer un rôle dans l'équilibre politique qui se mettait alors en place ? Il faut se souvenir que la jeune République yougoslave s'était alors faite le chantre des non-alignés dans le contexte du partage du monde en deux camps⁴, la puissance soviétique à l'Est et le monde occidental mené par les États-Unis à l'Ouest. Compte tenu du rôle que les arts peuvent jouer dans l'affirmation d'une doctrine politique, ce n'est pas un hasard si le pavillon yougoslave a alors eu recours au langage moderniste. En 1932 déjà, Staline avait banni tout le vocabulaire constructiviste, le taxant d'élitisme, pour créer un art destiné à servir le Parti et qui puisse parler au peuple. De l'autre côté de l'Atlantique régnaient les artistes de l'expressionnisme abstrait, qui avaient pris le pouvoir une dizaine d'années plus tôt. Le langage pictural de Dušan Ristić choisi pour le décor du ballet de Belgrade, transposé à Bruxelles puis réactivé par Jasmina Cibic, peut donc surprendre puisqu'il relève d'un constructivisme coloré au dynamisme géométrique à tendance expressive. Il s'agit en réalité d'une expression d'indépendance vis-à-vis des doctrines politiques et artistiques des puissances dominantes de l'Ouest et de l'Est, et de la manifestation plastique d'une troisième voie. En interprétant cette esthétique et en la transposant dans son exposition, Jasmina Cibic explore la construction des identités nationales à travers ces différentes manifestations. Le répertoire esthétique devient une marque que le pouvoir incarné par Tito tente d'imposer dans la compétition hors normes que constitue l'Exposition universelle, où la danse joue alors un rôle inédit.

2 Voir Annette von Wangenheim, *Béla Bartók « der Wunderbare Mandarin », von der Pantomime zum Tanztheater*, Bamberg, Ulrich Steiner Verlag, 1985, p. 86.

3 L'expression « art dégénéré » (*Entartete Kunst*) fait référence à une catégorisation de l'art condamné par le régime nazi, qui rejetait la plupart des courants artistiques modernistes afin de promouvoir un art relevant d'un concept classique de la beauté. Une exposition éponyme à Munich de juin à novembre 1937 présenta sept cent trente œuvres réalisées par une centaine d'artistes, dont Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Marc Chagall, Emil Nolde ou Ernst Ludwig Kirchner. Ce terme s'est rapidement étendu à d'autres formes artistiques, dont la musique d'Arnold Schönberg et de Kurt Weill ou le cinéma de Fritz Lang.

4 Le concept de « non-alignement » a été utilisé en 1954 par Jawaharlal Nehru, alors Premier ministre de l'Inde. Un mouvement prend forme sur ce principe lors de la déclaration de Brioni le 19 juillet 1956, qui regroupe des pays soucieux de se protéger de l'influence à la fois des États-Unis et de l'URSS.

one hand, and the inability of a large part of the public to accept such explorations, on the other, can be fairly readily transposed from one period to another. The artist suggests that it reflects a perpetual disconnect between artistic experiments and mainstream cultures, both popular and bourgeois, which find themselves jolted and challenged by such innovations. The difficulty avant-garde artists have in getting through to the rest of society is a recurring issue. In the case of *The Miraculous Mandarin*, it was not so much that the artistic combination of Bartók's music, the choreography, the set, the costumes, the stance, and the subject matter of the libretto itself was revolutionary, but rather that the highly fraught, regressive, and angst-ridden political and social context of Germany in 1926 was inflammatory ground. Some of the phrases used by the press to describe the performance, such as *entartete Musiksinns* [degenerate musical taste], were typical of language that was to characterise two decades of culture in Nazi Germany.² Indeed, it was a short step from artistic degeneration to anti-Semitism, as the cabal against Hungarian conductor Eugen Szenkar showed; he was taxed with only ever booking foreign artists.³

How did this work eventually come to be part of the repertoire of the Belgrade Ballet, and why was it chosen to be part of the programme of performances at the 1958 Brussels World's Fair, implicitly embodying the aesthetic and artistic identity of Tito's Yugoslavia? What image was the People's Federal Republic of Yugoslavia seeking to project in choosing this particular production? Were the Yugoslav pavilion's programming teams aware of the work's scandalous, Expressionist character? Could it play a role in the political balance that was then being established? It should be remembered that the young Yugoslav Republic had become a champion of non-alignment in a world divided into two camps: the Soviet bloc in the East, and United States leadership in the Western world.⁴ Given the role that the arts can play in asserting a political doctrine, it is no coincidence that the Yugoslav pavilion had recourse to Modernist idiom. As early as 1932, Stalin had dismissed the entire Constructivist vocabulary as elitist, in favour of an art that would serve the Party and speak directly to the masses. On the other side of the Atlantic, Abstract Expressionist artists ruled the roost, having gained their hold a decade earlier. The painterly language of Dušan Ristić for the set of the Belgrade ballet – transposed to Brussels and now reactivated by Jasmina Cibic – came as something of a surprise, based as it was on a Constructivism tinged with a kind of Expressionistic, geometrical dynamism. It was, in fact, a statement of independence from the political and artistic doctrines of the dominant powers of the West and the East; it was an artistic manifestation of a third way. By interpreting this aesthetic and transposing it into the exhibition, Jasmina Cibic explores the construction of national identities through those manifestations. The aesthetic repertoire had become a brand that Tito's government was attempting to promote in the unusual competition that the World's Fair had turned into – one in which dance played an unprecedented role.

Dance as a Political Weapon

Stepping swiftly back in time, here we are in Brussels in 1958. Dance at this time was involved in a different type of competition – not overtly, but that is what

2 See Annette von Wangenheim: *Béla Bartók 'der Wunderbare Mandarin', von der Pantomime zum Tanztheater*, Ulrich Steiner Verlag, Bamberg, 1985, p. 86.

3 The term "Degenerate Art" (*Entartete Kunst*) referred to a category of art that was censored by the Nazi regime; they rejected most Modernist art, promoting in its place an art based on classical concepts of beauty. An exhibition of the same name held in Munich from June to November 1937 presented 730 works by a hundred artists, including Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Marc Chagall, Emil Nolde, and Ernst Ludwig Kirchner. The term was soon applied to other art forms, such as the music of Arnold Schönberg and Kurt Weill, and the films of Fritz Lang.

4 The concept of non-alignment was mooted in 1954 by Jawaharlal Nehru, then Prime Minister of India. A movement based on this principle took shape with the Brioni Declaration on 19 July 1956, which brought together countries seeking to avoid the influence of the United States of America and the USSR.

La danse comme arme politique

Après un saut dans le temps, nous voici à Bruxelles en 1958. La danse participait alors à un autre type de compétition qui n'en prenait pas le nom mais bien la forme et à laquelle, par sa programmation, la Yougoslavie entendait prendre part du point de vue tant artistique que politique. Cette Exposition universelle, plus qu'aucune autre avant elle, eut en effet recours aux arts pour diffuser des messages politiques. Car comment ne pas être politique dans le contexte de la Guerre froide ? Il s'agissait alors de célébrer, avec prudence, la science à l'âge nucléaire autant que le retour à la prospérité économique à l'Ouest et la détente soviétique à l'Est.

La programmation culturelle et artistique qui accompagnait l'exposition concentrait de façon inhabituelle un grand nombre de propositions chorégraphiques allant de représentations folkloriques à la danse moderne. Tandis que la France envoyait Maurice Béjart, les États-Unis présentaient l'American Ballet Theatre ainsi que le Ballet USA et les Russes dépêchaient leur puissante compagnie du Bolchoï, pour n'en citer que quelques-uns. Or, il est particulièrement intéressant de remarquer que les années 1950 furent à la fois marquées par des relations internationales tendues et par l'intensification des tournées internationales des compagnies de danse, déjà amorcée par les États-Unis dès la Seconde Guerre mondiale : c'est en 1954 que le président américain Dwight D. Eisenhower demanda au Congrès un soutien financier afin de mettre les arts au service de la Guerre froide, signant ainsi la naissance du President's Emergency Fund for International Affairs. Après avoir mené les troupes à la victoire pendant la Seconde Guerre mondiale en tant que général des armées, il développait une nouvelle forme de combat : la diplomatie culturelle, qui utilise « les arts au lieu des balles et de la bombe A afin de gagner des amis et d'influencer la politique⁵ ». Cette politique de soutien culturel allait mener six ans plus tard à la création du National Endowment for the Arts⁶ (NEA), encore en place aujourd'hui. Les orientations des soutiens artistiques sont souvent solidaires de l'agenda politique. Les tournées internationales des compagnies afro-américaines telles que celle de *Porgy and Bess*⁷, par exemple, peuvent être considérées comme une réponse du gouvernement des États-Unis aux tensions intérieures résultant des combats pour les droits civiques des Noirs américains, en résonance avec les processus d'indépendance des pays colonisés et le démantèlement des empires coloniaux. La danse a ainsi été considérée comme une arme d'influence. Si les arts ont toujours été une arme politique, cette conscience du *soft power*⁸ correspond à une stratégie de plus pour éviter tout nouvel affrontement dans une époque à fleur de peau et encore traumatisée par la menace de l'arme atomique. Frank Conniff, rédacteur en chef du *Hearst Newspaper*, estimait alors que « nos artistes américains peuvent aussi contribuer à convaincre les opinions publiques de nos alliés, des nations non alignées et même celles de l'autre côté du rideau de fer ; nous pouvons faire beaucoup pour dissiper l'idée que l'Amérique ne s'intéresse qu'aux choses matérielles. Certaines avancées ont déjà eu lieu en la matière⁹ ». Il s'agissait bien d'améliorer l'image du pays, mais aussi de gagner des alliés.

5 Naima Prevots, *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War Studies in Dance*, Hanovre, Londres, Wesleyan University Press, p. 8.

6 Le National Endowment for the Arts (Fonds national pour les arts) est une agence culturelle fédérale chargée aujourd'hui encore de soutenir les artistes et les institutions culturelles aux États-Unis.

7 La pièce musicale de George Gershwin a été produite entre décembre 1954 et février 1955 à Zagreb, Belgrade, Alexandrie, Le Caire, Naples, Milan, Athènes, Tel Aviv, Casablanca et Barcelone.

8 Si le terme se diffuse depuis les années 1990, il existe cependant depuis bien plus longtemps, notamment à travers la diffusion linguistique et donc culturelle des alliances nationales.

9 Cité dans N. Prevots, *Dance for Export...*, op. cit., p. 32 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

it amounted to – and Yugoslavia intended to take part with an artistic, as well as a political programme. This World's Fair, more than any other before it, employed the arts to deliver political messages. Indeed, how could it be anything but political in the context of the Cold War? It was a cautious celebration of science in the nuclear age, as much as a celebration of the return of economic prosperity in the West and Russian détente in the East. The cultural and artistic programme that accompanied the exhibition featured an unusually large concentration of dance offerings, ranging from traditional folk performances to modern dance. France sent Maurice Béjart, the United States of America was represented by the American Ballet Theatre and Ballet USA, while the Russians sent the mighty Bolshoi Company, to name only a few. It is interesting that the 1950s were marked by tense international relations, but also a steep increase in international touring by dance companies – a ball that had been set rolling by the United States after the Second World War. But it was in 1954 that US President Dwight D. Eisenhower asked Congress for funds to harness the arts as a weapon in the Cold War; this was the President's Emergency Fund for International Affairs. After leading the troops to victory in World War II as a General of the Army, he developed a new form of combat: cultural diplomacy, using "the arts – rather than bullets, occupying armies, or A-bombs – to win friends and influence policy".⁵ The success of Eisenhower's programme of cultural export led directly to the creation of the National Endowment for the Arts (NEA), which exists to this day.⁶ The focus of arts funding is often aligned with the political agenda. The international tours of African-American companies, such as the *Porgy and Bess* tour, can be seen as a US government response to domestic tensions arising from the civil rights struggles of Black Americans and resonating with the independence process in colonised countries and the dismantling of colonial empires.⁷ Dance was thus seen as an influential weapon. Although the arts have always been a political tool, this awareness of soft power was one more strategy for avoiding further confrontation in an era still traumatised by the threat of nuclear weapons.⁸ Frank Conniff, assistant editor of *Hearst Newspapers*, opined: "It is [our] impression that our American artists can help also in winning opinion among our Allies, among the uncommitted nations, and even behind the Iron Curtain we can do a lot to dispel the thought that America is concerned only with material things. Some headway has already been made in that".⁹ It was all about improving the country's image, but also about gaining allies.

Every branch of the arts was brought into play. Young American painters – the first American movement to break away from European painting, were grouped together under the label Abstract Expressionism and were the subject of an official exhibition in Europe organised by the American government and a number of patrons, under the influence of the CIA.¹⁰

Far from being fooled by the thinly veiled objectives of these programmes, commentators at the 1958 Brussels World's Fair were well aware that this was (in those days in all but name) 'soft power'. Following the traumas of the Second World War and the dropping of the atom bomb, they were well able to summon up enthusiasm

5 Naima Prevots: *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War Studies in Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 2012, p. 8.

6 The National Endowment for the Arts is an independent agency of the United States federal government that offers support and funding for projects exhibiting artistic excellence.

7 Between December 1954 and February 1955, the famous musical by George Gershwin toured in Zagreb, Belgrade, Alexandria, Cairo, Naples, Milan, Athens, Tel Aviv, Casablanca and Barcelona.

8 Although the term has become more widespread since the 1990s, it has existed since well before that, particularly through the linguistic, and therefore cultural, influence of national alliances.

9 *Hearings, 1956 by United States Congress House Committee on Appropriations*, p. 410, quoted in Naima Prevots: Op. cit., p. 32.

10 Press release from the Museum of Modern Art, 21 April 1959.

Tous les arts furent dès lors mis à contribution. La jeune peinture américaine, premier mouvement autochtone émancipé de la peinture européenne et rassemblé sous le nom d'« expressionnisme abstrait », fit l'objet d'une exposition officielle en Europe organisée par le gouvernement américain et plusieurs mécènes, sous l'influence de la CIA¹⁰.

Loin d'être dupes des enjeux à peine voilés de ces programmes, les commentateur·rices de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958 avaient bien conscience de l'existence de ce *soft power* qui n'en portait pas encore le nom. Ils-elles réussirent cependant, probablement marqué·es par le récent traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et l'utilisation de l'arme atomique, à manifester de l'enthousiasme pour cette forme pacifique de gestion du conflit dans le cadre d'une guerre d'influence feutrée. En effet, la capacité des arts à réenchanter un monde meurtri tout en poursuivant un objectif politique n'empêche pas, *in fine*, le plaisir. On ne peut que souscrire à l'avis d'un journaliste qui écrivait au sujet de la tournée américaine de *Porgy and Bess* au Caire : « Si c'est là de la propagande, eh bien il nous en faut encore davantage¹¹. » Mais quelle autonomie existe-t-il pour un art pris au piège de l'agenda politique ? Peut-il exister une forme de célébration nationale qui ne serait pas inscrite dans une dynamique de consolidation du pouvoir ou de démonstration de force ? Un témoin de l'Expo 58 avait bien conscience que « les arts du spectacle sont tout particulièrement mis en valeur. Que la propagande les précède ou les serve, ils entrent toujours dans cet espace inévitable et magnifié de la scène où ils doivent faire leurs preuves par eux-mêmes. Tout dépend d'eux et d'eux seuls. [...] Pour les peuples séparés par l'éloignement géographique ou les différences politiques, ces échanges constituent le seul dialogue vraiment utile. [...] Au-delà des régimes politiques et des ignorances, nous aurons toujours besoin de savoir ce qui divertit ou stimule les "autres", la qualité ou le sens de leurs joies, la couleur de leurs rêves¹² »...

L'actualité rattrape cependant l'objet politique de ces recherches et c'est aujourd'hui dans la douleur que se prouve la pertinence des recherches de Jasmina Cibic. Après le Brexit, on observe la montée des nationalismes et des populismes en Europe. À l'heure où certaines puissances agressent leurs voisins et menacent leurs alliés d'hier de recourir à l'arme nucléaire, a-t-on le droit de nourrir le rêve naïf de vivre dans un monde où les rivalités politiques pourraient se régler à coups de *jazz fights* ou de *rap battles* ?

À quoi sert-il aujourd'hui de reconstituer des événements qui semblent résolument inscrits dans le passé, et pourquoi présenter la mise en scène oubliée et datée d'une pantomime en parallèle de la projection d'un film déconstruisant la notion de *soft power* ? Dans quelle mesure ces « agent-es culturel·les » se font-ils-elles les complices, conscients ou non, des agendas politiques et de la domination des puissances ? Comment et pourquoi interroger l'écriture du récit historique et la pertinence de l'expérience de l'archive ? Toutes ces questions traversent en filigrane chaque projet de Jasmina Cibic et c'est exactement parce qu'elle y répond que l'exposition *Stagecraft* est l'exemplification de ce qui relève d'une stratégie artistique, et peut-être même d'une méthode.

Une méthode Cibic ? De l'indice et de l'agency

À la manière d'une metteuse en scène particulièrement méticuleuse, qui puiserait à la fois dans la poésie, l'histoire, la mode, la musique, les arts visuels et la

10 Communiqué de presse du Museum of Modern Art, 21 avril 1959.

11 Cité dans N. Prevots, *Dance for Export...*, op. cit., p. 140 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

12 Georges Sion, « L'exposition en soixante spectacles », *La Revue générale belge*, 1^{er} janvier 1958 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

for this pacifist approach to conflict management in the form of a discreet war of influence. And why not? The power of the arts to re-enchanted a battered world, while at the same time pursuing a political objective, in no way diminishes the pleasure. People were happy to go along with the sentiments of the critic who reviewed the Cairo performance of *Porgy and Bess*: "If this is propaganda, let's have more of it".¹¹ But can art that is slave to a political agenda pretend to have any kind of autonomy? Can there be a form of national celebration that stands outside the dynamic of consolidating state power or putting on a show of strength? Belgian playwright Georges Sion, reviewing stage performances at and around Expo 58, was well aware of the stakes, but wrote: "The performing arts are wonderfully displayed. Whether the propaganda precedes them or serves them, they still enter this irremediable and expanded space of the plateau, where they must prove themselves on their own. It all depends on them and them alone. [...] for peoples separated by geographical distance or political differences, these exchanges are the only truly useful language. [...] Beyond regimes and ignorance, it will always be necessary to know how 'others' are entertained or excited, the quality or meaning of their joys, the colour of their dreams..."¹²

However, current events are catching up with the political object of these experiments, and the relevance of Jasmina Cibic's work is now borne out in the midst of suffering. After Brexit, we are witnessing the rise of nationalism and populism in Europe. At a time when certain great powers are attacking their neighbours and threatening their former allies with nuclear weapons, have we any right to nurture the naïve dream of living in a world where political rivalries can be settled through jazz contests or poetry slams?

What is the point today of re-enacting events that seem firmly ensconced in the past, and why present the dated, forgotten performance of a *ballet d'action* alongside the screening of a film deconstructing the notion of soft-power? To what extent were these 'cultural agents' complicit, consciously or unconsciously, in political agendas and the domination of powerful forces? How and why do we interrogate the writing of historical narrative and the relevance of the use of archives? These are the questions that run through every one of Jasmina Cibic's projects, and it is precisely because she answers them that the exhibition, *Stagecraft*, is an exemplification of what amounts to an artistic strategy, and perhaps even a method.

A Cibic Method? Concerning 'Index' and Agency

In the manner of a meticulous theatre director who draws on poetry, history, fashion, music, the visual arts and popular culture to recreate a total experience of the period in question, Jasmina Cibic gets right into a period by exploring the full range of its cultural output. The fact that she reactivates not only the work, but also its environment, is motivated by her global approach to the relationship between the object and its more general context. She is interested not only in the objects themselves, but also in the relationships that arise between the parties involved: those who commissioned the art object and the artists, the ultimate patrons (the state, the despot, the employer, etc.), and the intended audience (the nation, the people, the workers, etc.).

It is because of this comprehensive approach that her work has sometimes been linked to the anthropological theory of art developed by Alfred Gell and his concept of agency.¹³ Gell's thinking stemmed from a desire to distance himself

11 From the statement of Patrick Hayes in: *Hearings*, 1956.... p. 408, quoted in Naima Prevots: Op. cit., p. 140 (note 9).

12 Georges Sion: "L'exposition en soixante spectacles", in: *La Revue générale belge*, 1 January 1958.

13 Alfred Gell: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

culture populaire pour produire une restitution immersive, Jasmina Cibic plonge dans la densité d'une époque en prenant en considération un large spectre de sa production culturelle. Si elle décide de réactiver non seulement l'œuvre mais aussi son environnement, c'est qu'elle a une approche globale des relations qui existent entre l'objet et son inscription dans un contexte plus général. Elle ne s'intéresse donc pas seulement aux objets mais aussi aux relations qui se mettent en place entre les parties prenantes : les commanditaires et les artistes, les ordonnateur-rices (l'État, le despote, employeur-se...) et les destinataires (la nation, le peuple, le-la travailleur-se...).

C'est en raison de cette approche globale que l'on a parfois rapproché son travail de la théorie anthropologique de l'art développée par Alfred Gell et de son concept d'*agency*¹³. La réflexion de l'anthropologue trouve son origine dans la volonté de s'éloigner d'une approche esthétique qui aborde la création en termes de beauté, dont il estime qu'elle n'est finalement applicable qu'aux œuvres d'art occidentales. Sa théorie anthropologique a pour ambition, au contraire, de concerner l'ensemble des œuvres et artefacts – qu'il appelle des « indices » –, qu'importe l'époque ou l'ère géographique qui en sont à l'origine. Le point commun de ces « indices » réside selon lui dans leur capacité à fasciner, dans « une force ou un pouvoir de fascination » qui découlent du fait que « nous [les] considérons comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont fabriqués ou utilisés¹⁴ ». Gell conçoit en effet les indices comme des extensions des personnes qui en sont à l'origine (les artistes et autres producteur-rices), « en ce qu'ils manifestent et réalisent leurs intentions et capacité d'action¹⁵ » : leur *agency* (« agentivité »). C'est dans la traduction de Maurice Bloch que la signification de cette notion d'agentivité devient plus claire. Ce dernier propose de traduire le mot anglais par « intentionnalité » et explique que ce qui est particulier à ce concept « n'est pas tant la capacité des êtres humains à organiser leur conduite en relation avec leurs croyances et leurs désirs que leur habileté à comprendre et à contrôler les croyances et les désirs des autres¹⁶ ». Si l'analyse ne révolutionne pas le questionnement de l'essence de l'art – qu'est-ce que l'art ou quand y a-t-il art –, elle a cependant le mérite d'interroger l'intention de celles et ceux qui le rendent possible et de mettre en avant la capacité des œuvres et artefacts à influencer les actions et les pensées de leurs spectateur-rices¹⁷. De même, Jasmina Cibic déconstruit les conditions d'élaboration, de conception, de production mais aussi de monstration et de partage des œuvres avec les publics, cherchant ainsi à identifier les enjeux de pouvoir impliqués dans la manipulation des masses. À ce titre, l'exposition du macLYON n'est pas une manifestation autonome mais s'inscrit comme un élément au cœur d'un processus plus complexe d'analyse, de recherche, d'exploitation d'archives, de publication, de reconstruction et d'interprétation. Pour l'artiste, l'exposition n'est pas une finalité mais une façon de formuler et de reformuler une recherche organique qui trouve sa cohérence dans le temps et s'incarne dans diverses occurrences.

En resserrant notre focale, nous passons du contexte de l'exposition à l'œuvre d'art elle-même, en tant qu'objet et en tant que représentation. Pour Alfred Gell, « les œuvres d'art sont des "représentations" d'une personne ou d'une instance, dans la mesure où elles sont des marqueurs de cette instance¹⁸ ». Prenons l'exemple du

13 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

14 Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

15 Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell : de quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, n° 193, 2010, p. 167-184.

16 Préface de Maurice Bloch à A. Gell, *L'Art et ses agents...*, op. cit., p. XI.

17 Michèle Coquet, « Alfred Gell, Art and Agency. An Anthropological Theory », *L'Homme*, n° 157, 2001, p. 261-263.

18 Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, Londres, New Delhi, New York, Bloomsbury, 2015, p. 53 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

from an aesthetic approach that considers art in terms of beauty, which he believes is ultimately applicable only to Western works of art. His anthropological theory, on the other hand, aspires to encompass all works and artefacts – which he calls 'indexes' – regardless of the period or geographical era in which they originate. What these 'indexes' have in common, he says, is their capacity to fascinate, a "power, appeal, or fascination" that derives from the fact that "we see them as indicators of what was in the minds of the people who made or used them".¹⁴ Indeed, Gell conceives of 'indexes' as extensions of the people who made them (artists and various producers), "in that they manifest and realise their intentions and capacity for action": their *agency*.¹⁵ In his introduction to the French translation of Gell's book, Maurice Bloch suggests translating 'agency' as *intentionnalité* (intentionality) and explains that what is significant in the notion of intentionality "does not lie in the capacity of humans to organise their behaviour in relation to their beliefs and desires; it lies, rather, in their aptitude for understanding and controlling the beliefs and desires of others".¹⁶ Although this analysis does not revolutionise discussion about the essence of art, *what* art is or *when* something is art, it does have the merit of questioning the intention of those who make it possible, and of highlighting the capacity of works and artefacts to influence the actions and thoughts of those who view them.¹⁷ In a similar vein, Jasmina Cibic deconstructs the conditions of conception, design and production, but also of the display and sharing of works with the public, thereby seeking to identify the power issues involved in the manipulation of the masses. In this respect, the exhibition at macLYON is not a discrete event, but is part of a more complex process of analysis, research, use of archives, publication, reconstruction and interpretation. For the artist, the exhibition is not an end in itself, but a way of formulating and reformulating a piece of organic research that finds its coherence over time and is embodied in a number of different occurrences.

By narrowing our focus, we move from the context of the exhibition to the work of art itself, as object and as representation. For Alfred Gell, "artworks are 'representations' of someone or some agency, as far as they are indexes of this *agency*".¹⁸ Take the example of the flag and its symbols. Cibic often focuses on these signs insofar as they are used for their semantic potential, codified, charged with meaning, shared, reproduced and propagated. Their fascination lies in their counter-intuitiveness, and in the fact that they are based on identifiable codes that allow the receiver to create predominantly unconscious associations. "Art becomes a technique [...], a process in the service of action".¹⁹ A country that sends its 'indexes' to an international exhibition is sending elements intended to control the way it is represented and the perception of its identity and values. What Jasmina Cibic is exploring is the use of these 'indexes' and an analysis of the role that artists play, consciously or unconsciously in their propagation. How is a political symbol negotiated and produced, and how does it act? Cibic investigates several applications of power in the field of the arts in order to decipher this complex relationship. These include the notion of gift and counter-gift, which she has already explored in other projects, the notion of 'soft power', a recurrent theme in her work, and the ideologies for which they are the latent driving forces and whose mechanisms she is keen to reveal.

14 Ibid.

15 Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini: "L'art d'Alfred Gell: De quelques raisons d'un désenchantement", in: *L'Homme*, no. 193, 2010, pp. 167-184.

16 Maurice Bloch, in: Alfred Gell, French trans. Olivier Renaut and Sophie Renaut: *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les Presses du réel, 2009, p. XI. (Bloch quotation trans. by Jeremy Harrison)

17 Michèle Coquet: "Alfred Gell, Art and Agency: An Anthropological Theory", in: *L'Homme*, no. 157, 2001, pp. 261-263.

18 Roger Sansi: *Art, Anthropology and the Gift*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, 2015, p. 53.

19 Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini: Op. cit.

drapeau et de ses symboles. Jasmina Cibic s'intéresse souvent à ces signes employés pour leur potentiel sémantique, codifiés, chargés de sens, partagés, reproduits et diffusés. Leur pouvoir de fascination tient à leur contre-intuitivité et au fait qu'ils reposent sur des codes identifiabiles qui permettent à leurs récepteur-rices de créer des associations, principalement inconscientes. « L'art devient une technique [...], un procédé au service de l'action¹⁹. » Le pays qui envoie ses « indices » dans une exposition internationale envoie tout autant d'éléments destinés à contrôler sa représentation et la perception de son identité et de ses valeurs. Le sujet que Jasmina Cibic se propose d'explorer est l'usage de ces indices et l'analyse du rôle que les artistes jouent, consciemment ou non, dans leur diffusion. Comment le symbole politique est-il négocié, produit, et comment agit-il ? Plusieurs applications du pouvoir dans le champ des arts lui permettent de décrypter cette relation complexe. Il s'agit notamment des notions de don et de contre-don, qu'elle a déjà explorées dans d'autres projets, de celle de *soft power*, qui est récurrente dans son travail, ou encore des idéologies dont elles sont les moteurs latents et dont l'artiste s'attache à révéler les mécanismes.

De l'existence matérielle d'un appareil idéologique

Jasmina Cibic ne pose pas la question du message politique porté par l'œuvre d'art mais celle de son mode d'action. Une œuvre n'est pas politique en soi, car tout dépend de cette *agency*, du contexte de production, de réception et de l'articulation de ce dispositif. L'artiste explore comment « faire œuvre » peut être politique, en particulier en fonction des modes d'activation et de diffusion. Dans son cas, explorer des archives est politique au même titre que le fait de juxtaposer des contextes et des récits dans le cadre d'un projet artistique. Ainsi, l'œuvre n'est rien sans le travail des agent-es culturel-les et c'est pourquoi elle s'intéresse au mythe d'une indépendance de ces *cultural workers*, incarné-es dans la plupart de ses films par des personnages socialement identifiabiles et qui sont celles et ceux qui produisent et transmettent les récits. Comme c'est souvent le cas, les personnages de *The Gift*, l'architecte, l'artiste et l'ingénieur, n'expriment pas leur libre arbitre mais défendent à leur insu les idéologies dont ils sont les porteurs et les vecteurs. Jasmina Cibic s'intéresse donc aux modes de fonctionnement de ces idéologies et c'est dans les théories relatives aux appareils idéologiques d'État de Louis Althusser qu'elle trouve certains éléments de réponse²⁰.

Si nous sommes déjà plus accoutumé-es à la notion de *soft power*, il n'est pas intéressant de s'inscrire dans une lecture marxiste de la théorie de l'État pour comprendre ce que Jasmina Cibic entend spécifiquement décrypter et ce qu'elle s'attache à analyser dans les relations qu'entretiennent le pouvoir et les arts. Louis Althusser rappelle que, dans la théorie marxiste, l'appareil d'État comprend, entre autres, le gouvernement, l'administration, l'armée et la police. Il introduit quant à lui la notion d'« appareil (répressif) d'État » pour désigner ce même ensemble, considérant que l'appareil d'État fonctionne « à la répression » parfois même « à la limite de la violence²¹ ». Il identifie par ailleurs d'autres institutions – les différentes Églises, l'école, la presse ou les institutions culturelles – qui représentent une force de frappe complémentaire à l'appareil (répressif) d'État et qu'il qualifie d'« appareil idéologique d'État ». L'appareil idéologique d'État fonctionne comme une représentation du monde déterminée, n'ayant pas une existence idéale, idéelle, spirituelle, mais matérielle. Selon Althusser, cette idéologie est une « représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles

19 B. Derlon et M. Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell... », art. cit.

20 Tevž Logar, « A double game », dans *For Our Economy and Culture*, (cat.) pavillon slovène, Biennale de Venise, Ljubljana, 2013, p. 23.

21 Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

The Material Existence of an Ideological Apparatus

Jasmina Cibic is not concerned with the political message conveyed by the work of art, but with its mode of action. A work of art is not political in itself because everything depends on agency, the context of its production, its reception and its articulation. She explores how 'making a work' can be political, particularly in relation to modes of activation and dissemination. In her case, it is as political an act to explore the archives as it is to juxtapose contexts and narratives in an art project. The artwork cannot be separated from what cultural workers contribute to it, which is why she questions the myth that cultural workers are independent; they are represented in most of her films by socially identifiable characters who produce and transmit the narrative. As is often the case, the characters in *The Gift* (the architect, the artist and the engineer) do not express their own free will, but unwittingly defend ideologies for which they are merely vehicles. Jasmina Cibic is interested in the ways these ideologies operate, and she finds some answers in theories connected with the essay by Louis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*.²⁰ Although the notion of 'soft power' is more familiar now, it might still be useful to adopt a Marxist reading of the theory of the State in order to understand what it is that Cibic is specifically attempting to decipher and to analyse in the relationships between power and the arts. Louis Althusser reminds us "that, in Marxist theory, the State apparatus contains: the Government, the Administration, the Army, the Police, the Courts, the Prisons, etc." He introduces the notion of "the Repressive State Apparatus" to indicate this ensemble of forces, suggesting that "the State Apparatus in question 'functions by violence'".²¹ As a complementary reinforcement of the (Repressive) State Apparatus, he also identifies other institutions, which collectively he calls the Ideological State Apparatus – religious (the various churches), educational (the public and private schools), communications (press, radio and television), and cultural (literature, the arts, sports, etc.). The Ideological State Apparatus functions as a certain representation of the world, which does not have an ideal, conceptual, or spiritual existence, but a material existence.²² Althusser's thesis is that "ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence". Where Althusser's argument is constructed in order to prove the systematic reproduction of the relations of production and class, Jasmina Cibic's approach implies that the materiality of ideologies can correspond to cultural productions (such as architecture, tapestries, and musical scores) that are commissioned directly or indirectly by States. Moreover, this ideology exists in the acts of the individual who participates in certain practices as a subject. For Jasmina Cibic, the "cultural agents" mentioned above, who give material form to these ideologies, are among those subjects. Others would be: the architect, whom she has already used in the film, *Framing the Space* (2012), or the experts (theorists, administrators, specialists) who feature in *Fruits of Our Land* (2013). Althusser's demonstration, especially in this context, shows the complicity of cultural institutions – included, as we saw, among the "Ideological State Apparatuses" – in the consolidation of the dominant powers.

Whether it is a commission for a monument, such as the Palais des Nations, or for events such as the Universal Exhibitions, Jasmina Cibic has always first focused on the *context* of the commissions, before examining the object produced. Her wide-ranging, inclusive practice also leads her to pay attention to all the forms involved, whether it be the architecture and the related artistic or decorative commissions, or the cultural and performance programming and the ceremonies

20 Tevž Logar: "A double game", in: *For Our Economy and Culture*, (cat.) Pavilion of Slovenia, Venice Biennale, Ljubljana, 2013, p. 23.

21 Louis Althusser, (trans. Ben Brewster): "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", in: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, 1971. <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>, (consulted 29 August 2022)

22 Ibid.

d'existence²² ». Si la réflexion du philosophe est construite afin de prouver la reproduction systématique des rapports de production et de classe, la démarche de Jasmina Cibic induit que la matérialité des idéologies peut correspondre aux productions culturelles (architectures, tapisseries, partitions...) que les États commanditent, directement ou non. De plus, cette idéologie existe dans les actes de l'individu qui participe à certaines pratiques, en tant que sujet. Certains de ces sujets sont, pour Jasmina Cibic, les « agent-es culturel·les » évoqué·es plus haut, qui donnent une forme matérielle à ces idéologies. Il peut s'agir de l'architecte, qu'elle a déjà convoqué dans le film *Framing the Space* (2012), ou encore des expert·es (théoricien·nes, administrateur·rices, spécialistes) que l'on peut retrouver dans *Fruits of Our Land* (2013). La démonstration d'Althusser a pour intérêt, surtout dans ce contexte, de montrer la compromission des institutions culturelles, qui relèvent de ce qu'il définit comme des « appareils idéologiques d'État », dans l'affirmation des pouvoirs dominants.

Qu'il s'agisse de la commande d'un monument tel que le Palais des Nations ou de la tenue de manifestations comme les Expositions universelles, Jasmina Cibic s'intéresse toujours au contexte de ces commandes avant même de considérer l'objet produit. Sa pratique multiple et ouverte la conduit par ailleurs à prêter attention à toutes les formes convoquées, qu'il s'agisse de l'architecture, du programme artistique ou décoratif qui vient la compléter, mais aussi de la programmation culturelle et performative, du décorum et des protocoles de célébration. Elle s'intéresse aussi en particulier aux discours qui les accompagnent, surtout quand ils cherchent à justifier ces commandes publiques. Sa démarche ouvre alors un espace de réflexion inépuisable, composé d'une infinité de sujets qu'elle analyse en profondeur : elle ne se contente pas de passer d'un sujet à l'autre car chaque projet devient le chapitre d'un ouvrage beaucoup plus complexe. Comme l'ont démontré les expositions connectées à celle du macLYON, *The Palace* au Muzeum Sztuki de Łódź (Pologne) en 2021 et *Most Favoured Nation* au Museum der Moderne à Salzbourg (Autriche) en 2022, elle déroule son raisonnement au fil des projets et des incarnations, film après film, exposition après exposition, publication après publication. Cette continuité lui permet de multiplier les niveaux d'analyse et les mises en perspective sans jamais se répéter. Ainsi, elle ne limite pas un projet à un moment donné mais juxtapose les époques et les contextes, comme elle le fait avec l'histoire du *Mandarin merveilleux*. L'interprétation de l'histoire à travers la relation existant entre les idéologies et les productions culturelles dépasse largement le commentaire artistique et donne une dimension politique à ses propres recherches.

L'histoire est un palimpseste

La plupart du temps, Jasmina Cibic ne s'intéresse pas tant aux conditions de l'écriture du récit que l'on appelle « histoire » qu'aux conditions de sa transmission et, à travers sa propre pratique, à l'espace ouvert pour sa relecture, voire sa réécriture. Sa démarche est efficace, en particulier « quand les récits et les cadres idéologiques réexaminés sont justement ceux qui n'ont pas été abordés comme il convenait par la société, les institutions et les auteurs de l'histoire "officielle" d'un peuple ou d'un État-nation²³ ». Pour cela, si elle ne prétend pas se situer dans l'espace de distance requise, s'imposer une neutralité théorique ou reprendre certaines méthodes de l'historien·ne, dans son rapport aux sources notamment, c'est pour mieux s'octroyer la liberté vertigineuse de réécrire l'histoire, certainement pas en tant qu'historienne mais en tant qu'artiste.

Quand Paul Ricoeur estime que « l'historien configure des intrigues que les documents autorisent ou interdisent, mais qu'ils ne contiennent jamais²⁴ », il évoque cet espace spéculatif qui comporte pourtant certains dangers. Si l'histoire

and celebrations involved. She is also particularly interested in the accompanying speeches, especially when they seek to justify these public commissions. Her approach opens up an infinite space for reflection, with an endless number of subjects that she analyses in depth. She does not simply move from one subject to the next; each project becomes a chapter in a more complex work. As was clear in the exhibitions linked to the show at the macLYON – *The Palace* at the Muzeum Sztuki in Łódź (Poland) in 2021, and *Most Favoured Nation* at the Museum der Moderne in Salzburg (Austria) in 2022 – she pursues her line of thought through projects and performances: film after film, exhibition after exhibition, publication after publication. This continuity enables her to work at multiple levels of analysis and perspective without ever repeating herself. She does not confine a project to a given moment, but juxtaposes periods and contexts, as is the case with *The Miraculous Mandarin*. The interpretation of history through the relationship between ideologies and cultural production is far more than an artistic commentary: it lends a political dimension to her work.

History Is a Palimpsest

Most of the time, Jasmina Cibic is not so much interested in how the narrative we call history gets written as in how it is transmitted, and, through her own practice, in the space this opens up for reinterpreting or even rewriting it. Her approach is effective, especially "when the histories and ideological conditions that are revisited are those that have not been adequately dealt with, by the society and institutions, by the 'official' history writers of a people or nation-state".²³ Consequently, although she does not claim to maintain the necessary distance or theoretical neutrality, nor to follow the methods of historians, particularly in her approach to sources, it is in order to give herself the dizzying freedom to rewrite history – not as a historian, of course – but as an artist.

When Paul Ricoeur said that "the historian ... shapes the plots that the documents may authorise or forbid, but that they never contain in themselves", he was referring to this speculative space, which nevertheless entails certain dangers.²⁴ If history is a hermeneutics, a science of interpretation, we appreciate the responsibility of the historian who is entrusted with the critical task of reinterpreting and rewriting history. The change in sensibilities, mentalities, and the relationship to the legacy of history regularly forces us to reconsider the sources with a new sensitivity. Although historians cannot base their work on the testimonies of the period they are studying (oral sources), they can work from texts (written sources), or from vestiges (archaeological sources). How does Jasmina Cibic relate to this speculative space, as she assimilates these practices, while at the same time claiming a form of subjectivity and therefore freedom? Which sources does she prioritise? One element of the answer lies perhaps in the fact that she is particularly interested in those areas that have been deliberately left as grey areas: "I became particularly drawn to how authority obsessively feels the need to ascribe itself through historical placement – via the curation of archives and mythologies activated by these – a process likened to a psychological mechanism needed for the assertion of the legitimacy of the authority status itself. It is through this prism that I engage with archives and, rather than what they account for, I am interested in what they lack: the holes, the redactions, the missing parts, the edits, the cross-outs, the bleached, and the discarded. Working with archives on failed political unions, failed transnational organisations, and defunct nation-states is somewhat similar to working with a

23 Jasmina Cibic: "How (Not) to Shame a Name", in: Suzana Milevska (ed.): *On Productive Shame, Reconciliation, and Agency*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, Vol. 16, Sternberg Press, Berlin, 2016, pp. 164-175. Retrievable on: https://repository.akbild.ac.at/en/sammlungen_digitale_bibliothek/query/10901

24 Paul Ricoeur, (trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson): *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*, Northwestern University Press, Evanston, 1991, p. 7.

22 Ibid.

23 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

24 Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1998.

est une herméneutique, une science de l'interprétation, on mesure la responsabilité de l'historien-ne à qui est confié le devoir critique de relecture et de réécriture de l'histoire. Le changement des sensibilités, des mentalités, du rapport à l'héritage historique oblige régulièrement à reconsidérer les sources avec une sensibilité nouvelle. Si l'historien-ne peut s'appuyer sur les témoignages de l'époque qu'il-elle étudie (source orale), il-elle peut aussi travailler à partir des textes (sources écrites) ou à partir des vestiges (sources archéologiques). À quoi correspond alors cet espace spéculatif pour Jasmina Cibic, qui assimile ces pratiques tout en revendiquant une forme de subjectivité et donc de liberté ? Quelles sources choisit-elle de mettre en avant en priorité ? Un premier élément de réponse se trouve peut-être dans le fait qu'elle s'intéresse en particulier aux zones laissées volontairement dans l'ombre : « J'ai développé un intérêt particulier pour ce besoin obsessionnel qu'a le pouvoir de s'attribuer un statut historique grâce à la préservation des archives et des mythologies qu'elles activent. Il s'agit d'un processus lié à un mécanisme psychologique nécessaire à l'affirmation de la légitimité du pouvoir lui-même. C'est à travers ce prisme que je me confronte aux archives et, plutôt que de m'intéresser à ce qu'elles représentent, j'explore leurs carences : leurs lacunes, leurs modes de rédaction, leurs parties manquantes, leurs différentes éditions, leurs repentirs, ce qui a été effacé ou rejeté. Travailler sur des archives concernant des syndicats ou des organisations transnationales qui ont échoué et des États-nations qui ont disparu, c'est un peu comme étudier un artiste disparu. C'est avoir l'opportunité de se retrouver dans la position de l'observatrice avertie, qui bénéficie d'une vue d'ensemble sur la vie d'une idée : de sa naissance à sa croissance fertile jusqu'à sa disparition²⁵. »

Creuser dans les récits non écrits, non validés, trouver de nouvelles formes de traces, de manifestations de ces idéologies, semble relever, pour Jasmina Cibic, de ce qu'Aristote soulignait quand il écrivait qu'il n'y a pas une méthode unique pour étudier les choses. Elle nous propose ici des outils puissants et originaux pour tenter de démasquer les manipulations politiques du présent à travers les enjeux d'hier²⁶ : « Et quelle que soit l'autorité (supra)nationale que nous considérons d'un point de vue historique – nous y retrouvons une préfiguration de notre condition contemporaine –, car nous réactivons les mécanismes historiques dont les cycles se répètent à l'infini, tels des processus psychologiques régis par le narcissisme vertical du pouvoir²⁷. »

Puisque Jasmina Cibic ne produit pas du récit en tant qu'historienne mais en tant qu'artiste, quel crédit accorder à ses œuvres ? Son récit est-il plus ou moins valide qu'un récit historique ? Car, pour Paul Ricoeur, « de même que la fiction narrative n'est pas sans référence, la référence propre à l'histoire n'est pas sans parenté avec la référence "productrice" du récit de fiction. Non que le passé soit irréel : mais le réel passé est, au sens propre du mot, invérifiable²⁸ ». Nous pouvons prendre comme contre-exemple la façon dont les *fake news* et les récits révisionnistes s'insèrent progressivement dans les récits officiels et sont toujours plus difficilement vérifiables à mesure que les contenus divergents se déversent dans l'archive ouverte et incontrôlable qu'est le web, ou que, portés par la parole politique, ils se retrouvent dans les manuels scolaires. Les différents récits, officiels, scientifiques, complotistes, négationnistes ou partisans, développent ainsi leurs propres narrations, et celles-ci se retrouvent la plupart du temps diffusées dans des contextes refermés sur eux-mêmes qui, favorisés par des algorithmes, en isolent soigneusement les cibles et les protègent de toute contradiction.

25 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

26 Voir notamment son interprétation des quatre libertés fondamentales introduites par Franklin D. Roosevelt dans son message au Congrès en 1941 et le rôle qu'elle leur attribue dans le film *The Gift* : voir dans cet ouvrage iLiana Fokianaki, « Une politique de la représentation contre l'étatisme "sans soin" de l'instant », p. 147.

27 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

28 P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 27.

dead artist – in that we are blessed with the power of the knowledgeable observer who has the overview of the entire life span of an idea: from its birth and fertile life, as well as its demise".²⁵

Jasmina Cibic seems to be saying that digging into unwritten, unconfirmed narratives, and finding new forms of evidence and expressions of these ideologies, is part of what Aristotle had in mind when he wrote that "there is no single method for studying things". She provides us with powerful and original tools with which to unmask the political manipulations of the present by bringing issues of the past to bear on them.²⁶ "And whichever (supra)national authority we take historically, we will find in it a prefiguration of our own contemporary condition, as we reactivate the historical mechanisms which replay their becoming, ad infinitum – as psychological organisms governed by power vertical narcissism".²⁷

Since Jasmina Cibic does not produce narrative as a historian, but as an artist, what credit should be given to her work? Is it more valid or less valid than a historical narrative? Because, as Paul Ricoeur wrote: "Just as narrative fiction does not lack reference, the reference proper to history is not unrelated to the 'productive' reference of fictional narrative. Not that the past is unreal: but past reality is, in the strict sense of the word, unverifiable".²⁸ As a counter-example, we need only look at the way in which fake news and revisionist narratives increasingly find their way into official narratives and become ever harder to verify, as divergent content pours into the unregulated, unregulable open archive that the World Wide Web has become – or, pushed by political discourse, ends up in school textbooks. Those narratives, whether official, scientific, partisan political, conspiracy theories, or Holocaust denial, develop their own versions which, more often than not, circulate in inward-looking networks that use algorithms to carefully isolate their targets and shield them from opposing views.

Jasmina Cibic's work is not just another narrative – far from it: it is an attempt to challenge the way history is written by systematically reassessing the tools historians use: the archives and the trace. This is precisely what makes her approach relevant to the present. By questioning those interpretations and resurrecting the archives to turn them into new evidence, she is convinced, like Jacques Derrida, that, "there are no archives without the power of capitalisation, of monopoly or quasi-monopoly, the power to collect *traces* that are statutory and recognised as *traces*. In other words, there is no archive without political power".²⁹ Jasmina Cibic is aware of the power operations implied by the exercise, and of the way she inverts the hierarchy by unveiling these archives. In keeping with Derrida's observation that the trace gets lost, forgotten and destroyed, she creates new traces out of the archives, in order to rekindle memory and develop critical thinking. In this respect, her work is a lens through which, thanks to the narrative, its form, and the mark it makes on living, collective memory, we get a new perspective on current events. The turbulence of contemporary history keeps changing our focus on these narratives and our ability to think about them, which confirms the soundness of Cibic's method: she engages in a systematic analysis of the dominant discourses, which rely for their legitimacy on nothing more than systematic repetition.

25 Interview with the artist, November 2021.

26 See, in particular, her interpretation of the four fundamental freedoms proposed by Franklin D. Roosevelt in his Four Freedoms speech (the 1941 State of the Union address), and the role she attributes to them in the film, *The Gift* (see p. 147.)

27 Interview with the artist, Op. cit.

28 Paul Ricoeur: Op. cit.

29 Jacques Derrida: "Trace et archive, image et art", Op. cit., consulted 6 September 2022; translated from the original French by Jeremy Harrison.

Bien plus qu'un récit supplémentaire, le travail de Jasmina Cibic cherche, au contraire, à confronter les écritures de l'histoire, en réévaluant systématiquement les outils des historien·nes, l'archive, la trace. C'est précisément ce qui inscrit sa démarche dans le présent. En interrogeant ces interprétations et en décidant de ressusciter ces archives pour en faire de nouvelles traces, elle est convaincue, comme Jacques Derrida, qu'« il n'y a pas d'archives sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de quasi-monopole, de rassemblement de traces salutaires et reconnues comme traces. Autrement dit, il n'y a pas d'archives sans pouvoir politique²⁹ ». Jasmina Cibic est consciente des opérations de pouvoir induites par cet exercice et de l'inversion de la hiérarchie qu'elle exerce en dévoilant ces archives. De la même manière que Derrida relève que la trace se perd, s'oublie, se détruit, elle crée de nouvelles traces à partir des archives pour raviver la mémoire et développer le sens critique. Son travail est à ce titre une lentille qui permet de renouveler le regard sur l'actualité grâce au récit, à sa forme et à son empreinte dans la mémoire collective et vivante. Les turbulences de l'histoire contemporaine changent incessamment la focale qui permet de reconsidérer ces récits, ce qui confirme la justesse de la méthode de l'artiste : analyser de façon systématique les discours dominants, dont la légitimation repose sur la simple mais systématique répétition.

Subjectivité et appropriation

Hommage ? Citation ? Falsification ? Appropriationnisme ? La reconstitution de ces épisodes de l'histoire et de l'histoire de l'art est précisément mise en tension par les transpositions temporelles. « L'installation recrée la production yougoslave du *Mandarin merveilleux* de 1958 – en l'absence d'archives, elle est ici ré-imaginée telle une mise en scène théâtrale suspendue dans le temps, prise dans un moment en boucle. Elle est sans durée, elle est éternelle³⁰. » Plus qu'une transposition, Jasmina Cibic imagine une achronie où elle situe un épisode en dehors du temps, dans un espace sans ligne temporelle continue. C'est précisément cette suspension du temps qui lui permet de révéler les relations entre les artistes et les idéologies, et de produire un discours résolument actuel. Ceci ne l'empêche cependant pas d'être confrontée aux ambiguïtés éventuelles produites par la relation affichée entre l'archive et le commentaire personnel, bien entendu subjectif, sur l'événement historique ; d'où le danger de considérer des œuvres telles que *The Gift* comme de réels documents historiques. L'ambiguïté de la représentation du passé surgit à partir de la supposée « réalité » du passé historique au sens que lui donne Paul Ricoeur. La performance artistique de Jasmina Cibic est une écriture de l'histoire empruntant le format du film, aux limites du documentaire et de la docufiction. Pour rédiger les dialogues de ses films, elle puise directement dans des documents originaux, dans lesquels sont reportés des séances de délibérations, des discours ou des échanges de courriers qui donnent corps à ces récits nouveaux. Elle construit une suite continue de citations réorganisées et recomposées arbitrairement pour construire un discours alternatif et fictionnel, et joue ainsi volontairement avec les récits qu'elle manipule. Elle nous plonge alors dans un monde parallèle, construit à partir de fragments extraits d'un passé réel. Se faisant, elle explore la tension d'une écriture de l'histoire, comme Paul Ricoeur cherche à conserver la tension interne à l'écriture historique, qui maintient « un discours de vérité, de représentation d'un réel, d'un référent passé³¹ ». Dans son ouvrage intitulé *Du texte à l'action*, le philosophe met en place une théorie de la lecture qui permet d'identifier comme concept fondamental celui d'appropriation « en tant que source d'une inspiration décisive pour les historiens afin de saisir comment peut se refigurer l'expérience du temps³² ». De la même manière

29 J. Derrida, « Trace et archive... », art. cit.

30 Entretien avec l'artiste, novembre 2021 ; traduit de l'anglais par Jean-Léon Muller.

31 François Dosse, « Paul Ricoeur et l'écriture de l'histoire, ou comment Paul Ricoeur révolutionne l'histoire », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 26, 1996.

32 *Ibid.*

Subjectivity and Appropriation

Tribute? Quotation? Falsification? Appropriation? Her reconstruction of these episodes from history and art history gains added tension precisely because of the way she transposes them in time. “The installation will recreate a reimagined *Mandarin* stage from the Yugoslav production in 1958 – lacking in archive, here it is re-imagined as a suspended theatrical composition, caught in a looped moment. It is without duration, it is eternal”.³⁰ Rather than a transposition in time, what Jasmina Cibic has devised is a state of timelessness in which she has situated an episode outside of time, in a space with no continuous timeline. This suspension of time allows her to expose the relationships between artists and ideologies, and to produce a resolutely contemporary discourse. This does not mean, however, that she avoids the potential ambiguities that may arise from the relationship between the archive and her personal, and inevitably subjective, commentary on the historical event; and the danger of considering works such as *The Gift* to be real historical documents. The ambiguity in the representation of the past arises from the supposed “reality” of the historical past, as defined by Paul Ricoeur. Jasmina Cibic's creative work involves a writing of history in a film format that sits on the cusp of documentary and docufiction. In writing the dialogues for her films, she draws directly on original documents, in which debates, speeches, or exchanges of letters are reported, thus giving substance to the new narratives she creates. She deliberately manipulates and plays around with the narratives, constructing a steady stream of quotations, rearranging them and combining them arbitrarily, so that they become an alternative, fictional discourse. Where Paul Ricoeur sought to maintain “the tension within historical writing, which shares with fiction the same rhetorical figures, but which also aims to be, above all, a discourse of truth, of the representation of a real, of a past referent”, Jasmina Cibic plunges us into a parallel world, constructed from fragments of a real past, while at the same time exploring the tensions of historical writing.³¹ In his book, *From Text to Action*, Ricoeur erects a theory of reading that identifies appropriation as a central concept, as perhaps “the source of a decisive inspiration for the historians, so that they may grasp how the experience of time can be reconfigured”.³² In the same way that Paul Ricoeur insisted in the 1950s on the historian's tension between the necessary objectivity of his object and his own subjectivity, Jasmina Cibic focuses her artistic practice on a singular form of appropriation that she uses to question current policies and recent history, as well as the history that is in the process of being written. Like the historian, she is in a position of exteriority in relation to the object or the event. But her intentionality, unlike that of the historian, is necessarily interior and personal. The artist's ability to generate a distortion and to renew the object by interfering with the reader or viewer's perception of it is an undeniable advantage in the practice of art. This degree of appropriation is fuelled by manipulation, and Jasmina Cibic manipulates her sources in order to highlight the widespread practice of historical counterfeiting. ▀

30 Interview with the artist, Op. cit.

31 François Dosse, (trans. Hassan Melehy): *Empire of Meaning: The Humanization of the Social Sciences*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, p. 147.

32 Paul Ricoeur: Op. cit.

dont Paul Ricœur insistait dès les années 1950 sur la position en tension de l'historien-ne entre l'objectivité nécessaire de son objet et sa subjectivité propre, Jasmina Cibic axe sa pratique artistique sur une forme singulière d'appropriation qu'elle emploie afin de questionner les politiques actuelles et l'histoire récente ainsi que celle en train de s'écrire. L'artiste se trouve, tout comme l'historien-ne, en position d'extériorité par rapport à l'objet ou à l'événement. Mais son intentionnalité est, *a contrario* de l'historien-ne, nécessairement intérieure et personnelle. C'est un apport indéniable de la pratique artistique que la capacité à générer une distorsion et à renouveler l'objet en interférant sur sa perception par le-la lecteur-ric(e) ou le-la spectateur-ric(e). Ce degré d'appropriationnisme se nourrissant des manipulations, Jasmina Cibic met ainsi en exergue la pratique banalisée de la contrefaçon historique. ▼



Présentation du Commonwealth des Nations lors de l'Exposition universelle, Bruxelles, 1958

Presentation of the Commonwealth of Nations at the 1958 Brussels World's Fair

62



Première conférence des pays non alignés, Palais de la Fédération [actuel Palais de Serbie], Belgrade, 1961

The First Conference of the Non-Aligned Movement (NAM), Palace of the Federation [currently Palace of Serbia], Belgrade, 1961

63

Jamais au cours de leur histoire, les peuples yougoslaves n'ont menacé la liberté et l'indépendance des peuples des autres pays

Tout en luttant farouchement pour l'indépendance et le progrès, ils ont chacun édifié leur propre entité nationale, et créé des œuvres originales dans le domaine de la culture et de la civilisation. Les invasions étrangères ont souvent interrompu ce développement

Les résistances aux invasions étrangères, les soulèvements paysans, les mouvements nationaux et réformateurs des peuples yougoslaves ont été un apport aux aspirations les plus avancées de l'Europe d'alors

Never in their history have the Yugoslav people threatened the freedom and the independence of the people of other countries. While struggling fiercely for independence and progress, they have each built their own national entity and created original artworks in the field of culture and civilisation. Foreign invasions have often interrupted this development. Resistance to foreign invasions, the peasant uprisings, and the national and reform movements of the Yugoslav people have contributed to the most advanced aspirations of Europe at the time.

Texte mural à l'intérieur du pavillon de la Yougoslavie lors de l'Exposition universelle, Bruxelles, 1958

Wall text in the interior of the Yugoslav Pavilion at the 1958 Brussels World's Fair



837/1



837/2



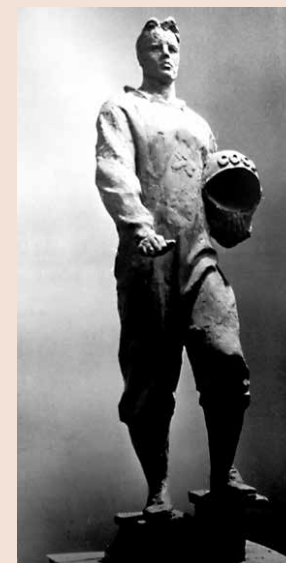
837/3



837/4

Photographies de Zoran Miler, *Le Mandarin merveilleux*, Théâtre national de Belgrade, 1957

Photos of Zoran Miler, *The Miraculous Mandarin*, National Theatre in Belgrade, 1957



Propositions pour le don de l'URSS aux Nations unies

Proposals for the gift by the USSR to the United Nations



Ekaterina V. Furtseva, ministre de la Culture de l'URSS, prononçant son discours lors de l'inauguration du Monument de l'URSS commémorant les succès de l'Homme dans la conquête de l'espace, Parc de l'Ariana, Nations unies, Genève, 20 juillet 1971

Derrière elle, de gauche à droite, se trouvent : le lieutenant-colonel Vladimir A. Davydov, assistant de l'attaché militaire de l'URSS en Suisse ; le major-général A. G. Nikolaev, cosmonaute soviétique ; le major William Anders, astronaute américain ; à l'extrême droite : M. V. Winspeare Guicciardi, directeur général de l'Office des Nations unies à Genève

Minister of Culture of the USSR, Ekaterina V. Furtseva, making her speech at the inauguration of the USSR Monument to commemorate man's success in the conquest of space, Parc de l'Ariana, United Nations, Geneva, 20 July 1971

Behind her, from left to right, are: Lt. Col. Vladimir A. Davydov, Assistant to the Military Attaché of the USSR in Switzerland; Soviet Cosmonaut, Major General A. G. Nikolaev; United States Astronaut, Major William Anders. At the extreme right is Mr V. Winspeare Guicciardi, Director General of the UN Office at Geneva