



Visualité et contre-visualité. Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un “ bruit de fond ” godardien

Wagner Perez Morales Junior

► To cite this version:

Wagner Perez Morales Junior. Visualité et contre-visualité. Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un “ bruit de fond ” godardien. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA101 . tel-02152374

HAL Id: tel-02152374

<https://theses.hal.science/tel-02152374>

Submitted on 11 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 267 - ARTS & MÉDIAS
LIRA EA 7343

Thèse de doctorat d'études cinématographiques et audiovisuelles

Wagner PEREZ MORALES JR.

VISUALITÉ ET CONTRE-VISUALITÉ
*Les images d'amateur de guerre et conflits et ses utilisations
dans l'art contemporain. Une politique des images sur un
« bruit de fond » godardien.*

Thèse dirigée par
M. Philippe DUBOIS, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Soutenue le 14 novembre 2018

JURY

M. Philippe DUBOIS, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Mme. Nicole BRENEZ, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Mme. Sophie BERREBI, Professeur à l'Université d'Amsterdam (Pays-Bas)
M. Michael WITT, Professeur à l'Université de Roehampton (Angleterre)

WAGNER MORALES

VISUALITÉ ET CONTRE-VISUALITÉ

Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien.

Résumé

VISUALITÉ ET CONTRE-VISUALITÉ

Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien.

En partant de l'idée que la guerre et les images sont deux notions interdépendantes, la thèse reprend deux concepts clés : *visualité* et *contre-visualité*. La visualité, étant une façon de perpétuer la guerre, représente les discours dominants. L'art contemporain serait donc une possibilité de construction de contre-visualités. La « guerre globale » contemporaine - totale et dispersée - aurait une production visuelle qui lui correspondrait : des images d'amateurs, elles aussi dispersées et de grande circulation. Comment ces images, généralement liées à la sphère privée, se sont converties en enregistrements de la guerre contemporaine ? Comment l'art fait face à la guerre et à la visualité dominante par le biais du remploi de ces images ?

La recherche essaie de définir cette production d'images « amateur » et de l'encadrer dans le temps conflictuel du présent. Une telle production serait-elle une résistance à la visualité actuelle ou au contraire quelque chose qui la renforce ? Ensuite, à travers un corpus circonscrit de quatre artistes visuels contemporains (Clarisse Hahn, Rabih Mroué, Coco Fusco et Thomas Hirschhorn), nous travaillons l'hypothèse que la réutilisation de ces images peut contribuer à la construction d'une contre-visualité : par le geste artistique, l'enlèvement de ce matériau d'un certain flux provoquerait un arrêt, une déviation vers une reconfiguration du sensible où le facteur conflictuel serait mis en évidence. Dans un troisième moment, la thèse se penche sur l'œuvre des années 1970 de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, quand ils interrogent les forces et les faiblesses du cinéma militant et mettent en question les images et leurs potentialités. Certaines de leurs procédures créatives sont examinées rétrospectivement, car à notre avis, elles sont toujours présentes directement ou indirectement dans la pratique artistique des artistes de notre corpus.

Mots clés : *visualité, contre-visualité, images d'amateur, guerre, conflit, remploi, politique, art-contemporain.*

Abstract

VISUALITY AND COUNTER-VISUALITY

War and conflict amateur images and their use in contemporary art. A politics of images based on Godard's "background noise".

Considering the idea that war and images are two interdependent concepts, the thesis deals with two key concepts: visuality and counter-visibility. Visuality as a way of perpetuating the war represents dominant discourses. Contemporary art would therefore be a possibility of constructing counter-visibility. The contemporary “global war” - total and dispersed - would have a visual production that would correspond to it: the amateur images, also scattered and widely circulated. How are these images - usually related to the private sphere - converted into records of contemporary war? How does art face war and the dominant visuality by utilizing these images?

The research attempts to characterize this amateur production of images and to frame it in the conflicting time of the present. Would such a production be a resistance to the current visuality or, on the contrary, something that strengthens it? From then on, by analyzing a circumscribed corpus of four contemporary visual artists (Clarisse Hahn, Rabih Mroué, Coco Fusco and Thomas Hirschhorn), we work on the hypothesis that the reuse of these images can contribute to the construction of a counter-visibility: by the artistic gesture, the removal of this material from a certain flow would cause a stop, a deviation towards a reconfiguration of the sensible where the conflicting factor would be highlighted. In a third moment, the thesis looks at the work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville on the 1970s, when they question the strengths and weaknesses of militant cinema and challenge images and their potentialities. Some of their creative procedures are examined in retrospect because in our opinion they are still directly or indirectly present in the artistic practice of the aforementioned artists.

Keywords : *visuality, counter-visibility, amateur images, war, conflict, re-employment, politics, contemporary art.*

à Antonia et Beatriz

Remerciements

À Philippe Dubois, qui m'a accompagné avec générosité depuis 2012. C'est quelqu'un qui connaît les difficultés et les dilemmes méthodologiques liés à l'emploi du temps et au rythme de travail d'un artiste chercheur. Qu'il trouve ici l'expression de ma très grande reconnaissance.

Aux membres du jury, Nicole Brenez, Sophie Berrebi et Michael Witt qui m'inspirent depuis longtemps et qui sont des références intellectuelles importantes.

À CAPES (Coordination de l'Amélioration du Personnel de Niveau Supérieur) pour l'octroi d'une bourse de quatre ans, sans laquelle ce doctorat n'aurait pas pu être effectué.

À Clarisse Hahn, Coco Fusco et Rabih Mroué, qui m'ont offert leur temps et leur bonne volonté, fondamentales à la réalisation de cette recherche. À Thomas Hirschhorn, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, pour leurs œuvres qui m'inspirent et m'accompagnent. Je tiens à exprimer ici toute mon admiration pour ces personnes incroyables.

À Isabella Marcatti pour nos conversations et pour sa relecture affectueuse et attentive.

À Alyne Azuma, Aleixo Guedes et Carolina E. Santo, chers amis toujours prêts à répondre aux doutes de traduction en anglais et en français.

À Melis Tezkan qui m'a fait plonger dans cette aventure, il y a six ans.

Je remercie les sœurs Pacífico (Márcia, Silvana et Silmara) d'avoir consacré leur temps et leur affection à ma fille Antonia dans les moments que j'ai dédié à cette thèse.

À mes collègues de Paris 3, Raquel Schefer, Bia Rodovalho, Lucia Ramos Monteiro et Teresa Castro, toujours généreuses dans le partage d'informations, de textes et d'amitié.

À ma famille au Brésil.

Je remercie enfin Beatriz Toledo, compagne de route, toujours en tandem avec moi. Ainsi que notre fille Antonia, la joie en personne ! Sans leurs présences je n'aurais jamais pu achever ce travail.

Toute ma reconnaissance. *Muito Obrigado.*

Sommaire

INTRODUCTION	11
1 ^{ère} PARTIE.....	40
CHAPITRE 1 : <i>MOUVEMENTS / CIRCULATIONS</i>	41
1.1 <i>Mouvements : l'excès et le flux</i>	43
1.2 <i>Neo-iconoclasme</i>	48
1.3 <i>Circulation. Scène, Obscénité, Invisibilité</i>	53
1.3.1 <i>Image comme gravats</i>	56
1.3.2 <i>Le rapport entre la technologie actuelle et la quantité d'images disponibles</i>	58
1.3.3 <i>L'image pauvre (poor image)</i>	63
CHAPITRE 2 : <i>VISUALITÉ /CONTRE-VISALITÉ</i>	67
2.1 <i>Qui dit conflit dit image</i>	68
2.1.1 <i>Visualité et contre-visualité : approximations initiales</i>	68
2.1.2 <i>Visualité : guerre et pouvoir</i>	74
2.1.3 <i>Les complexes de visualités selon Nicholas Mirzoeff</i>	76
2.1.4 <i>Culture visuelle</i>	82
2.1.5 <i>Image de pouvoir vs. image puissante</i>	87
2.1.6 <i>Contre-visualité</i>	91
2.1.7 <i>Asymétries</i>	98
CHAPITRE 3 : <i>GUERRE TOTALE ET IMAGE MORCELEE</i>	105
3.1 <i>Guerre Totale</i>	106
3.2 <i>Guerres d'images</i>	112
3.2.1 <i>Roumanie</i>	112
3.2.2 <i>WTC</i>	113
3.3 <i>La norme exceptionnelle ou en quête d'une image d'exception</i>	119
CHAPITRE 4 : <i>L'AMATEUR VERNACULAIRE</i>	125
4.1 <i>Amateur, vernaculaire, ordinaire, non-professionnel : l'enregistrement contemporain de la guerre</i>	126
4.1.1 <i>Les images de guerre et leur changement de statut</i>	126
4.2 <i>Quel amateurisme ?</i>	129
4.3 <i>L'effet documentaire et la création du document</i>	143
4.4 <i>Le vernaculaire requalifie l'amateur</i>	154
4.5 <i>Flux, circulation et production de valeur en tant qu'activités d'amateur</i>	166
4.5.1 <i>L'image précaire ou l'amateur travailleur</i>	168

2^{ème} PARTIE	185
CHAPITRE 1 : <i>CLARISSE HAHN</i>	187
1.1 <i>Parcours et démarche</i>	189
1.2 <i>Premiers documentaires (Hôpital et Ovidie) : le corps comme texte</i>	192
1.3 <i>Des univers clos (Karima, Les protestants)</i>	199
1.4 <i>L'immersion comme méthode de travail</i>	205
1.5 <i>Kurdish Lover</i>	209
1.6 <i>Boyzone – emploi #1</i>	214
1.7 <i>Notre corps est une arme – emploi #2</i>	218
1.8 <i>Monter et montrer dans l'espace, créer des écarts – faire politiquement</i>	224
1.9 <i>Des images dans l'espace</i>	231
1.10 <i>Rituels</i>	233
1.11 <i>Gestes</i>	236
CHAPITRE 2 : <i>RABIH MROUË</i>	239
2.1 <i>Parcours et démarche</i>	241
2.1.1 <i>Dans la guerre</i>	242
2.2.2 <i>Théâtre hybride</i>	246
2.2 <i>Construction de récits</i>	249
2.2.1 <i>L'artiste comme conteur</i>	251
2.3 <i>The pixelated revolution – enregistrer sa propre mort</i>	254
2.3.2 <i>Des images et des récits d'après coup</i>	254
2.4 <i>L'image révoltée</i>	270
2.4.1 <i>L'image de la révolta vs. l'image révoltée</i>	271
CHAPITRE 3 : <i>COCO FUSCO</i>	277
3.1 <i>Parcours et démarche</i>	278
3.2 <i>Refaire l'archive</i>	286
3.3 <i>La dénaturalisation des images – Abu Ghraïb</i>	294
3.3.1 <i>Les images</i>	297
3.3.2 <i>Faire face</i>	304
3.4 <i>Operation Atropos</i>	306
3.5 <i>Bare life study #1</i>	316
3.6 <i>A room of one's own</i>	323
CHAPITRE 4 : <i>THOMAS HIRSCHHORN</i>	335
4.1 <i>Parcours et démarche</i>	336
4.2 <i>Collage, mon beau souci</i>	346
4.3 <i>L'excès inclusif</i>	365
4.3.1 <i>La dépense et la part maudite</i>	366
4.4 <i>Montrer des corps détruits</i>	379

4.4.1 Toucher le réel	380
4.4.2 Faire barrage pour faire voir	383
4.4.3 L'abstraction	389
3^{ème} PARTIE : BRUIT DE FOND	398
CHAPITRE 1 : <i>FOND</i>	399
1.1 <i>La puissance du fond</i>	400
1.1.1 Quand le fond fait figure - fond godardien	402
CHAPITRE 2 : <i>BRUIT</i>	407
2.1 <i>Un son de tonnerre</i>	408
2.1.1 Rendre : la pédagogie de Godard	409
2.2 <i>Le conflit comme point de départ</i>	413
2.2.1 Pas en arrière. Mai 1968 et le ciné-tracts	414
2.2.2 La sortie du phallus et l'entrée du cul	417
2.3 <i>Repartir de zéro – aller vers les marges</i>	427
2.3.1 Faire politiquement	428
2.3.2 Marge	431
2.3.3 Faire voir : en quête d'une contre-visualité	433
2.4 <i>Usine de voir</i>	445
2.4.1 Décomposer = travail	448
2.4.2 Monter et faire monter les choses	449
2.4.3 Trouver sa forme	451
CONCLUSION	461
ANNEXES	475
<i>Annexe n° 1 : entretien avec Clarisse Hahn</i>	476
<i>Annexe n° 2 : entretien avec Rabih Mroué</i>	482
<i>Annexe n° 3 : scénario de 'The Pixelated Revolution' de Rabih Mroué</i>	488
<i>Annexe n° 4 : entretien avec Coco Fusco</i>	498
<i>Annexe n° 5 : conversation avec Thomas Hirschhorn à la Maison populaire de Montreuil</i>	505
BIBLIOGRAPHIE	511
Bibliographie thématique	513
Bibliographie monographique	539
INDEX	550
Index de noms	551
Index des œuvres	555
TABLE DE MATIÈRES	560

INTRODUCTION

a) Des images de guerres et conflits

En ce moment même, de nos jours, alors qu'il y a tellement de guerres et de conflits en cours que nous ne parvenons même pas à les énumérer, circulent dans les médias et surtout sur les réseaux d'internet des heures et des heures d'images enregistrées de situations de conflits, d'avancées de troupes et de groupes de rebelles, de villes détruites, d'épaves causées par des bombes, de hordes de civils qui marchent au hasard, de gens mutilés, de corps défigurés et de cadavres. Dans ces images, ce qui est montré est une sorte d'étalage de décombres, tout un paysage dont l'aspect le plus marquant est cette topologie dessinée par des bribes, des restes et des débris et où les êtres qui y circulent sont eux aussi une traduction anthropomorphique des rebuts. Il s'agit d'un paysage défiguré, habité par des gens mutilés, dans lequel rien ne demeure entier, où il n'existe plus ni totalité ni intégralité.

Nous regardons aussi ces morceaux et ces fragments, de façon morcelée : à partir de bouts de films, de vidéos et de pistes sonores qui nous apportent des fragments d'images et des bruits. Il s'agit de décombres d'images montrant des lieux, des *topos*, eux-mêmes sans globalité, toujours coupés et porteurs d'une géographie impossible à visualiser dans un grand plan statique, paysage qui n'apparaît que par des concassements.

Si ces images qui parviennent jusqu'à nos yeux ont été capturées dans des endroits urbains, elles ne montrent que des points de vue insaisissables, alors qu'il s'agit généralement d'images prises par des guetteurs, réalisées dans une situation de course, à la hâte. Normalement, dans de tels cas, il s'agit d'images de manifestations, de concentrations de gens, de regroupements de personnes qui se réunissent pour une cause quelconque, soit pour protester, pour faire face, pour rester, pour occuper les lieux ou pour s'enfuir. Dans ces enregistrements, la multitude apparaît elle aussi comme toujours fractionnée et les voix sont généralement presque inaudibles et sans singularité. Corrélativement, s'il s'agit d'images enregistrées dans des endroits plus désertiques ou éloignés des grands centres urbains, les tentatives de trouver des repères dans ce que nous voyons sont souvent inutiles, car, dans la plupart des cas, n'apparaissent pas de références géographiques ni d'indices qui pourraient nous aider à faire un repérage géo-spatial. On

voit des terres désertes, poussiéreuses : Irak, Libye, Syrie, Afghanistan, Mali, Érythrée ? Peu importe, elles se ressemblent tellement à nos yeux, les yeux de Nord-occidentaux qui regardent ces images depuis l'Europe, les États-Unis, ou bien les yeux des centres urbains du Brésil qui s'apparentent de plus en plus à leurs modèles néo-libéraux du Nord.

Ces enregistrements circulent et constituent un matériau brut à la disposition de quiconque veut en prendre connaissance ; il s'agit de *rushes*, comme on dit dans le jargon du cinéma. Ces images imparfaites constituent des dossiers sur la guerre, des représentations de conflits et des documentaires à propos de la violence contemporaine. Ce sont des dossiers toujours incomplets, en continuelle formation, dans lesquels le travail d'archivage ne pourra jamais aboutir. Ces images circulent, elles font partie d'un flot et ne trouvent très souvent jamais une destination unique.

Dans le cadre de cette thèse, nous avons l'intention de discuter à propos de ces images, que nous allons appeler de façon très générique « des images non professionnelles produites en temps de guerre ». Nous allons faire référence au terme « guerre » de façon assez élargie et générale, dans le but de désigner les images prises dans plusieurs contextes : non seulement ceux de la guerre à proprement parler, mais aussi de conflits, d'émeutes, de révoltes et de manifestations populaires. Ainsi, nous pouvons donc considérer sous la dénomination « images de guerre » tous les registres liés à ces situations : des soldats et des guérillas soit en situation de combat, soit au repos ou en train de s'amuser, des prisonniers en tenue orange ou encagoulés comme ceux que l'on peut regarder sur des images venues d'Abu Ghraïb, de Guantánamo ou des vidéos enregistrées par Daesh. Il y a aussi des images de corps blessés ou morts, d'enfants et d'adultes noyés le long de la côte grecque ou italienne, de bateaux bondés de gens que l'on est en train de secourir, ou même noyés dans les eaux européennes, de réfugiés qui marchent en direction et le long de frontières souvent fermées. Il s'agit d'images réalisées pendant les guerres et aussi de celles qui sont faites dans les sillages laissés par les situations de post-guerre et de post-conflits. Nous proposons donc ici un regard plus ample sur l'image de la guerre, pourtant, nous examinons en même temps un caractère particulier de ces images : leur côté « amateur », trait qui nous semble constituer une particularité du régime visuel contemporain de la guerre. Dans le chapitre 4 de cette thèse, nous allons décrire plus en détail ce que nous entendons par image de guerre d'amateur et proposer une dénomination plus nuancée, en essayant de circonscrire ces images quelque part entre l'*amateurisme*, le *vernaculaire* et la notion de *cognitariat*. Cette

démarche consistant à aborder de façon quelque peu ample, l'image de la guerre, s'explique par le fait que, selon la conception de Negri et Hardt¹, nous vivons dans un état de « guerre globale » ce qui, par conséquent, engendre une certaine visualité qui s'insinue de manière également globale dans toutes nos vies. Nous allons également développer plus en détail ces deux concepts de *guerre totale* et de *visualité*, ainsi que celui de la *contre-visualité*, dans les chapitres de la première partie de cette thèse.

b) Qui dit conflit dit image

Les images accompagnent les guerres, les conflits, les émeutes. Dans la plupart des cas, elles nous montrent forcément des scènes de la violence intrinsèque à ce genre d'événement. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, nous avons pris connaissance d'un répertoire sans précédent d'images de guerre et de conflits et celui-ci n'a fait qu'augmenter et s'est transformé au fil des années. Sans tenir compte de toutes les représentations picturales, sculpturales et, plus récemment, photographiques de la guerre et en faisant seulement référence aux images en mouvement, nous pouvons citer des images documentaires et journalistiques prises par des caméras 8 mm, 9.5 mm, 16 mm et 35 mm de la Grande Guerre et de la Seconde Guerre mondiale, les films de la guerre d'Algérie et des révoltes des années 60 qui ont fait irruption dans le monde, les images de la Palestine, Chili, Brésil et Argentine (très rares d'ailleurs). Nous continuons en passant par les images vidéographiques, pas encore numériques, de la Guerre du Viêt Nam, de la chute du mur de Berlin en Allemagne et de l'exécution du dictateur Nicolae Ceausescu en Roumanie, celles de la Guerre civile en Yougoslavie, les images (à ce moment-là, quelques-unes déjà numériques) du Kosovo, de la guerre du Golfe de Bush père, la première guerre enregistrée avec ses images lointaines en *night shot*, les images de l'attaque du World Trade Center transmises en direct par la télévision et son résultat : la seconde guerre du Golfe de Bush fils. C'est à partir de ce moment-là que nous avons assisté à la prolifération d'images d'amateurs prises par des caméras manipulées par de multiples mains civiles, militaires et des agents humanitaires, qui ont garanti les enregistrements des actions terrestres au niveau d'une échelle humaine ; mélangées aux images prises d'en haut par des caméras attachées à des drones, loin des mains humaines

¹ Notamment dans Antonio NEGRI et Michael HARDT, *Multitude: War and democracy in the age of empire*, New York, Penguin Books, 2004 (réimpression).

quelles qu'elles soient, réalisées à distance, produites par des machines et, dans la plupart des cas, pour les machines.

De nos jours et depuis le début de notre siècle, l'ensemble des situations de conflits locaux et de guerres civiles, aussi défini comme « guerre globale » ou « guerre permanente », est présent parmi nous de façon pesante. Si nous vivons à une époque de guerre totale et que les images de guerre sont partout, il est également vrai qu'elles se sont imposées en tant qu'objets de réflexion et sont devenues presque une tendance aussi bien sur le terrain académique que sur celui de l'art contemporain. Il n'est pas difficile de percevoir la manière dont les images actuelles de guerre sont devenues un sujet récurrent dans des colloques, journées d'études, séminaires universitaires et de nombreux ouvrages spécialisés (il existe une centaine d'études dans le domaine de la Communication, l'Histoire, la Sociologie, l'Anthropologie et l'Esthétique directement ou indirectement consacrées aux images de guerre produites aujourd'hui). Cette production imagétique est également devenue un thème présent dans de nombreux festivals de cinéma, vidéo et une référence pour certaines biennales pour, finalement, figurer au centre du débat et de la pratique artistique actuels.

c) Les images de guerre et leur circulation dans l'art contemporain

L'une des façons de suivre la profusion et l'omniprésence de ces images de guerre consiste à passer par l'observation du milieu de l'art contemporain, ce qui constitue l'un des objectifs de cette thèse. Et si nous envisageons cette possibilité, c'est parce que le milieu artistique est surtout un lieu privilégié où l'on observe des tentatives de faire face à une réalité non seulement imminente ou médiatisée, mais, dans de nombreux cas, véritablement instaurée et immédiate. Il se produit une friction et un affrontement entre la culture et une certaine réalité. L'acte consistant à *faire face* nous conduit au centre du rapport entre la pratique artistique et les événements du monde, comme l'a bien fait remarquer l'artiste chilien Alfredo Jaar à l'occasion d'un débat au Centre Pompidou, en 2012 : « (...) c'est cette question que je me pose toujours : quelle est notre relation dans la culture par rapport à la réalité ? Cette question est implicite dans tous mes travaux. Je n'ai pas de réponse. Je sens qu'il faut m'impliquer, mais je ne sais pas comment le faire et cette question est toujours là : est-ce que c'est correct de le faire ? Et comment le faire

correctement ? »². Et, sur un ton d'auto-indulgence et de modestie, Jaar conclut en disant que, contrairement à lui, certains artistes ne se posent pas cette question, ils le font, tout simplement.

Si ce passage d'Alfredo Jaar a été choisi, c'est parce qu'il traduit une investigation partagée par plusieurs artistes de notre époque. Nous pouvons mentionner les enquêtes et les réflexions présentes dans les œuvres de Thomas Hirschhorn, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Coco Fusco, Clarisse Hahn, Rabih Mrouè, entre autres. Nous nous contentons de citer seulement ces quelques noms, parce que c'est autour de ce groupe que la recherche de cette thèse est circonscrite. Il constitue donc notre corpus. D'autres noms apparaîtront également ici de façon oblique, de sorte que nous pouvons illustrer, comparer ou même faire contraster certains aspects des œuvres des artistes figurant dans notre corpus par rapport à ceux d'autres œuvres contemporaines. Nous pensons à des artistes tels que, par exemple : Hito Steyerl, Ruy Guerra, Harun Farocki, Walid Raad, Eric Baudelaire, Eyal Weizman, Akram Zaatari, Omer Fast. Hormis Jean-Luc Godard qui, non par pur hasard, joue un rôle clé dans cette recherche, tous les artistes mentionnés ci-dessus font partie d'une génération qui travaille sur ce que nous pouvons appeler une « ère post-Internet »³, presque à chaud sur ces images mentionnées. Dire que ces artistes travaillent à une ère post-Internet n'implique cependant pas l'existence d'une unité esthétique entre eux ni même un partage de paradigmes dans leurs pratiques. C'est le fait que ces artistes accomplissent leurs projets à partir de la circulation de ces images dans le contexte de la structure rhizomique des réseaux d'Internet qui nous intéresse ici. À la base, il s'agit de vidéastes, cinéastes, d'artistes plastiques et d'artistes de performance ; dans le cas particulier des noms évoqués ci-dessus, ils se situent à un carrefour entre la théorie, la politique, la pensée esthétique et la production artistique. Il s'agit de sujets qui cumulent diverses fonctions : artistes, mais aussi critiques,

² Table ronde à propos de Pier Paolo Pasolini, avec Alfredo Jaar, Georges Didi-Huberman et Hervé Joubert-Laurencin au Centre Pompidou, Paris, le 16/mai/2012. Disponible sur le site : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnrbEe/rezg6XG>

³ Voir : Marisa OLSON, « Postinternet : art after internet », dans Phoebe STUBBS, *Art and the internet*, London, Black dog publishing, 2014. Obs : L'article a été publié pour la première fois dans la revue *Foam Magazine* n° 29, winter, 2011, pp 59-63. Dans l'article, le terme "postinternet art" apparaît pour la première fois. Dans sa définition, Olson reconnaît que l'art postinternet ne peut plus être distingué comme étant strictement basé sur l'ordinateur ou l'internet, mais plutôt être identifié comme une forme d'art qui est en quelque sorte influencée par l'Internet et les médias numériques, avec une conscience de ces médias. Dans cette thèse, nous utilisons ce terme dans une acception plus historique qu'esthétique : afin de rendre compte d'une production artistique produite après la diffusion et l'utilisation d'Internet et des réseaux sociaux comme base de recherche d'images et d'informations.

enseignants, commissaires d'exposition, activistes et/ou théoriciens. En même temps, quand ils se servent, pour la production de leurs œuvres, de la recherche, du catalogage et de l'organisation d'images produites par autrui, ces artistes questionnent la figure de l'auteur et ouvrent la voie à deux entités paradigmatiques des pratiques artistiques contemporaines, celles de l'artiste compilateur et de l'artiste chercheur.

La consultation de l'ouvrage collectif *Le chercheur et ses doubles*⁴ nous a fourni certains indices, lorsque nous avons tenté de saisir les contours de cette nouvelle figure dans le paysage de l'art actuel :

« La figure de “l'artiste chercheur”, comme chaque autre figure de l'artiste “comme”, ne sert qu'à problématiser le qualificatif qui le suit. Elle nous permet en l'occurrence de réfléchir avec les artistes et leurs œuvres sur ce que Foucault, dont la pensée résonne dans l'ensemble de cet ouvrage, a nommé l'épistémè de notre époque, c'est-à-dire “les conditions de possibilité” de connaissance, et plus généralement sur notre rapport – en tant que sujets et objets de la connaissance – au monde, aux autres et aux choses. »⁵

Dans le passage ci-dessus, cette idée assez générale de l'artiste « comme », fait référence à une tradition d'écrits dans lesquels la figure de l'artiste apparaît comme une entité en quête d'un double, notamment dans le domaine de la recherche et de la production, afin de voir sa pratique légitimée. On pense à la référence majeure de l'essai de Walter Benjamin « L'Auteur comme producteur »⁶ et aussi à « L'artiste comme anthropologue »⁷, de Joseph Kosuth, « Portrait d'artiste en ethnographe »⁸ de Hal Foster et *Portrait de l'artiste en travailleur*⁹ de Pierre-Michel Menger.

⁴ Sandra DELACOURT, Katia SCHNELLER et Vanessa THEODOROPOULOU (direction), *Le chercheur et ses doubles*, Grenoble, Valence, Éditions B42, les auteurs et les artistes, Esba Tours / Angers / Le Mans, ESDA, 2015.

⁵ *Idem*, p 7.

⁶ Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur » (1934), *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Édition Maspero, 1969, p. 107-128.

⁷ Joseph KOSUTH, « L'artiste comme anthropologue », *Textes*, Anvers, 1976.

⁸ Hal FOSTER, « Portrait d'artiste en ethnographe », *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 213- 248

⁹ Pierre-Michel MENGGER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, La république des idées / Seuil, 2003.

Ces textes, à partir de la prémisse benjaminienne de l'analyse de la figure de l'auteur comme producteur et identifiée au sein des avant-gardes artistiques et politiques du début du XXe siècle, essaient de rendre compte d'une autre configuration de la pratique artistique ayant émergé au cours de la seconde moitié du siècle dernier, dans un contexte où la figure de l'auteur est remplacée par celle de l'artiste, ainsi que la figure d'altérité en question, le prolétariat, dans le cas de Benjamin, par celle de l'Autre ethnique ou culturel. Comme l'ont fait observer Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff dans le texte « Images documentaires : comment disloquer l'autorité ? », en analysant « l'efflorescence de nombreuses pratiques artistiques d'enquêtes, de journaux de voyage, concomitantes d'un renouveau disciplinaire de l'anthropologie, l'ethnologie et de l'ethnographie. À partir d'un retour critique et autoréflexif, accéléré par les apports des théories post-coloniales, “ces sciences de l'Autre” avaient poursuivi dans les années 1980 un mouvement de décolonisation épistémologique déjà initié par ces disciplines dans les années 1970. Déconstruisant le processus de constitution de l'autorité ethnographique, la coupure entre sujet et objet de l'enquête ethnographique, l'anthropologie et l'ethnologie se faisaient postmodernes. Contre les récits ethnologiques positivistes et monologiques, elles proposaient des contre-modèles d'écriture de récits ethnographiques pluriels, polyphoniques, non verticalisés »¹⁰.

La présente thèse s'inscrit dans une démarche académique et artistique particulière, dans laquelle nous nous interrogeons justement sur cet affrontement entre les *images du monde* et les images que nous-mêmes, dans le milieu artistique, fabriquons à partir d'elles et faisons circuler dans un processus de rétroaction visuelle. Il est important de signaler que notre intérêt n'est pas de connaître ni de découvrir les opérations et les démarches entre le passage du non artistique, de l'amateur ou non professionnel à l'artistique, ni de savoir comment les images vernaculaires, par l'acte du remploi, deviennent de l'art. Notre but consiste plutôt à considérer les procédés artistiques qui déplacent ces images, les rechargent de sens et de signification en les plaçant dans des lieux non habités auparavant par elles. Dans ce mouvement, étudié au cas par cas chez les artistes de notre corpus, certaines figures, démarches et actions sont opérées et deviennent présentes. Nous pouvons localiser et discerner ces procédés dans une poétique du remploi,

¹⁰ Kantuta QUIRÓS & Aliocha IMHOFF, « Images documentaires : comment disloquer l'autorité ? », in Erik BULLOT, *Cahiers du post-diplôme : document et art contemporain # 1*, Poitiers / Angoulême, École Européenne Supérieure de l'Image, 2011.

de la réutilisation, du recyclage ou du *found footage*, cependant, les artistes mentionnés ci-dessus ont du mal à s'envisager au sein de ces pratiques, ce qui nous a obligé à repenser les catégories du remploi à l'intérieur de leurs parcours. Il nous semble, en même temps, pertinent d'observer dans la pratique des artistes de notre corpus la façon dont ils envisagent ce mouvement comme une sorte de réponse aux images par l'image, ce que décrit fort bien Michel Poivert quand il se réfère à la photographie et au document : « le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images l'unique moyen peut-être de s'opposer au régime sans partage du spectacle »¹¹.

Finalement, dans cette thèse, à partir de l'analyse d'un petit ensemble d'œuvres contemporaines réalisées par les artistes Thomas Hirschhorn (Suisse, 1957), Coco Fusco (États-Unis/Cuba, 1960), Rabih Mrouè (Liban, 1967) et Clarisse Hahn (France, 1973), nous proposons une réflexion au sujet de la circulation, des modes de remploi et du remontage, ainsi que de la mise en référence d'un type spécifique d'images, celles déjà qualifiées d'images vernaculaires de guerre. Il s'agit d'un découpage limité, mais représentatif dans lequel certaines notions clés comme images d'amateur, vernaculaires, remploi, archive, témoin, seront mises en perspective dans le but de pouvoir être en mesure de nous en servir en tant qu'outils analytiques de ces œuvres.

L'analyse de ces œuvres, ainsi que la tentative de réflexion sur la circulation de ce genre d'images de guerre, en renferme une seconde : l'identification d'une *toile de fond* ou même d'un *bruit de fond* qui reviennent comme un effet de *feedback* et dont nous croyons qu'ils sont significatifs de certaines intentions et de procédés présents à un moment particulier dans l'œuvre de Jean-Luc Godard, notamment dans les années 1970.

Selon l'une des hypothèses envisagées par cette recherche, il existerait un ensemble d'artistes qui collectent, s'inspirent, associent, remontent et rediffusent des images de guerres non seulement en tant que tentative de partage des images « déjà là », mais aussi comme des propositions de nouvelles associations et d'agencements. Il s'agit d'un ensemble d'artistes qui, au moyen de cet agencement, commencent à employer ce que nous appelons la *contre-visualité*. Notre corpus ne renferme pas une liste exhaustive d'artistes et nous pourrions envisager d'y introduire encore quelques dizaines d'autres noms parmi les artistes européens et internationaux qui s'intéressent aux images de guerres réalisées par des amateurs et aux conséquences engendrées par leur réutilisation.

¹¹ Michel POIVERT, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 140.

Hormis Thomas Hirschhorn, à propos duquel ont déjà été publiés plusieurs textes dont les auteurs font partie du panthéon de la critique d'art internationale (Hal Foster, Claire Bishop, Orkui Enwezor, Hans Ulrich Obrist, entre autres), les artistes figurant dans ce corpus ne sont pas suffisamment connus dans un contexte mondial. L'artiste Coco Fusco qui, malgré sa solide carrière aux États-Unis, sa participation à l'avant-dernière Biennale de Venise (2015) et les prix qu'elle a reçus au cours des cinq dernières années, demeure encore assez méconnue en France, Clarisse Hahn et Rabih Mrouè sont un peu plus jeunes que Hirschhorn et Fusco, mais, leurs carrières commencent déjà, peu à peu, à se consolider sur la scène internationale. Étant donné qu'il existe très peu de publications ou d'articles universitaires à leur sujet, il a fallu inventer des outils d'analyse concernant leurs pratiques, d'où l'idée de faire référence au déjà cité bruit de fond godardien. De plus, nous avons choisi des artistes qui, malgré quelques petites différences d'âges, appartiennent à la même génération et sont très actifs aujourd'hui ; il s'agit d'une génération dont, moi aussi, je fais partie et avec laquelle il me semble important d'entamer des dialogues. Dans la plupart des cas, l'accès (ou la confrontation) aux œuvres s'est fait en allant personnellement aux expositions où elles étaient montrées, ce qui nous a obligé, dans le cas des œuvres installatives, à prendre ensuite des notes, à avoir confiance en notre mémoire et nous fier aux enregistrements documentaires. En ce qui concerne les vidéos, l'accès aux copies et fichiers numériques nous a beaucoup aidé. De plus, la possibilité d'avoir des conversations, des échanges et des entretiens avec les artistes a rendu possible la révélation de pistes de réflexion sur leurs pratiques et leurs pensées¹².

Nous pouvons affirmer, de façon générale et introductoire, qu'un élément rassemble ce corpus qui, même s'il présente des différences par rapport à chaque processus de création, aux dispositifs créés pour la réutilisation, la relecture et le remontage des images de guerre, constitue un fond commun : il existe, à l'intérieur de ce corpus d'artistes et dans leurs différentes conceptions et usages des images, quelque chose qui dépasse la matière première qu'elles constituent ainsi que leurs contenus. C'est quelque chose qui figure dans la façon dont ces images sont mobilisées par ce que nous

¹² Il est vrai que ce contact ne s'est pas déroulé de façon similaire avec les quatre artistes. Clarisse Hahn et Coco Fusco sont des collègues dont nous sommes assez proche. Rabih Mrouè, bien que vivant entre Berlin et Beyrouth, était très réceptif à la recherche et a pu répondre à nos questions et demandes de matériel. En revanche, Thomas Hirschhorn, malgré sa proximité géographique, à cause de son planning extrêmement chargé, marqué par beaucoup d'expositions, de conférences et de voyages, fut beaucoup moins disponible pour les contacts en tête-à-tête. Cependant, cet artiste nous a fourni une quantité très généreuse de fichiers, textes, reproductions et d'informations qui se sont avérés extrêmement importants pour cette recherche.

allons qualifier ici « d'exercice de montage » et cela remonte à une ligne warburgienne. Il existe chez ces artistes, une volonté de relecture et de présentation, pari qui renvoie à ce que Georges Didi-Huberman a observé à propos de l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg :

« S'il est vrai que l'atlas Mnémosyne constitue une part importante de notre héritage – héritage esthétique puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles ; héritage épistémique puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir –, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un pari. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la remonter sans croire la résumer ni l'épuiser. »¹³

De même, il existe un second élément de rapprochement qui mérite notre attention. Mentionnons en guise de contrepartie à la prolifération des images de guerre, un aspect beaucoup plus subjectif et, pour cette raison, dénué d'une trop grande valeur académique, à savoir le constat de l'existence d'une gêne par rapport à ce genre d'image. Il s'agit d'un malaise qui semble partagé par une grande communauté d'artistes, mais aussi par des historiens, des philosophes, des écrivains et des poètes. Il se peut que cette gêne ait un noyau commun ou qu'elle soit susceptible de trouver un écho dans une question assez simple : *comment montrer des situations de conflit, de guerre ou de massacre ?* En d'autres termes : Comment montrer l'être humain dans une situation vulnérable, d'extermination, de disparition et d'humiliation ? Bref, comment produire une image à partir de ces contextes ? Ces questions renvoient certainement au fameux, et peut-être déjà épuisé, débat sur le dogme de l'inimaginable ou de l'irreprésentable quand il s'agissait des images des camps de concentration : « montrer ou ne pas montrer les images des camps ? ». Cependant, à la différence des images des camps, celles qui nous

¹³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011, p. 20.

intéressent ici sont produites dans un contexte de possibilité d'une visibilité extrême, dans des situations de circulation rapide et, même s'il existe un désir de secret et de censure en ce qui concerne certaines d'entre elles (je pense ici à l'exemple tristement célèbre d'Abu Ghraïb et des premières images prises par des amateurs du Printemps Arabe ou de la guerre en Syrie), ces images-là ne répondent pas au même critère de production et visibilité que celles des camps nazis.

Si nous examinons des cas particuliers, nous constatons que cette question initiale figure dans des préoccupations individuelles qui se dévoilent dans les œuvres et les recherches des artistes de notre corpus, comme par exemple la question soulevée par Thomas Hirschhorn : *Pourquoi est-il important aujourd'hui de montrer et de voir des images de corps détruits ?* Rabih Mroué, quant à lui, se demande : *comment un peuple enregistre sa propre mort, sa propre destruction (dans le cas de la guerre en Syrie)* et l'artiste Walid Raad, lui aussi libanais, pose la question suivante : *comment imaginer et créer ce que seraient les archives et les documents de la guerre ?* Pour sa part, Akran Zaatari, un autre artiste libanais, s'interroge en ces termes : *Comment retrouver l'image de l'intimité à l'intérieur de l'expérience de la guerre ?* Et, encore, suite aux préoccupations de Coco Fusco, ce genre de questionnement trouve également sa place et des résonances dans l'œuvre de l'artiste et performeuse cubaine-américaine quand elle rejoue, parfois avec un humour très aigu, des situations extrêmes subies par des prisonniers de guerre dans les interrogatoires de la prison de Guantánamo ou d'Abu Ghraïb et semble se demander : *comment montrer ce qui n'est jamais montré, les situations intimes d'interrogatoire ?* Clarisse Hahn, notamment, dans sa trilogie intitulée *Notre corps est une arme* (2012), où elle place le corps dans le centre névralgique de ces images, dans ses œuvres, semble se demander : *comment les corps résistent-ils et finissent-ils par se transformer en une arme dans les situations de conflit ?* Et, bien sûr, Harum Farocki, dans la célèbre vidéo *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), se demande tout simplement : *comment montrer les victimes ?*

Et quand nous nous remémorons les œuvres du cinéaste du Mozambique Ruy Guerra, en particulier le long métrage *Mueda, memória e massacre*, nous pensons aux questions que pourraient poser des films comme celui-ci. Nous pouvons en imaginer quelques-unes : *Comment montrer la représentation du massacre d'un peuple et la construction de la mémoire de ce massacre ?* Ou, *comment l'image d'un massacre pourrait-elle se transformer en résistance politique d'un pays ?*

Jean-Luc Godard lui-même, dont l'œuvre nous sert de toile de fond, nous renvoie non aux images des camps nazis, mais plutôt à leur impossibilité d'existence et, dans ce cas, sa question prend la forme d'une plainte à propos de l'échec du cinéma dans ses tentatives de montrer les camps de concentration, quand il affirme qu'« à ce moment-là, le cinéma a totalement manqué à son devoir »¹⁴.

Cette gêne nous amène à penser tout simplement que la tâche consistant à travailler sur des images de guerre est loin d'être neutre, impartiale ou non engagée. Pourtant, il n'est pas question, malgré la reconnaissance de cette difficulté, de renoncer à ces images. À l'inverse, malgré toutes les difficultés pour produire, montrer ou réutiliser une image de guerre ou de conflit, surtout dans un contexte d'excès d'images de cette nature, nous cherchons ici à souligner comment les artistes créent leurs opérations pour donner une visibilité et une lisibilité particulières à ce matériau.

Quel serait le rôle de la culture à l'ère de la mondialisation ? Telle pourrait être la question générale qui s'infiltrerait dans cette recherche ainsi que dans toutes les recherches et études à propos du rapport entre la production artistique contemporaine et les facteurs politiques, sociaux, économiques et géopolitiques actuels. Nous partageons l'opinion de l'artiste et écrivain canadien Marc James Léger¹⁵ quand il commente l'œuvre d'Imre Szeman¹⁶, en affirmant qu'« avec la fin de la culture nationale comme cadre de progrès dans les arts, la culture devient de plus en plus liée au nouveau récit principal des traumatismes de la mondialisation. Comme l'agenda de la culture est de plus en plus déterminé par les opérations du capital mondial, il devient impératif de créer un vocabulaire imaginatif qui peut contester le fantasme de l'accumulation sans fin du biocapitalisme. »¹⁷

¹⁴ Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma – épisode 1b : Toutes les histoires, vidéo, couleur /N&B*, 51', 1988-98.

¹⁵ Marc James Léger est un artiste, écrivain et éducateur vivant à Montréal. Il a publié de nombreux essais sur la théorie culturelle, y compris des contributions à *Afterimage*, *Art Journal*, *Creative Industries Journal*, *Etc*, *Fuse*, *Inter*, *Journal of Aesthetics and Protest*, et *Third Text*. Il est rédacteur en chef de *Culture and Contestation in the New* (Intellect, 2011) et auteur de *Brave New Avant Garde: Essays in Contemporary Art and Politics* (Zero Books, 2012).

¹⁶ Imre Szeman est un chercheur canadien en études culturelles et professeur d'études en anglais et cinéma à l'Université de l'Alberta ainsi que professeur adjoint de recherche et d'études supérieures à l'Université collégiale de l'Ontario. Il effectue des recherches et enseigne dans les domaines de l'étude de l'énergie et de l'environnement, de la théorie critique et culturelle, de la philosophie sociale et politique (théorie de la 19ème et de la 20ème, de la mondialisation et du nationalisme) et des études canadiennes.

¹⁷ Marc JAMES LÉGER. « Globalization and the Politics of Culture : An Interview with Imre Szeman », *Radical Criminology : an insurgent journal* [en ligne], n° 2, 2013, p. 109. Consulté le 05 septembre 2018. URL : <http://journal.radicalcriminology.org/index.php/rc/article/view/19> (C'est nous qui traduisons): With

d) Voie à double sens : mouvement / déplacement

Concomitamment, si les images de guerre et de conflit peuplent désormais le champ de l'art contemporain, nous pouvons observer le chemin inverse : celui de la réversibilité des espaces de l'art en terrain de guerre. Avec un peu de liberté poétique et un regard imaginatif et délirant, mais aussi soigneux, il est encore possible de trouver ici et là, oubliées sur les planchers gris et neutres des musées et des espaces d'art, quelques douilles de balles et des cartouches utilisées, comme le note fort bien l'artiste et théoricienne Hito Steyerl dans sa vidéo performance-conférence intitulée « *Is the museum a battlefield ?* »¹⁸. Dans cette œuvre, Steyerl retrace les liens très intimes entre le monde de l'art et le complexe militaro-industriel de nos jours.

Si nous nous tournons vers le noyau principal de sa performance, nous aurons quelque chose comme la transcription suivante :

« Le musée est-il un champ de bataille ? La plupart des gens diront : “Bien sûr que non ! Au contraire, c'est une tour d'ivoire isolée de la réalité sociale. C'est une cour de récréation pour les 5%. Si l'art a quelque chose à voir avec la réalité sociale, il ne s'agit certainement pas d'un musée.” Alors, comment un endroit isolé et ségrégué pourrait-il être un champ de bataille ? Mais alors, les musées sont bien sûr des champs de bataille ! Ils y ont été tout au long de l'histoire. Ils ont été des chambres de torture, des sites d'exécutions et des scènes des crimes de guerre, aussi le site des guerres civiles et des révolutions, comme la Révolution d'Octobre au Palais d'Hiver, en 1917, actuellement le Musée de l'Hermitage. Un autre musée célèbre qui a été un champ de bataille est le Louvre, qui a été pris d'assaut en 1792, 1830, 1832, 1848 et 1871, à chaque fois il s'agissait d'un champ de bataille massif, où des batailles pour l'espace public, pour l'art public, étaient en fait combattues. [...] Vous devriez dire “OK, mais aujourd'hui, en 2012, la situation est très différente”. Je suis d'accord, mais aussi, comment pourrions-nous relier ce genre de problème à une situation contemporaine ? Comment relions-nous les champs de bataille

the end of national culture as a framework for progress in the arts, culture becomes increasingly tied to the new master narrative, he says, of the traumas of globalization. As culture's agenda is increasingly set by the operations of global capital, it becomes imperative, he argues, to create an imaginative vocabulary that can challenge biocapitalism's fantasy of endless accumulation. ». Le texte est disponible sur le site : <http://journal.radicalcriminology.org/index.php/rc/article/view/19/html#sdfootnote1sym>

¹⁸ Montrée par la première fois en 2013 à la 13e Biennale d'Istanbul. Une version de cette vidéo est disponible dans ces liens : <https://vimeo.com/76011774> et <http://creativetime.org/summit/2012/10/12/hito-steyerl/>

contemporains à ce qui se passe aujourd'hui dans l'art contemporain ? Et cela ne doit pas être si évident. »¹⁹



Images de la performance *Is the museum a battlefield?*, de l'artiste Hito Steyerl.

¹⁹ (C'est nous qui traduisons) : « Is the museum a battlefield? Most will say "Of course not! On the contrary, it's an ivory tower secluded from social reality. It is a playground for the 5 %. If art is going to have anything to do with social reality whatsoever, this is certainly not within a museum. So, how could such a secluded an isolated place be a battlefield? But then museums are of course battlefields ! They have been throughout history. They have been torture chambers, sites of executions and war crimes, also the site of civil wars and revolutions, like the October Revolution at the Winter Palace, in 1917, currently the Hermitage Museum. Another famous museum that have been a battlefield is the Louvre, which was stormed in 1792, 1830, 1832, 1848 and 1871, each time it was a massive battlefield, where a battle for public space, for public art, actually, was fought. [...] You should say, "OK, but today, in 2012, the situation is much different". I agree, but also, how do we relate this kind of issue to a contemporary situation? How do we relate contemporary battlefields with what is going on in contemporary art now a day? And this must not be so obvious. »

Et, à la fin, elle conclut : « *il semble que l'on ne peut avoir une révolution que si l'on pille un musée.* »²⁰ Certes, l'approximation proposée par Hito Steyerl n'est pas évidente. En revanche, le mouvement qu'elle construit et nous invite à suivre est vraiment excitant. Afin d'éclairer le rapport existant entre les musées et les champs de bataille, Hito Steyerl s'appuie sur un cas particulier : un vrai champ de bataille dans le sud-est de la Turquie, dans une région kurde où, en 1988, Andrea Wolf, l'une de ses meilleures amies, aurait été sommairement exécutée pour avoir fait partie du PKK (le Parti des Travailleurs du Kurdistan). Il s'agissait d'un assassinat qui, comme tant d'autres cas similaires, n'a jamais fait l'objet d'aucune investigation. En arrivant sur ce champ de bataille, Steyerl décida de suivre la piste des décombres qui s'y trouvaient et d'enquêter de près sur les débris présents sur le terrain ; cela signifiait : des restes de munitions, des obus, des missiles et des capsules de balles de mitrailleuses, toutes sortes d'objets et de débris d'armes provenant d'une action de guérilla, qui étaient tombés sur le sol, mais aussi des vêtements, des foulards, des ceintures et des outils de cuisine. En allant à cet endroit, son idée était de faire le chemin inverse de ces objets belliqueux pour, ensuite, suivre leurs traces jusqu'aux endroits où ils étaient produits, à savoir, les industries d'armes. Ce faisant, Hito Steyerl en vient à découvrir les endroits qui avaient contribué à construire, produire et faire exister le champ de bataille où elle était au tout début et, par conséquent, l'endroit où son amie (Andrea Wolf)²¹ avait combattu et finalement, avait été tuée. Dans ce chemin à l'envers, à contre-poil, pour utiliser ce terme très cher à Walter Benjamin, l'artiste arrive enfin dans les lobbies des entreprises européennes et nord-américaines au sujet desquels elle se rend compte que la plupart d'entre eux avaient été conçus par Frank Gehry, le célèbre architecte des mégas musées comme la franchise Guggenheim (Espagne et Émirats arabes unis), la Fondation Louis Vuitton (France) et le *Weisman Museum* (États-Unis), entre autres. À côté de cette constatation, Steyerl a été en mesure d'observer sur place la présence de plusieurs œuvres d'art contemporaines utilisées dans la décoration de ces espaces belligérants, comme dans les lobbies et les salles d'attente de la société *Lockheed Martin*, la *General Dynamics* et la *Heckler und Koch*, par exemple. Seulement, à titre de curiosité, cela n'est peut-être pas aussi innocent qu'il pourrait y paraître, en effet, si nous consultons l'application *Google Earth* en tapant les mots clés « Lockheed Martin Berlin », par exemple, nous allons constater la similitude entre la

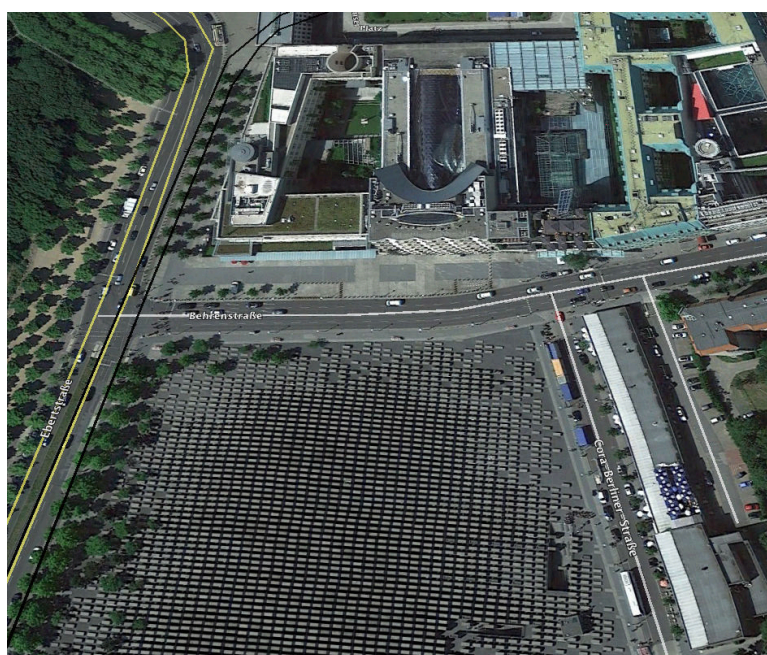
²⁰ (C'est nous qui traduisons): « It seems that you can't have a revolution if you don't stole a museum ».

²¹ Voir l'autre vidéo de Hito Steyerl intitulée *November*, de 1996, dédiée à Andrea Wolf : <https://vimeo.com/126820459>

forme architecturale du bâtiment de l'entreprise, projeté par Franck Gehry, et la forme d'un projectile de pistolet.



Si l'on fait un *zoom out* dans l'image, il est possible de percevoir que le bâtiment se trouve ironiquement localisé exactement devant le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe*, situé à Berlin.



Ce petit détour fait ici en passant par l'œuvre de Hito Steyerl, se justifie par l'évidence apportée : celle du mouvement perpétué par les images de guerre aujourd'hui, un mouvement dont l'artiste nous montre comment il est nécessaire et non anodin d'en suivre les traces. Dans le cas de la performance « *Is the museum a battlefield ?* », ce mouvement est la matérialisation d'une espèce de champ et contre-champ où il est possible de tracer et retracer, dans un va-et-vient, le chemin entre un missile et sa cible en tant qu'entité mimétique des espaces de guérilla et des espaces d'art. Les assertions habiles et ironiques d'Hito Steyerl effectuent un rapprochement entre le décor de la « vraie guerre » et celui du monde de l'art tout en nous montrant dans quelle mesure cela se déploie de façon vraiment objective et concrète. C'est une trajectoire qui passe par l'industrie de l'armement, par la confluence entre la conception de missiles et la création architectonique - toutes deux projetées et fabriquées par le biais des mêmes logiciels - ainsi que par l'histoire des espaces d'art institutionnels, qui sont marqués par de nombreuses scènes de batailles du passé, mais qui en même temps sont aujourd'hui, dans certains cas, bénéficiaires de l'argent provenant de l'industrie contemporaine de la guerre par l'intermédiaire du mécénat et du parrainage.

Dans notre recherche, ce sont les images d'amateurs prises dans ces champs de bataille qui jouent, à la fois, ce double rôle : celui d'agent et celui d'objet de ce mouvement. Ces images seront aussi porteuses des récits qui raconteront ces mouvements, ces traces. La balle et aussi sa propre trajectoire et, quelquefois, la cible. Il s'agit d'images qui, une fois capturées par n'importe quel genre de caméra et lancées dans les réseaux d'Internet, bougent sans cesse et parfois débarquent dans ces mêmes espaces artistiques ou d'affaires décrits par Hito Steyerl, sous la forme d'œuvres artistiques. Ces mouvements s'accomplissent et se concrétisent par des gestes des artistes. En réalisant plusieurs trajets, ces images se transforment, entrent en mutation, se volatilisent et, parfois même, se « zombifient ». Cependant, l'on peut dire, en utilisant une image plus poétique, que dans ce mouvement de déplacement, elles se potentialisent et se transforment à nouveau en armes.

Le mouvement qui nous intéresse est donc cette deuxième naissance de ces images. Il s'agit d'une renaissance qui se produit au moment où elles sont réutilisées par quelqu'un d'autre, où elles sont choisies, se font « piquer » pour sortir de leur flux, du débit des réseaux de sites, des comptes twitter ou Facebook pour pénétrer dans un autre contexte politique, symbolique et sémantique. Le terme renaissance est ici utilisé sans

vouloir invoquer un caractère rédempteur ou messianique de ces images. Il s'agit tout simplement d'une tentative de rendre compte de la transformation subie par ces dernières quand elles deviennent des éléments constitutifs d'une contre-visualité. Il s'agit d'une transformation qui est plus réussie, dans certains cas, que dans d'autres.

Les notions de *visualité* et *contre-visualité* seront discutées plus avant dans le cadre du deuxième chapitre. En tout cas, il s'avère important de garder à l'esprit que ce mouvement, que nous venons d'invoquer, doit être pris en compte en prenant pour référence les deux pôles suivants: la circulation des images d'amateurs d'une certaine visualité vers une contre-visualité par le biais d'une intervention (geste) artistique.

e) Quelques concepts clés

1. Visualité, contre-visualité et guerre totale

Notre recherche ne visera pas à suivre les traces laissées par ces images de guerre dans leurs cheminements. Nous entendons par cela, le chemin du « champ de bataille » jusqu'aux musées, galeries ou les circuits de l'art contemporain. Le but ici n'est pas de reproduire la logique de Hito Steyerl décrite juste avant. Nous n'avons pas non plus l'intention d'analyser ces images prises par des amateurs en situation de conflit en tant que matériel visuel en lui-même, ce qui veut dire en tenant compte de leurs conditions d'enregistrement, leurs qualités esthétiques ou techniques, leurs objectifs politiques ou leurs contextes historiques. Ces aspects peuvent et doivent être considérés dans l'analyse des œuvres qui peuplent cette recherche afin d'établir une description plus large du circuit réalisé par les images en question. Cependant, il est important de souligner qu'il existe déjà certaines études récentes à propos de ces aspects, notamment, celles de Cécile Boëx²², pour n'en citer que quelques-unes, sur lesquelles nous pouvons compter. Nous allons certainement nous servir de ces études en ne perdant pas de vue notre objectif principal qui consiste à répondre à certaines questions : 1) quelles sont les opérations

²² Cécile BOËX, « La vidéo comme outil de l'action collective et de la lutte armée », *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*. La Découverte, 2013, pp. 172-184. Cécile BOËX, « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : Usages, techniques et supports », *Cultures & Conflits* [En ligne], 91/92 | automne/hiver 2013, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 14 septembre 2017. URL : <http://conflits.revues.org/18789> ; DOI : 10.4000/conflits.18789. Cécile BOËX, « Montrer, dire et lutter par l'image », *Vacarme*, vol. 16, no. 4, 2012, pp. 118-131.

effectuées par les artistes pour que ces images migrent d'un « espace de conflit » vers un espace d'art ? 2) pourquoi les artistes s'intéressent-ils à ces images aujourd'hui ? 3) comment le déplacement de ces images parvient-il à les potentialiser et quels sont les gestes artistiques nécessaires pour y arriver ? 4) qu'y a-t-il de particulier dans cette procédure de remploi d'images ? 5) comment ces opérations s'inscrivent-elles dans la construction d'une contre-visualité ?

Dans cette thèse, la notion de *visualité* et, par conséquent, celle de *contre-visualité* seront basées sur l'étude de Nicholas Mirzoeff, notamment, son livre *The right to look* (2011), où l'auteur développe un argument qui cherche les origines de la notion de visualité en tant que quelque chose d'historiquement lié aux tactiques modernes de la guerre et au contrôle colonial, et fait remarquer comment la visualité serait une construction légitimant les structures de pouvoir hégémonique. Selon Mirzoeff, la visualité est la guerre : « Pour coincer une phrase, la visualité n'est pas la guerre par d'autres moyens: c'est la guerre tout court. Cette guerre a été constituée d'abord par l'expérience de l'esclavage dans les plantations, le moment fondamental de la visualité et le droit de regarder »²³. Et, un peu plus loin dans son livre, dans le chapitre « *Visuality - authority and war* », l'auteur affirme :

« Le sens de la visualité comme guerre était concret, pas abstrait. Si l'on se référait à la fois à la nécessité pour les généraux modernes de visualiser un champ de bataille qui ne pouvait être vu qu'à partir d'un point de vue unique, tel que théorisé par le théoricien de la guerre moderne Carl von Clausewitz (1780-1831), et pour reprendre la peinture militaire qui a construit des scènes de combat du point de vue du général. [...] Le commandant en chef devait garder une "image fringante" d'une province ou d'un pays entier à l'esprit, contrairement aux subordonnés qui s'occupaient d'une zone beaucoup plus petite. Chacun de ces domaines était un "théâtre" pour la performance de la guerre invisible pour ses acteurs, discernable uniquement par le leader. »²⁴

²³ Nicholas MIRZOEFF, *The right to look. A counterhistory of visibility*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 6. (C'est nous qui traduisons) : « To coin a phrase, visibility is not war by others means : it is war. This war was constituted first by the experience of plantation slavery, the fundamental moment of visibility and the right to look. »

²⁴ *Idem*, p. 124. (C'est nous qui traduisons) : « The sense of visibility as war was concrete, not abstract. If referred both to the necessity for modern generals to visualize a battlefield that could not be seen from a single viewpoint, as theorized by the theorist of modern war Carl von Clausewitz (1780-1831), and to revival of military painting that constructed battle scenes from the perspective of the general. [...] The commander-in-chief had to keep a "vivid picture" of an entire province or country in mind, unlike the

Dans la première partie, nous essaierons donc d'effectuer un mouvement de survol pour, ensuite, dans les chapitres subséquents en venir à des cas et des questions particuliers tout en prenant des exemples concrets dans le contexte de l'art contemporain parmi les projets des artistes de notre corpus. Dans ce mouvement de survol, nous allons premièrement nous limiter à établir les rapports pouvant exister entre les images prises dans les situations de guerre et conflits depuis les années 1990 et le régime visuel contemporain. Ainsi, notre objectif consistera à nous demander ce que l'on pourrait désigner en tant que « visualité » aujourd'hui en ne perdant pas de vue l'existence de ce régime visuel composé d'images vernaculaires produites en temps de guerre et conflits, ainsi qu'à des périodes d'exceptionnalité (en référence au terme, déjà quelque peu banalisé, du philosophe italien Giorgio Agamben et son « état d'exception ») et, concurremment, ce que l'on pourrait donc désigner dans l'univers artistique comme une contrepartie possible à cette visualité hégémonique. Cette contrepartie serait celle de la production d'une « contre-visualité ». Puis, dans les chapitres suivants et par le biais de quelques œuvres contemporaines, nous allons alors nous demander : 1) comment certains artistes articulent leur démarches vers la production de cette contre-visualité ? 2) comment cela prend forme ? 3) quel serait le rôle politique et l'élan esthétique de ces œuvres aujourd'hui ?

2. Image amateur / image vernaculaire

Afin de saisir les particularités de ces images reprises par les artistes de notre corpus, nous avons essayé de préciser leur catégorisation : images d'amateurs, images vernaculaires ou images non professionnelles ? Dans le cas des images actuelles de la guerre, ces subdivisions sont souvent confuses et se mêlent. Comment, par exemple, classer une image faite par un militaire en service en Irak lorsque celui-ci n'est pas un vidéaste ni un photographe professionnel ? Ou, par exemple, les vidéos réalisées au sein de la guérilla kurde à des fins de propagande interne, mais qui ne suivent pas les règles de prise de vue professionnelle ou commerciale. Ou même des images prises au cours d'une rébellion dans une prison en Turquie, des images réalisées hâtivement par la police, sans aucune expérience documentaire, mais qui étaient les seules sources visuelles utilisées par les médias locaux pour diffuser les nouvelles ? Ces images sont-elles

subordinate dealing with a far smaller area. Each of these areas was a "theater" for the performance of war that was invisible to its actors, discernible only to the leader ».

d'amateurs, de professionnels ou tout simplement des enregistrements d'un quotidien conflictuel ?

3. Circulation, flux, reprise, emploi

Les notions de « reprise », « emploi », « flux », et « circulation » qui correspondent à des termes tels que « relecture », « recontextualisation », « détour » ou « mouvement », sont des notions présentes dans les œuvres analysées dans cette thèse. Cependant, nous allons essayer de discerner cas par cas comment ces procédures fonctionnent, ainsi que leurs implications dans un contexte où l'image réutilisée ne provient pas d'une autre œuvre d'art (soit un film ou vidéo), mais d'un entrepôt de production vernaculaire, c'est-à-dire un entrepôt particulier puisque sans forme définie et où la notion d'archive doit être toujours révisée.

Dans ce processus, pour référencer le terme utilisé par Christa Blümlinger, ces images se transforment en images de « seconde main ». Blümlinger utilise ce terme pour désigner les images qui ont subi une action d'appropriation, de emploi et de reprise dans certains processus artistiques basés sur l'acte de montage et remontage de ces *images trouvées*²⁵. Comme le fait observer l'auteur, il s'agit d'un processus qui est devenu généralisé et dans lequel la possibilité de reproduction numérique de ces images garantit une circulation interminable :

« À l'époque des techniques de reproduction numériques, la plupart des images sont "de seconde main". Comme elles sont manifestement "trouvées" qu'elles ne sont donc pas "originales", nous ignorons généralement d'où elles viennent, lorsqu'elles apparaissent sur l'ordinateur, à la télévision ou sur l'écran de cinéma. La réélaboration d'un matériau premier est devenue banale à l'âge du "couper-coller" généralisé. »²⁶

²⁵ Ici, nous utilisons ce terme comme la traduction littérale de l'anglais *found footage*, qui est beaucoup plus utilisé dans les textes académiques.

²⁶ Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main – Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 11.

Dans « Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental »²⁷, Nicole Brenez, détaille point par point les modalités du emploi dans le cinéma. Ce texte date de 2002 et nous nous demandons, s'il était écrit aujourd'hui, comment pourraient apparaître les nouvelles modalités du emploi, dans un contexte plus élargi qui intégrait la numérisation des images et envisageant au-delà des expériences du film expérimental celles de l'art contemporain. Les artistes de notre corpus, en dépit du fait qu'ils réalisent des images, des films et des vidéos, n'appartiennent pas à la catégorie de ce que l'on pourrait appeler le cinéma expérimental. Ainsi l'acte du emploi, bien que fondamental dans la démarche des œuvres évoquées dans cette recherche, ne constitue pas l'épine dorsale de la pratique des artistes analysés. A la différence des pratiques filmiques dans lesquelles l'utilisation d'un matériel non filmé par le réalisateur est la base même de l'œuvre (pour citer juste quelques exemples : Joseph Cornell, Péter Forgács, Pasolini - *La rabbia (La rage)* -, René Viénet, Lewis Klahr, Kirk Tougas, Chirstian Marclay, Douglas Gordon), les artistes traités ici opèrent l'acte du emploi de façon plus hétérodoxe, mutable et moins structurante. Hormis Clarisse Hahn, aucun d'entre eux ne peut être considéré comme « réalisateur ». Et Hahn lui-même trouve des moyens de présenter ses films documentaires qui extrapolent les dispositifs écran/salle/public pour aller vers l'espace d'exposition de manière installative. Finalement, comme on le verra dans le *chapitre 4* de la première partie de cette thèse, la manière dont ces images d'amateurs ou vernaculaires apparaissent dans l'œuvre des artistes qui nous intéressent ici, la façon dont elles sont réemployées, bien que ces œuvres constituent un domaine différent de celui du cinéma expérimental, suivent certains des protocoles signalés par Nicole Brenez dans le texte mentionné ci-dessus.

En même temps, notre hypothèse pose qu'il est nécessaire d'observer que l'action de se servir d'images de cette nature (enregistrements de guerres et de conflits) doit prendre en compte les implications politiques de ce choix et cela nous oblige à considérer le régime de visibilité et de lisibilité auquel ces images sont soumises quand elles sont réutilisées ou citées par l'artiste. Ce régime remet en cause certains paradigmes liés à la production d'un art qui se veut politique. Quand il emploie des enregistrements de guerres et de conflits, l'artiste fait ressortir ces images, il les « anime » et les interroge ; et nous pouvons affirmer que dans cette action une position politique est adoptée. Nous

²⁷ Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du emploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 13, n 1-2, 2002, pp. 49-67. Le texte est basé sur un travail préalablement effectué avec Pip Chodorov en 2000.

allons discuter cette question de façon plus détaillée au cours de chaque chapitre en examinant la façon dont elle prend forme à l'intérieur des processus artistiques de chacun des artistes analysés.

4. Bruit de fond

Dans le dernier chapitre, afin d'analyser la production de cette contre-visualité dans le champ de l'art contemporain et dans une tentative de trouver un paradigme à l'intérieur même de la pratique artistique, nous allons glaner quelques procédés dans une partie de l'œuvre de Jean-Luc Godard, en particulier celle que l'artiste a produite en partenariat avec sa compagne, Anne-Marie Miéville. Il s'agit de procédés qui, tout en jouant le rôle de toile de fond, engendrent des réverbérations dans la production contemporaine et nous confèrent quelques figures d'appui pour porter un regard sur ces œuvres. Cette tentative se justifie par le considérable effort que le couple a mobilisé pour faire face à cette « migration des images », leurs mouvements, leurs déplacements et leurs conséquences ; et, il n'est pas anodin que deux œuvres emblématiques dont nous traiterons ici gardent dans leurs titres même une référence explicite au mouvement et au déplacement, à savoir , *Ici et ailleurs* (France, 1974, 16 mm, couleur, 50') et *France tour détour deux enfants* (France, 1977-78, vidéo, couleur, 12 x 26'), toutes deux réalisées par le couple Godard-Miéville à l'époque où ils étaient à la tête de leur maison de production, la Sonimage.

C'est justement sur cette jonction – entre geste artistique et action politique – que nous croyons qu'il est possible d'évoquer l'œuvre de Jean-Luc Godard. Les procédés expérimentés et mis à l'épreuve durant cette phase de la carrière de Godard avec Miéville sont des gestes qui se répètent aujourd'hui au cours de la pratique des artistes mentionnés ci-dessus. Il s'agit de gestes comme, par exemple, s'exiler, se mettre en marge, décomposer, recomposer, ralentir, déplacer, restituer. L'on peut dire la même chose au sujet des plans de travail, d'attitudes telles que, par exemple, l'autosuffisance (être le maître de sa propre usine) et des tactiques de vaccin, dont nous parlerons plus loin. Il est important de dire qu'une telle référence à Godard est tangentielle et que, en dépit du fait d'avoir été le point de départ de cette recherche, elle ne constitue pas son point central ni son corpus principal. Ces œuvres nous serviront de « paradigmes », de références, de modèles, des formes de pensées aussi bien que de méthode artistique qui nous soutiendront pour mettre en perspective la pratique de certains artistes contemporains.

Cet exercice nous conduira à considérer certains mécanismes de travail réalisés par le couple dans les œuvres citées juste ci-dessus et dont le résultat va à l'encontre de ce que nous qualifions ici de *contre-visualité*

C'est justement un bruit, un bruit qui parfois devient tonnerre, d'autres fois sifflement de vent. Et d'où vient-il, ce bruit ? Alors, c'est bien à un moment déterminé de la production de Jean-Luc Godard que ce bruit commence à se faire entendre d'une manière plus pressante. Il s'agit de la seconde moitié des années 1970, époque où Godard, avec Miéville, intensifie son travail avec le support vidéographique, ainsi que le travail de création collective et de production indépendante.

Cherchons la femme ! - Anne-Marie

L'expression ci-dessus a été inventée par Alexandre Dumas (père) dans le roman *Les Mohicans de Paris* (1854). Sa première utilisation figure de la façon suivante dans le roman : « Cherchez la femme, pardieu ! Cherchez la femme ! »²⁸ et elle est plusieurs fois répétée. Dumas a également utilisé cette phrase dans son adaptation théâtrale de 1864 : « Il y a une femme dans toutes les affaires ; aussitôt qu'on me fait un rapport, je dis : “Cherchez la femme !” »²⁹. Dans l'œuvre de Dumas et dans la façon dont cette expression est restée connue dans le monde entier, son sens peut être résumé par l'idée que s'il y a un problème, c'est souvent une femme qui en est la cause (la maîtresse, la femme jalouse, l'amoureuse en colère). En même temps, si cette phrase exprime l'idée que la source d'un problème donné impliquant un homme est susceptible d'être une femme, cela ne veut pas dire que la femme elle-même soit nécessairement la cause directe du problème, mais aussi qu'un homme peut se comporter stupidement ou de façon bizarre afin d'impressionner une femme ou d'attirer son attention. En laissant de côté le sexisme de Dumas, nous nous permettons cette blague littéraire pour consolider et ne pas négliger le rôle joué par Anne-Marie Miéville dans l'œuvre de Godard à partir des années 1970. On oublie très souvent que la plupart des projets concrétisés à cette époque-là étaient des projets fabriqués à quatre mains, comme le résultat d'un partenariat fructueux, expérimental et très créatif.

²⁸ Alexandre DUMAS, *Les Mohicans de Paris*, vol. 1, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1871, p. 232.

²⁹ Alexandre DUMAS, *Théâtre complet XXIV*, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1889, p. 103.

Bien que la figure de Miéville ait été négligée lors de l'analyse de la production du couple, il est possible qu'au cours des années de Sonimage, la contribution de cette dernière ait été plus fondamentale qu'on ne l'imagine généralement, et que sa voix ait peut-être été la plus importante du couple. Sur cet aspect, Michael Witt suggère que :

« Il serait certainement possible de soutenir qu'elle était la principale force créatrice de l'entreprise, fournissant de nombreuses préoccupations thématiques qui se reproduisent à chaque nouveau travail, et que Godard occupe un rôle plus réactif, canalisant ses idées sous forme audiovisuelle. »³⁰

Le fait est que le travail de cette époque est le résultat d'un véritable partenariat. De plus, on ne peut oublier que le rôle de Miéville est demeuré un facteur important de Godard dans des projets ultérieurs, comme nous pouvons le constater avec une simple liste: elle a co-scénarisé et co-monté *Sauve qui peut (la Vie)* (1979), a été collaboratrice dans *Passion* (1982), a scénarisé *Prénom Carmen* (1983), a co-monté *Je vous salue, Marie* (1985), a coécrit *Détective* (1985), a coproduit *Dernier mot* (1988), elle a pris la direction artistique de *Nouvelle vague* (1990) et codirigé *Soft and hard* (1985), *Le rapport Darty* (1989), *L'Enfance de l'art* (1991), *Écrire contre l'oubli* (1991) 2 x 50 ans de cinéma français (1995), *The old place* (2000) et *Liberté et patrie* (2002), sans mentionner toute la production des années 1970 dont nous parlerons davantage dans la dernière partie de la thèse.

³⁰ Michael WITT, « Going through the motions : unconscious optics and corporal resistance in Miéville and Godard's France tour détour deux enfants », in A. HUGHES ; J. WILLIAMS (orgs.), *Gender and French cinema*, New York, Berg, 2001, p. 174-5. (C'est nous qui traduisons) : « It would certainly be possible to argue that she was the enterprise's principal creative force, supplying many of the thematic concerns that recur from work to work, and that Godard occupied a more reactive role, channelling her ideas into audio-visual form. »



Frames de la série *France tour détour deux enfants*, 1976

Ce partenariat se consolide, par exemple, dans *France tour détour deux enfants*. En même temps, aux yeux d'un outsider, il reste le brassage des rôles de chacun dans le processus de création. Il y a le fait concret d'un travail effectué à quatre mains et signé par deux auteurs qui, d'ailleurs, forment un couple. Cependant, il s'agit d'un couple qui ne répond individuellement à aucune fonction spécifique : il est impossible de savoir qui a dirigé les scènes, qui a écrit les textes, qui a réalisé le montage ou qui a choisi les bandes sonores. À la fin des épisodes, la seule information que nous pouvons tirer à la lecture des génériques est celle-ci : « Institut de Production Nationale de l'Audiovisuel et Sonimage (A-M Miéville J-L Godard) ». Aucun prénom n'apparaît, puisqu'ils pourraient dénoncer le sexe, le genre, aucune personne n'est mise au premier plan, le couple se met entre parenthèses après le nom de leur société. C'est la personne juridique de l'usine du couple, la société Sonimage qui est superposée. Plus qu'un désir d'égalité, il semble y avoir là une volonté de différenciation, car le plus important n'est pas la répartition égalitaire du travail – « aujourd'hui tu fais à manger et moi, je fais la vaisselle ; demain, je cuisine et toi, tu fais la vaisselle. ». Peut-être, les génériques signifient-ils qu'il n'est pas important de nommer ; Godard et Miéville sont des travailleurs d'une usine de création

audiovisuelle et ce qui sort de cette usine c'est ce produit-là. Nous savons également que la présence de Godard dissimule injustement tous ceux qui sont à ses côtés. Par conséquent, cela justifie, peut-être, le soin supplémentaire concernant les génériques de l'œuvre. Ne pas nommer de sorte que le nom ne prenne pas une place plus importante que l'œuvre, le travail en soi, afin que l'un ne vienne pas éclipser l'autre.

Dans leurs « années vidéo », Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, ont fait des recherches sur les potentialités des médias audiovisuels électroniques et ont développé un *modus operandi* pour faire face aux images et aux informations qui circulaient dans les médias. À vrai dire, cette approche critique des médias s'avère, jusqu'à nos jours, très pertinente. Il est notoire qu'avec Miéville, Godard a créé certains paramètres de travail et, en les fabriquant, le couple a inventé une façon de penser les images par la voie de l'image elle-même, ce qui illustre bien la formule godardienne qui sera développée quelques années plus tard : le cinéma n'est pas un simple instrument de représentation, mais « une forme qui pense ». Cette assertion a été formulée par Godard à la fin des *Histoire(s) du cinéma* (France, couleur et n/b, vidéo, 264' en tout), épisode 3a, où la phrase « une pensée qui forme une forme qui pense » apparaît sur la photo du visage de Pier Paolo Pasolini suivie de l'image d'une peinture de la Renaissance.



Frames de la série *Histoire(s) du cinéma*, 1988-98.

Ceci dit, même si dans le titre de cette thèse nous mentionnons l'expression « fond godardien », il faut absolument souligner la présence très importante d'Anne-Marie Miéville dans la composition et la création de cette référence.

Malgré l'admiration que l'on éprouve pour lui, il ne sera pas question de transformer Godard et sa pratique en un paradigme rigide. À l'inverse, l'objectif consistera à faire usage de son œuvre et de sa pensée en tant qu'outil d'analyse et de critique. C'est pour cela que nous faisons tout simplement référence à un bruit de fond. Il s'agit d'un « bruit de fond godardien » qui, selon le cas, peut devenir plus fort ou plus faible et, parfois, passer de la cacophonie à la musique.

La proposition est donc d'avoir cette façon de penser, cette formule créée surtout pendant les années Sonimage, en tant qu'un outil, parmi d'autres, capable de soulever des questions qui s'avéreront utiles pour l'analyse et une approche d'un ensemble de certaines œuvres contemporaines. Il s'agit des performances, des vidéos, des installations et des collages résultant du travail et de la recherche d'un groupe d'artistes choisi en fonction de la relation entre leurs œuvres et les images d'amateurs des guerres et conflits contemporains. La quête est la possibilité de construction d'un dialogue et d'une interlocution par le biais desquels il serait possible d'envisager les questions relatives aux flux et aux mouvements migratoires de ces images de guerres et conflits, la notion de document et d'archive et les images d'amateurs.

Cette recherche s'inscrit dans l'étude de démarches artistiques ultra-contemporaines à propos desquelles il existe encore très peu d'écrits universitaires. C'est pourquoi nous avons choisi d'aborder une approche pluridisciplinaire de ce sujet afin de rendre compte de ses diverses formulations.

C'est ainsi que les chapitres abordent des thèmes relevant des approches historiques, esthétiques et politiques et, aussi et surtout, de la culture visuelle (*visual culture*) autour des écrits de Michel Foucault, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Serge Daney, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Mieke Poivert, Susan Sontag, Nicole Brenez, Hito Steyerl, Marie-José Mandzain, Nicholas Mirzoeff, W. J. T. Mitchell, Hal Foster, André Gunthert, Franco 'Bifo' Berardi, Antonio Negri et Michael Hardt qui nous

ont permis de comprendre des notions telles que celles de document, vernaculaire, montage, visualité, contre-visualité et circulation dans les œuvres analysées.

Il s'agit, par conséquent, dans cette thèse inscrite en « Arts et médias », d'aborder la pratique d'un groupe hétérogène d'artistes possédant un rapport commun par l'usage qu'ils font des images vernaculaires de guerre, non au regard d'une seule discipline, mais plutôt de former une approche pluridisciplinaire qui révèle les spécificités de ces pratiques artistiques.

5. Les artistes du corpus

- Clarisse Hahn (Paris, France, 1973)
- Rabih Mroué (Beyrouth, Liban, 1967)
- Coco Fusco (New York, États-Unis, 1960)
- Thomas Hirschhorn (Berne, Suisse, 1957)

1^{ère} PARTIE

CHAPITRE 1

Mouvements /Circulations



1.1 – Mouvements : l'excès et le flux

Deux notions sont devenues paradigmatiques et quelque peu caricaturées quand l'on essaie de réfléchir à la production audiovisuelle actuelle, notamment celle dite d'amateur et associée aux conflits sociaux ou à la guerre : il s'agit des deux notions complémentaires d'*excès* et de *flux*. Nourri par la sensation que jamais le flot d'images (photographiques, vidéographiques ou cinématographiques) n'a été aussi abondant qu'à notre époque, nous observons l'utilisation courante du terme « jamais auparavant » utilisée en général dans l'objectif d'essayer de qualifier notre régime d'image actuel d'exceptionnel et d'extraordinaire ainsi que pour exprimer un certain étonnement : *jamais auparavant on n'a vu une telle quantité d'images qui circulent, jamais auparavant on n'a eu une telle production d'images* ou *jamais auparavant on n'a eu un telle quantité d'écrans qui nous donnent un accès direct aux images*, les exemples, caricaturés ici, pourraient être employés pour d'autres formes de parodies. Bref, l'étonnement semble accompagner un sentiment d'impuissance face aux images, comme si ce flot avait le pouvoir de dépasser nos capacités à le saisir.

Bien sûr que la perception du flux et de l'excès n'est pas un privilège de notre époque, ni ce sentiment d'impuissance. Sans mentionner ici toutes les actions d'iconoclasme perpétrées au cours du temps et en ne prenant en compte que l'histoire récente, il n'est pas difficile d'observer que plusieurs auteurs ont essayé de rendre compte de cette expérience, notamment, à partir du début du XXe siècle. On observe le même sentiment que depuis l'apparition du cinéma, alors que le dispositif cinématographique a été perçu par certains auteurs comme l'agent d'un nouveau type d'expérience chez les spectateurs. À cet égard, par exemple, Walter Benjamin avait déjà noté l'impossibilité de fixité dans l'exercice du regard par rapport au cinéma, où le spectateur était pris dans un flot impossible à maîtriser. Il s'agissait donc d'une expérience très différente de celle de l'appréciation de la peinture, où le spectateur pouvait, tout en profitant de l'immobilisme de l'œuvre, s'approcher, s'éloigner, passer le temps désiré dans la contemplation :

« Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées.

Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer. »³¹



Times Square, NYC, environ 1900.

Ce qui nous semble remarquable dans l'analyse benjaminienne à propos de la perception des images en mouvement, c'est justement l'identification d'une nouvelle expérience devant les images, une expérience marquée par la rupture et le choc, qui engendrerait une nouvelle sensibilité, moderne, qui serait modifiée par ces nouvelles techniques de l'image en mouvement. Georg Simmel, à son tour, a identifié ce nouveau type d'expérience à l'apparition d'un nouvel individu, le *blasé* : le citadin, l'habitant de la grande ville pour lequel le choc et l'affrontement aux images seraient des éléments constitutifs de la vie de tous les jours et auquel le flux des stimulations nerveuses, oculaires exigerait de nouvelles capacités cognitives : « La base psychologique sur

³¹ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia, 2009, p. 67.

laquelle repose le type des individus habitant la grande ville est l'intensification de la vie nerveuse [die Steigerung des Nervenlebens] qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes »³². Cette "nouvelle vie", dont les contours sont quelquefois vus comme hostiles à la perception, nécessite une réaction et une attention ininterrompues au flux et à l'excès des stimuli.

Alors que l'étonnement par rapport à la circulation des images est quelque chose qui est à chaque fois renouvelé après l'invention de la photographie ayant connu plusieurs vagues surtout depuis la fin des années 1960, avec la popularisation de la présence de téléviseurs dans les maisons ; pendant les années 1980, après la chute du mur de Berlin et la fin de l'Union Soviétique et grâce au développement de la télévision par câble ; durant les années 1990, avec le début de l'internet et, aujourd'hui, alors que l'on constate l'existence d'une infinité de formats de *media-on-demande* (les *MOD*) ainsi que le rôle des réseaux sociaux dans l'échange d'images. Le discours hyperbolique qui va à la remorque des idées flux et d'excès s'est gonflé encore davantage avec l'utilisation du préfixe « hyper » placé avant plusieurs vocables en référence à la présence des images dans la vie quotidienne comme, par exemple, *hyper réalité*, *hyper visibilité*, *hyper saturation*, *hyper stimulation*, *hyper violence*, *hyper communication*. Il va sans dire qu'il est fort probable que le ton exagéré essaye de rendre compte d'un tourbillon imparable d'images et de stimuli visuels, sonores et sensoriels qui ont été exacerbés dans la société d'après-guerre.

Il est également remarquable qu'une telle vision engendre non seulement la surprise, mais aussi de la peur au sujet de cette offre audiovisuelle et, en plus de revitaliser un certain platonisme méprisant par rapport aux images, elle peut prendre facilement des contours catastrophiques, induisant même un certain iconoclasme contemporain; justement parce qu'elle suppose l'existence d'un excès visuel maléfique qui pourrait nous avaler, nous surpasser, nous saper et, surtout, nous aliéner et qui, dans la pire des hypothèses, pourrait nous rendre aveugles face à la réalité. Comme le note Dork Zabunyan, « cet argument catastrophique a déjà une histoire, puisque c'est là un leitmotiv que l'on retrouve diversement dans les écrits de Guy Débord, de Jean Baudrillard ou encore de Paul Virilio, qui rebattent globalement l'image en mouvement sur le terrain de l'aliénation spectaculaire, et par voie de conséquence sur une perte du réel pour celles et

³² Georg SIMMEL, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la modernité*, t. 1, trad. française J.-L. Vieillard-Baron, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1989, p. 234.

ceux qui tentent pourtant de le transformer »³³. Un tel argument, qui présente des traits iconoclastes, met peu d'espoir dans les images et y voit même un motif de suspicion et de danger, celui de la « perte du réel », danger qui serait constamment aggravé par cet excès d'images et de sons qui ne cessent d'être produits et de circuler.

En fait, la crainte du spectacle et de l'effet mystificateur des images n'est pas un aspect nouveau de notre culture, mais au contraire, comme l'a bien signalé Jacques Rancière, c'est déjà quelque chose d'assez bien structuré depuis le XIXe siècle. Selon Rancière, cette crainte, faisait déjà partie de la logique des discours de l'époque curieusement qualifiés d'émancipateurs. Dans un entretien réalisé par Jérôme Game au Musée des Beaux-Arts de Saint-Étienne, Rancière reprend les arguments de son livre *Le spectateur émancipé* et contextualise la présence du spectaculaire dans la ville du XIXe siècle, une présence perçue en tant que facteur « aliénant » par lesdits intellectuels progressistes de l'époque :

« Au XIXe siècle, au temps de l'émancipation ouvrière, au temps aussi de la multiplication de la parole écrite des textes romanesques, au temps où la ville moderne prend son allure et où par conséquent il y a partout du spectacle, une sorte d'esthétisation du décor de la vie quotidienne, et ainsi de suite, on voit justement se développer une sorte de critique, une sociologie ou une science politique bourgeoises qui disent "Attention ! C'est dramatique parce que tous ces gens du peuple qui commencent à absorber des textes qui les font rêver d'autre chose, qui regardent des images d'un bonheur qui est impossible, ils vont sortir de leur condition, absorber des images, des mots, des phrases, des discours qui n'ont pas été faits pour eux, alors qu'ils n'ont pas la cervelle pour ça." »³⁴

Ce passage, même s'il est quelque peu anecdotique, rend possible d'envisager l'argument de Rancière qui, en même temps : 1) critique la vision althusserienne de la place et du statut des intellectuels à propos de l'idéologie et de la notion de domination de la sociologie ; et 2) situe historiquement cette peur du flux et de l'excès d'informations, peur déguisée en préoccupation vis-à-vis de ceux qui ne bénéficieraient pas des « conditions » favorables leur permettant d'absorber tout ce que ce flux pourrait leur

³³ Dork ZABUNYAN, *L'insistance des luttes – images, soulèvement, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2016, p. 11.

³⁴ Jacques RANCIÈRE, « Critique de la critique du "spectacle" », *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 631. *Cet entretien a été publié originalement dans *RiLi – La Revue internationale des livres et des idées*, n° 12, juillet-août, 2009, p. 46-52.

apporter. Il s'agit là, selon Rancière, d'un « souci paternel ». Il convient de reconnaître qu'il est possible de trouver des échos d'une telle préoccupation dans la critique de l'art, ainsi que dans la production artistique jusqu'à aujourd'hui, notamment chez ceux qui ont pour but d'avoir le label « art politique », un art et une critique consciencieux et scrupuleux, porteurs de messages non aliénants. La critique de Rancière, dont une partie du développement est observable dans *La leçon d'Althusser*, remet précisément en question la position soutenue par Althusser dans le rôle politique des intellectuels : afin de combattre des illusions de l'idéologie bourgeoise subies par des masses de travailleurs, l'action d'orientation et de libération de cette même masse appartiendrait à une classe dirigeante d'intellectuels (dans ce cas, les dirigeants et les intellectuels du Parti Communiste). Ce court passage illustre encore la logique que Rancière s'efforce de démonter dans les ouvrages ultérieurs tels que *La nuit des prolétaires*³⁵ et *Le maître ignorant*³⁶, celle de la non égalité des intelligences. Or, à condition qu'ils soient libres de contrôle, le flux et l'excès sont plutôt au service de cette égalité, d'où la peur à leur égard et, par conséquent, la peur des images, qui peut être donc perçue comme une reconnaissance du pouvoir émancipateur qui leur est inhérent.

³⁵ Jacques RANCIÈRE, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris, Fayard/Pluriel, 2012

³⁶ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2005.

1.2 - Neo-iconoclasme

Toute cette peur diffère de la notion d'iconoclasme mais, en même temps partage le dilemme qui caractérise l'attraction et la répulsion par rapport aux images. En remontant encore plus loin dans l'Histoire, les réflexions de Hans Belting et Bruno Latour se réfèrent à l'idée d'*iconoclasme*, la violence contre les images physiques. D'origine religieuse, aujourd'hui, l'iconoclasme est souvent considéré comme une forme de vandalisme, d'autres fois comme des actions terroristes ou révolutionnaires. Bruno Latour, dans son texte consacré à l'exposition intitulée *Iconoclash, beyond the image-wars in science, religion and art*³⁷, souligne ce désir de se débarrasser des images au profit d'un accès plus direct au divin et à la vérité, comme si l'intermédiation par l'image avait une capacité à rendre le monde moins vrai, en accusant, encore une fois, la peur de la perte du réel. Tout en justifiant l'importance de la réflexion à propos de ce désir destructeur, Bruno Latour répond :

« Parce que nous fouillons à la recherche des sources d'une distinction absolue – et non relative – entre le vrai et le faux, entre un monde pur, entièrement vidé de tout intermédiaire d'origine humaine et un monde répugnant composé de médiateurs d'origine humaine, impurs mais fascinants. “Si seulement, disent certains, nous pouvions faire sans les images. Combien supérieur, plus pur, plus rapide serait notre accès à Dieu, à la Nature, à la Vérité, à la Science”. Ce à quoi d'autres voix (les mêmes, parfois) répondent : “Hélas (ou heureusement), nous ne pouvons faire sans les images, sans les intermédiaires, les médiateurs de toutes sortes et de toutes formes, parce que c'est là notre seul accès à Dieu, à la Nature, à la Vérité et à la Science”. C'est ce dilemme que nous voulons documenter, comprendre, voire surmonter. »³⁸

³⁷ L'exposition s'est produite au ZKM – Center for Art and Media, en Karlsruhe, Allemagne, en 2002 et a été organisée par une équipe multidisciplinaire de commissaires, parmi eux, Bruno Latour, Peter Weibel et Hans Ulrich Obrist, aidé par un conseil scientifique formé par Marie-José Mondzain, Hans Belting, Boris Groys, Denis Laborde et Heather Stoddard.

³⁸ Bruno LATOUR, « What is iconoclash ? Or is there a world beyond the image wars ? », dans Bruno LATOUR and Peter WEIBEL, *Iconoclash. Beyond the image-wars in science, religion and art*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 16. Cet ouvrage est le catalogue de l'exposition cité ci-dessus. La version PDF en français se trouve sur le lien : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/84-ICONOCLASH-FR.pdf> (De l'original, en anglais) : « Because we are digging for the origin of an absolute – not a relative – distinction between truth and falsity, between a pure world, absolutely emptied of human-made O Tarso topou. Pode passar o celular dele para a Malu: (11) 98952.8201.intermediaries and a disgusting world composed of impure but fascinating human-made mediators. “If only, some say, we could do without any image. How so much better, purer, faster our access to God, to Nature, to Truth, to Science could be.” To which other voices (or sometimes the same) answer: “Alas (or fortunately), we cannot do without images,

Le paradoxe de l'iconoclasme s'avère être aujourd'hui sa puissance dans la construction de nouvelles images, des réanimations d'icônes et des réévaluations de signes qui finalement créent un nouveau flux d'images revigorées et prêtes à de nouveaux usages médiatiques. Plusieurs exemples le confirment : la vague de destruction de statues et de monuments communistes qui a commencé après la chute du mur de Berlin, celui-ci étant déjà lui-même une icône détruite, ainsi que la destruction des symboles et des statues à la suite des conflits au Moyen-Orient (les images de Saddam Hussein, la destruction des Bouddhas de Bâmiyân en Afghanistan, ainsi que d'une grande partie du site archéologique de Palmyre, en Syrie), et simplement pour actualiser un exemple de l'autre côté du globe, la vague de destruction des « terreiros de candomblés », des temples de culte propres aux religions afro-brésiliennes, dans les *favelas* de Rio et São Paulo, perpétrée par la conjonction et le pacte entre le trafic de drogue et les nouvelles religions pentecôtistes, des actions, bien évidemment, enregistrées en vidéo et diffusé ensuite sur les réseaux sociaux.

Marie José Mondzain consacre un chapitre entier de son livre *Homo spectator*³⁹ à la peur, y analyse la notion d'« iconophobie » et affirme : « dans l'histoire de nos relations au visible et à la fabrique des images, on peut distinguer deux régimes de la peur. Je nommerai l'un, *l'iconophobie*, la peur d'un règne de l'image qui se nourrit des dangers qu'elle nous ferait courir, et l'autre, la *phobocratie*, c'est-à-dire le règne de la peur qui se nourrit des images et se sert d'elles pour établir sa domination »⁴⁰. Ce sont deux régimes complémentaires pour lesquels le visible constitue la cible principale au service d'un schéma de pouvoir où « tantôt c'est la peur de l'image qui témoigne de l'horreur de l'altérité, tantôt ce sont les images de la peur qui se mettent au service de la soumission »⁴¹. Ces deux vecteurs de la peur ayant l'image en tant que milieu commun ont légitimé toute une myriade d'attaques envers les images, soit par des actions objectivement iconoclastes, soit au moyen de discours catastrophiques ; ils attestent aussi du supposé *pouvoir des images* ou, tout au moins, de la reconnaissance d'un terrain dans lequel il existe un rapport de forces.

intermediaries, mediators of all shapes and forms, because this is the only way to access God, Nature, Truth and Science.” It is this quandary that we want to document, to fathom and, maybe, to overcome. »

³⁹ Marie José MONDZAIN, *Homo spectator. Voir, faire voir*, Paris, Bayard Édition, 2013.

⁴⁰ *Idem*, p. 87. (c'est l'auteur qui souligne)

⁴¹ *Ibidem*.

Alors, en reprenant cette idée d'excès, si cette sensation de « jamais auparavant » peut surtout être considérée comme une réaction (d'où une vision réactionnaire par rapport aux images) au rapport de forces et de pouvoir que les images engendrent, dont les correspondances remontent non seulement au XIX^e siècle comme le note Rancière, mais aussi aux origines du Christianisme, comme le fait observer Mondzain, elle est sûrement une constatation de notre *air du temps*. Il s'agit de l'expression d'un rapport de forces relatives aux images, y compris à leurs productions, circulation et réception.

Franco "Bifo" Berardi, chercheur et activiste italien et l'une des figures les plus connues du mouvement d'autonomie dans son pays partage, lui aussi, un sentiment catastrophique par rapport à l'idée d'excès. Dans ses œuvres il aborde les transformations du travail et de la subjectivité causées par la mondialisation et la financiarisation de l'économie, la déterritorialisation, la précarité de l'emploi, le déclin de la bourgeoisie et du prolétariat et leur remplacement progressif par le « cognitariat » et la classe exécutive financière, la soumission des travailleurs par des dispositifs d'automatisation et de contrôle, dont les effets comprennent la difficulté de créer des formes de solidarité et de proximité. Berardi, dans un livre récent intitulé *And: Phenomenology of the End* (2015), ira même jusqu'à parler d'une fin de la conception moderne de l'humanité en raison de l'abstraction et de l'accélération frénétique provoquées par la transition technologique vers l'environnement numérique. Encore une fois ici, c'est le flux le fautif. Car celui-ci serait responsable, en nous exposant de façon incessante à la circulation d'informations et en convergence avec un nouveau mode de capitalisme, de l'émergence d'un « absolutisme capitaliste », de la corruption de nos capacités humaines d'empathie, flux qui nous dépasserait en surmontant nos possibilités neuronales d'attention, tout cela côte à côte à l'affaiblissement des conditions de transformation de la sphère sociale par la volonté politique. Selon Berardi, ce flux aurait encore d'autres effets, tels que la fin de la capacité de jouissance, de critique, de décision politique, de sensibilité (« la possibilité d'entrer en relation avec des entités qui ne parlent pas notre langue et qui sont composées de

substances différentes des nôtres. »⁴²), d'érotisme (la capacité à « percevoir le corps de l'autre comme une extension vivante de mon propre corps »⁴³).

Si l'on ne peut pas nier ces « effets » énumérés par Franco Berardi, c'est hors de question de se faire intimider par eux en restant dans une sorte de paralysie indignée. Au contraire, en supposant que le flux et la quantité excessive des images produites aujourd'hui soient des données évidentes, ce qui nous intéresse en premier lieu serait d'identifier la manière dont certains auteurs et artistes traitent cette situation, surtout en ce qui concerne les artistes qui font partie de notre corpus. L'affrontement avec l'idée de flux assume donc plusieurs connotations, de la plus optimiste, qui est la moins répandue, à celles aux contours catastrophiques, qui apparaissent dans la plupart des cas. Certains théoriciens et artistes tels que Hito Steyerl, Maria José Mondzain, Thomas Hirschhorn, assument les potentialités révolutionnaires en préconisant une confrontation positive face au flux. En revanche, des auteurs tels que Jean Baudrillard, Paul Virilio et, plus récemment, Franco 'Bifo' Berardi, ne voient pas trop de positivité dans ce face-à-face et décrivent, en fait, un scénario souvent pessimiste. Dans ce cas, en ce qui concerne l'action consistant à faire face aux flux, que ce soit sous la forme d'un excès d'images, d'informations ou de stimuli, la question est toujours adressée au spectateur, comme si ce processus se caractérisait par une voie à sens unique. Or, ce que tentent de démontrer les artistes qui nous intéressent dans cette recherche est tout le contraire. A cet égard, même si les arguments catastrophistes et iconoclastes ne sont pas des points de vues partagés au cours de cette recherche, ils doivent être envisagés en tant que remarques pouvant apporter d'importants arguments à propos de ce qui est appelé ici la *visualité contemporaine*, car ces points de vue sont également une matière première sur laquelle les artistes se penchent, se confrontent et constituent une circonstance dans laquelle l'art est lui-même produit. Si la pratique artistique essaie, à son tour, de tenir compte de cette situation de flux et circulation, il s'avère nécessaire, en parallèle, d'envisager la construction de ces concepts en tant que tentatives de faire face à cette dite démesure, à

⁴² Franco 'Bifo' BERARDI, *And: phenomenology of the end. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*, Helsinki, Aalto arts books, 2014, p. 133. (C'est nous qui traduisons) : « the possibility of entering into relation with entities that do not speak our language and are composed of substance different than ours. »

⁴³ Franco 'Bifo' BERARDI, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Madrid, Traficante de sueños, 2003, p. 186. « de reconocer el cuerpo del otro como coextensivo al nuestro. »

l'excès et au flux des images, notamment quand il s'agit d'images de carnages et de corps victimes de violences.

Lors de la construction du concept de sémio-capitalisme, Franco 'Bifo' Berardi semble mettre toutes ses fiches dans ce sens unique du flot qui porte cet excès de production de signifiants. Ce serait une superproduction de sens, de signes et de stimuli, superproduction que Berardi relie à la crise actuelle du capitalisme financier. Dans le cadre de cette recherche, les analyses de Berardi, bien que sombres, seront prises en compte dans l'analyse d'une nouvelle configuration du travail, le travail précaire qui, à notre avis, est lié à la production actuelle d'images d'amateurs, ce qui sera examiné plus en détail dans le chapitre 4 de la première partie de cette thèse.

1.3 - Circulation. Scène. Obscénité. Invisibilité.

Depuis les années 1980, juste avant l'aube d'internet et de l'existence des réseaux sociaux, Jean Baudrillard a évoqué l'idée de *viralité* et d'*obscénité* pour faire face à la circulation des images, la médiation des événements et de l'information. Le sentiment que l'auteur a connu face au paysage médiatique des années 1980 et 1990, ravive les inquiétudes identifiées par Rancière dans son analyse de l'émancipation ouvrière au XIX^e siècle et s'applique peut-être encore au scénario actuel où la médiation des événements est devenue la condition même de leur existence. D'une certaine façon, le malaise de Baudrillard par rapport au flux d'images, exprimé dans plusieurs textes par sa nostalgie de la séduction et du secret⁴⁴, reconnaît aux images un statut beaucoup plus autonome que celui du XIX^e siècle et, pour cette raison, beaucoup plus stimulant pour cette recherche : un statut en dehors du spectacle, en dehors de la scène, pour ainsi dire ; un statut d'obscénité qui, pour l'auteur, irait de pair avec l'idée de déplacement car, selon Baudrillard, l'obscénité ne mobilise pas une augmentation du réel, mais un déplacement de celui-ci, déplacement qui le situerait devant la scène, tout proche, d'où le terme "ob (en face de) - scène" (du grec ob-scaena) :

« Dans l'obscénité, les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel, sont brutalement non plus "mis en scène", mais immédiatement donnés à voir, c'est-à-dire à dévorer, ils sont absorbés et résorbés du même coup. C'est un acting out total de choses qui, en principe, font l'objet d'une dramaturgie, d'une scène, d'un jeu entre les partenaires. Là, pas de jeu, pas de dialectique ni d'écart, mais une collusion totale des éléments. (...).

Ce qui vaut pour les corps vaut pour la médiatisation d'un événement, pour l'information. Lorsque les choses deviennent trop réelles, qu'elles sont immédiatement données, réalisées, qu'on est dans ce court-circuit qui fait que ces choses se rapprochent de plus en plus, on est dans l'obscénité... »⁴⁵

⁴⁴ Voir : Jean BAUDRILLARD, *La transparence du mal*, Paris, Éditions Galilée, 1990 ; *Les stratégies fatales*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1983 ; *Mots de passe*, Paris, Éditions Pauvert, 2000.

⁴⁵ Jean BAUDRILLARD, *Mots de passe*, Paris, Éditions Pauvert, 2000, p. 38.

L'obscénité, selon Baudrillard, malgré son apparence de surplus visuel, ne serait jamais un gain. Elle est plutôt l'effet d'une perte : « la perte du secret, de la distance et de la maîtrise de l'illusion »⁴⁶. C'est une situation dans laquelle la métaphore n'existerait plus, où toute vérité pourrait être vérifiée, où le visible ne cacherait guère l'invisible. « C'est une obscénité froide, c'est une obscénité blanche, rien en elle de lubrique, de sensuel, de refoulé ou de pervers, elle correspond à l'immanence du réel, et à sa nullité »⁴⁷. Un commentaire inquisiteur possible : quelle serait donc, en revanche, une obscénité chaude et noire ?

Si l'on se limitait aux images de guerres et conflits contemporains, on pourrait dire que par rapport à ces images, selon la conception de Baudrillard, nous en serions toujours trop rapprochés, trop collés. C'est à partir de cette notion de contact et de viralité que l'auteur pense ce circuit obscène : non plus en tant que communication, mais comme contamination de type viral. Mais, il reste à savoir si ces images sont vraiment virales, si elles parviennent à nous contaminer et à faire partie de nous-mêmes, enfin, à nous toucher, à nous affecter et nous infecter. Ces enquêtes sont présentes dans l'œuvre actuelle de Thomas Hirschhorn ainsi que dans celle de Marie José Mondzain et font même partie du noyau d'un texte écrit par l'artiste où il justifie le besoin de cette proximité avec les images en remettant en question tous les effets néfastes que cette proximité pourrait nous apporter. Le texte en question, intitulé « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? »⁴⁸, sera commenté, en s'appuyant sur l'analyse de certaines œuvres de l'artiste, dans le chapitre 4 (2^{ème} partie).

Ces actions attribuées aux images, leur capacité à infecter, affecter ou même « frapper », tourne toujours autour de la discussion dans laquelle David Freedberg, dans le livre *Les pouvoirs des images*⁴⁹, essaie de repérer ce dit pouvoir dans leurs effets et leurs affects, c'est-à-dire, dans les réactions et réponses des hommes face à elles. Il faudrait noter que dans cette œuvre l'auteur mentionne toutes les images et non seulement

⁴⁶ Jean BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1983, p. 55.

⁴⁷ Jean BAUDRILLARD, « What are you doing after the orgy? », *Revue Traverses - L'obscène*, n°29, octobre/1983, Paris. Édition Minuit, 1983, p. 2.

⁴⁸ Thomas HIRSCHHORN, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », *Que peut une image (les carnets du BAL 04)*, Paris, Le BAL / Éditions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2014, p. 106-115.

⁴⁹ David FREEDBERG, *Le Pouvoir des images*. Trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998.

celles considérées artistiques. Comme le souligne Bertrand Prévost dans la critique qu'il a faite du livre en question, « Autrement dit, cela implique de (ré)insérer l'image dans un champ de pratiques afférentes : à l'opposé de l'esthétisme dominant de l'histoire de l'art, l'auteur prend le parti d'un pragmatisme visant l'image non pas tant comme représentation du monde que comme action sur le monde »⁵⁰. Freedberg parle d'une « réalité des images » et même d'une nécessité d'un regard tourné vers leur « opacité objectale » en attestant d'un poids objectal des images, poids qui serait le réservoir constitué de tout ce dont ces images sont porteuses : les expériences, des charges de pratiques rituelles ou non, les usages, leur circulation. Freedberg travaille avec l'hypothèse que l'image renferme une valeur de réalité et pas uniquement de représentation. Serait-il conforme au point de vue de Baudrillard à propos d'une image obscène, en dehors de la scène de la représentation ?

Baudrillard a peut-être noté le passage d'un discours à propos de l'image, dominant jusque dans les années 1980, qui la comprenait comme une représentation toujours liée à une chose réelle, à un autre qui voyait dans l'image une possibilité d'autonomie, comme une chose en soi. Comme l'a bien fait remarquer Philippe Dubois, dans une entretien récent, l'on est passé d'un discours envisageant l'image en tant qu'enregistrement du monde dans lequel « la photographie a été pensée comme une image des choses qui étaient là, présentes, comme quelque chose qui n'a pas été construit, élaboré, mais qui a été institué "spontanément" »⁵¹ à un discours qui comprend l'image comme une construction. C'est le passage de l'idée de l'image en tant que médiation d'un monde à l'invention de son propre monde. On est allé de l'image en tant que trace, sans ou avec peu de médiation, alors que la discussion à propos du vestige, de l'impression sur une matière sensible, tournait autour des théories barthesiennes (le célèbre « ça a été ») et de l'index de Charles Sanders Peirce, à l'image comme monde possible :

« Si la photographie n'est plus destinée à être l'impression du monde, la trace de quelque chose qui était là et qui a été enregistré dans une image, si je peux y avoir un animal à cinq pattes et un poisson couvert de fourrure

⁵⁰ Bertrand PREVOST, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme* [En ligne], 165 | janvier-mars 2003, consulté le 14 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/15602>

⁵¹ Interview: « Philippe Dubois et l'élasticité temporelle des images contemporaines. », interviewé par Lucia Ramos Monteiro. In *Zum – Revista de fotografia*. Publié le 7 février 2018. (c'est nous qui traduisons) : « A fotografia era pensada como uma imagem de coisas que estavam lá, presentes, como algo que não foi construído, elaborado, mas que se instituiu "espontaneamente" », URL : <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>

[référence au travail de l'artiste (1955), qui depuis sa série la plus célèbre, Fauna (1987) et Spoutnik (1997), questionne la vérité de la photographie] n'est-elle plus considérée comme un vestige du monde? Comme une trace de quelque chose qui s'est passé? Elle peut alors être considérée comme une invention en soi, qui ne doit plus au monde que d'être un monde parallèle, avec ses propres règles, et non plus la reprise de ce monde dans une image. »⁵²

Si la scène est l'espace classique de la représentation, ces images obscènes, en déplaçant le réel, en créant un réel possible, un réel sans trace, sans support, produisent une autre possibilité, celle de la circulation et du flux lui-même. Mais, peut-être que contrairement aux conséquences que pourrait entraîner ce manque de support, ces images auraient une matérialité qui leur serait propre. Les textes de Hito Steyerl, par exemple, insistent sur la matérialité des images et sur le fait qu'elles seraient au-delà de la représentation. Elle parle d'une crise de la représentation ou, plutôt, d'un retrait (*withdrawal*) :

« Cela crée une situation très différente de celle que l'on avait l'habitude d'utiliser pour regarder des images : comme des représentations plus ou moins précises de quelque chose ou de quelqu'un en public. À l'ère des personnes non représentatives et de la surpopulation des images, cette relation est irrévocablement modifiée. »⁵³

1.3.1 - Image comme gravats

La matérialité conférée aux images peut contribuer à la naissance de ce sentiment de crainte de l'excès, car, si les images ont une objectalité, c'est-à-dire une réalité concrète, c'est bel et bien le réel qui fait peur. C'est peut-être le réel qui joue le

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Hito STEYERL, « The spam of the Earth : withdrawal from representation », *The wretched of the screen*. Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 171. (C'est nous qui traduisons) : « This creates a situation that is very different from how we used to look at images: as more or less accurate representations of something or someone in public. In an age of unrepresentable people and an overpopulation of images, this relation is irrevocably altered. »

rôle de gravats, d'objets encombrants qui doivent être déchargés. Alors, si le point de vue de *l'excès du réel* est suivi ou partagé, on court le risque de le craindre et, finalement, de reconnaître que s'il y a un excédent de réel, il doit forcément y avoir une limite. C'est une hypothèse qui suppose l'existence de certaines choses qui ne devraient pas être vues et dont l'apparition devrait donc être limitée. Cela prouve l'existence d'un seuil qui aurait été dépassé ; ou bien un surplus, un excédent d'offres d'images par rapport à une demande précédente, puisque l'appel à la saturation ou au l'excès signifie toujours qu'un plafond a été brisé. Ceci dit, il resterait toujours à savoir quelle serait cette demande, quelle serait cette limite ou, encore, par qui et à qui serait-elle imposée ? En même temps, il n'y aura pas lieu d'être optimiste ou excité par rapport à l'idée de flux, étant donné que l'existence d'un flux n'est pas synonyme de fluidité ni de démocratisation de l'information, dans la mesure où il existe une infinité de goulots d'étranglement, de tentatives de contrôle, censure et filtrage de toute sorte qui agissent sur ce flux. Néanmoins, pour penser aux images qui circulent sur les réseaux d'Internet par exemple, il faut toujours garder à l'esprit qu'il y en a des milliards qui n'arrivent jamais à être mise en ligne et demeurent « cachées » dans des cartes mémoires des portables, des caméras numériques et des disques durs sans jamais être téléchargées (*uploaded*), comme on le verra plus tard dans les chapitres suivants respectivement à propos des œuvres de Rabih Mrouè et Coco Fusco.

Effectivement, dans ce flux, l'on ne voit effectivement qu'une petite facette des images qui circulent car, en ce qui concerne la production audiovisuelle, il ne représente qu'une infime partie de ce qui est produit, surtout quand il s'agit de cette production particulière que sont les images prises en temps de guerre et de conflit. A cet égard, il est important de signaler un rapport publié par le groupe américain *Freedom House*, qui montre que deux tiers des internautes du monde vivent sous des régimes de censure gouvernementale. Ce même rapport constate que la liberté d'Internet à travers le monde a diminué pour la septième année consécutive en 2017. Ces résultats sont basés sur une analyse de la liberté du Web dans 65 pays, couvrant 88% de la population mondiale en ligne. *Freedom House* a classé la Chine, pour la deuxième année consécutive, comme le pays où l'on bafoue le plus la liberté sur Internet, elle est suivie par la Syrie, l'Éthiopie et l'Iran⁵⁴. La liberté en ligne aux États-Unis a légèrement

⁵⁴ Ce rapport n'inclut pas certains pays, entre autres, nous mentionnons quelques exemples : en Asie centrale et orientale : Iraq, Afghanistan, Corée du Nord, Laos, Mongolie ; en Afrique : Algérie, Mali, Niger, République Démocratique du Congo, Mozambique, Somalie ; en Amérique du Sud et Centrale : Chili, Pérou, Bolivie, Paraguay et Uruguay, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panama et Haïti et, finalement, en Europe : Finlande, Norvège et Suède, Portugal, Danemark, Belgique, Irlande, Pologne,

augmenté au cours de l'année grâce à l'*USA Freedom Act*, qui limite la collecte en masse de métadonnées par l'Agence nationale de sécurité et d'autres agences de renseignement. Selon ce rapport, le Brésil et la Turquie ont vu leur note abaissée respectivement à « partly free » et « not free », probablement en raison de l'adoption de mesures répressives par les gouvernements actuels de ces pays. Un autre point important qui a été souligné dans ce rapport était le blocage de la part des gouvernements de contenus en ligne plus diversifiés, au cours de l'année écoulée, comme en témoigne l'augmentation de la censure des pétitions en ligne, des appels à protestation et du matériel lié aux droits des LGBTQ. Les images étaient également plus fréquemment ciblées, y compris les photos qui se moquaient des dirigeants autoritaires. Malgré sa ligne idéologique clairement affirmée d'adhésion aux préceptes du marché libre, une position référentielle très centrée sur les États-Unis et le manque d'informations sur d'innombrables pays, les données apportées par *Freedom House* ne manquent pas d'attester de quelque chose qui semble évident et sensible, y compris pour les utilisateurs ordinaires de l'Internet et des réseaux sociaux, à savoir l'idée que le flux libre et total d'images et d'informations dans les réseaux n'est plus soutenu, ce qui corrobore une perception de plus en plus présente chez ceux qui utilisent quotidiennement les réseaux.

1.3.2 – Le rapport entre la technologie actuelle et la quantité d'images disponibles

En ce qui concerne la production audiovisuelle, il y a une autre façon de s'approcher de la notion d'excès qui consiste à envisager une correspondance directe entre les possibilités techniques d'une époque et la production et par conséquent la prolifération d'images qu'elle engendre. Dans ce cas, toute une liste des moyens, des médias et des outils que nous utilisons, soit pour fabriquer et produire des images et des sons, soit pour les regarder, voir, transmettre, retransmettre ou simplement les faire circuler, est invoquée pour justifier ce flux et cet excès. Nombreux sont les textes à propos de la communication, du cinéma, de l'art vidéo, ou portant sur la production récente d'images artistiques qui constituent de longues listes de ces outils et qui s'empressent de

République Tchèque, Slovaquie, Roumanie, Bulgarie, Grèce, Lituanie, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Serbie, Lettonie.

faire un effort pour déterminer la causalité entre le progrès technologique et la nature et le rythme de la production d'images de la période qui lui correspond. Ce fut le cas, à partir de la fin des années 1950 et du début des années 1960, avec l'émergence de l'enregistrement direct du son avec le Nagra⁵⁵ et les caméras Éclair en petit format⁵⁶ pour les analyses sur le Cinéma Vérité, le Cinéma Direct et tous les Cinémas Nouveaux. En suivant cette « pulsion des listes » des outils et en ce qui concerne la production d'images et de sons de nos jours, il serait possible de faire la même chose en commençant par la première caméra vidéo en petit format, la Sony Portapak de 1967, jusqu'aux systèmes de drones amateurs et professionnels auxquels sont attachées de minuscules caméras de très haute résolution 4K⁵⁷. Actuellement, cependant, en faisant ce genre de liste, il y aura le risque d'être sûrement dépassés le lendemain même de sa publication. Paradoxalement, aujourd'hui, cette liste demeure toujours ouverte et, en même temps, obsolète, car la production audiovisuelle dépasse le rythme des inventions technologiques, ce qui fait qu'une analyse qui cherche la correspondance directe entre le développement de la technologie et la nature, ainsi que la quantité des images et des sons produite, est toujours décalée par rapport à son temps. Rien de plus ringard aujourd'hui que de lire les mots « des portables avec des caméras » comme s'il s'agissait là d'une innovation irréductible, ou même de voir une image d'un appareil iPhone/Apple datant d'il y a cinq ans pour illustrer un article, dans l'intention d'être ultra à jour avec des moyens technologiques de son époque. À notre avis, la correspondance simpliste entre la facilité de production imagétique et l'excès d'images, masque d'autres questions : pourquoi les produisons-nous ? pourquoi les désirons-nous ? pourquoi les craignons-nous ?

⁵⁵ C'est en 1951 que le Polonais d'origine suisse, Stephan Kudelski, a développé le premier enregistreur sonore de bande magnétique appelé Nagra I. Le nom "Nagra" vient donc du mot polonais signifiant "record". En 1958, a été créé le Nagra III, un enregistreur à vitesse stable, alimenté par batterie, totalement portable. Sa production était initialement destinée à des rapports de radio, mais, bientôt, il a commencé à être utilisé pour les tournages de cinéma.

⁵⁶ L'Éclair 16, également appelé Éclair NPR dans le monde anglo-saxon ou Éclair-Coutant, du nom de l'un de ses ingénieurs, est une caméra 16mm fabriquée dans les années 1969 par la société Éclair. Conçue pour la télévision, elle a aussi été utilisée au cinéma, pendant la Nouvelle Vague et principalement pour les documentaires. L'Éclair 16 a été conçu par André Coutant en 1960. C'est la première caméra portative silencieuse. Son mécanisme est dit à « griffe douce » : pour réduire le bruit de la caméra provoqué par le contact entre le film et la griffe, celle-ci s'introduit dans la perforation sous l'action douce d'un ressort avant la descente du film qui se produit sans choc.

⁵⁷ 4K est un format d'image numérique ayant une définition supérieure ou égale à 4.096 pixels de large (beaucoup plus défini en comparaison à une image mini-DV qui a 720 pixels de large). En Europe, elle est qualifiée d'ultra haute définition (Ultra HD). La 4K est principalement utilisée dans le domaine du cinéma numérique mais aujourd'hui plusieurs appareils de téléphone portable sont capables de produire des images en 4K.

Comme l'a bien souligné Jacques Rancière à l'occasion d'un entretien avec W.J.T. Mitchell, à propos du problème consistant à tout expliquer par le principe de la technique, l'auteur explique, tout en évoquant l'exemple de la photographie et de son rapport avec la littérature du XIXe siècle, que « les transformations esthétiques ne dépendent pas simplement de l'invention technique. Bien des caractéristiques esthétiques de la photographie ne découlent pas automatiquement de l'essence du média, mais avaient déjà été expérimentées en littérature : la beauté de l'anonyme, ainsi qu'un certain régime d'indétermination de la signification. Dans cette mesure, la littérature a ouvert la voie à la photographie »⁵⁸. L'on pourrait affirmer la même chose en ce qui concerne les soi-disant nouveaux formats de médias produits par des chaînes en ligne telles que AJ+⁵⁹, Brut⁶⁰ et d'autres qui diffusent des vidéos de courte durée avec un format qui reprend celui de l'école documentaire la plus classique, en mélangeant le style journalistique des grandes chaînes d'actualités au style didactique de vidéos institutionnelles et, la plupart du temps, à des matériaux recyclés provenant de sources officielles.

En outre, ces listes et correspondances directes entre les outils techniques d'enregistrement et diffusion et les images et sons qu'ils sont capables de produire et faire circuler ne prennent pas en compte le caractère déviant de la pratique artistique par rapport aux outils qu'elle utilise. Nous pouvons citer les œuvres avec l'image imprécise et pixélisée de Jacques Perconte, les premières vidéos de Nan June Paik avec l'utilisation de magnets pour démanteler l'image électronique, le film *Inland empire* (2006) de David Lynch, entièrement réalisé avec une caméra vidéo d'amateur, l'artiste anglaise Tacita Dean, qui filme avec des formats argentiques en voie de disparition ; il s'agit de quatre exemples d'artistes qui produisent des images, qui sont en deçà de leurs possibilités techniques ou intègrent les défauts de la technologie actuelle, ou encore sont issues d'outils qui ne sont plus d'actualité. Sans mentionner toute une myriade d'artistes qui ne

⁵⁸ Jacques RANCIÈRE, *Les grands entretiens d'Artpress*, Paris, Artpress, 2014, p. 57

⁵⁹ AJ+ est une chaîne d'actualités et d'actualités en ligne gérée par Al Jazeera Media Network. Le service est disponible sur les systèmes mobiles (iOS et Android), YouTube, Facebook, Instagram et Twitter. La chaîne a débuté en décembre 2012, peu après qu'Al Jazeera a ouvert un bureau à San Francisco, aux États-Unis. La première chaîne YouTube a été créée le 17 décembre 2013, après une année de préparation en réponse à la popularité croissante des contenus d'actualités en ligne chez les jeunes.

⁶⁰ Plus récent, Brut est aussi une chaîne en ligne fondé en novembre 2016 par Renaud Le Van Kim, Guillaume Lacroix1 et Laurent Lucas en France. Brut est exclusivement diffusé sur les réseaux sociaux et uniquement sous format vidéo

produisent même pas d'images eux-mêmes, mais font tout simplement du remploi de matériaux aux formats obsolètes et rares.

Citons un autre exemple : dans les années 90, époque de l'émergence de ce qui a été connu sous le nom de *net art*, au moment où Internet est devenu public et ouvert à divers usages commerciaux et investissements commerciaux, on a constaté la floraison de plusieurs pratiques de détournement vis-à-vis du propre fonctionnement du réseau. Plusieurs web-artistes ont développé des œuvres strictement conçues pour être diffusées sur des sites, ou même des sites-œuvres qui, en émulant d'autres sites Internet de grandes corporations, avaient pour but créer le *buzz* sur le réseau en apportant divers détournements dans le fonctionnement du moyen même de leur diffusion. Il s'agit d'une époque qu'aujourd'hui beaucoup de gens qualifient de romantique, l'époque utopique d'Internet. Dans ce contexte, plusieurs sites dans leurs primitives versions de programmation ont été mis en ligne, dont on peut citer quelques exemples tels que *Net.art per se* (1996) de Vuk Kotic, *Moma tank, from life* (1997) ou les projets du collectif activiste *RTMark*⁶¹. Aujourd'hui, il existe une sorte de nostalgie de cet « âge d'or » d'Internet, que l'on peut constater à la fois dans la pratique consistant à imiter l'apparence des sites des premières années comme quelque chose de *cool* ou *rétro vintage* dans une logique de réappropriation, ainsi que dans la préoccupation de divers groupes d'activisme numérique qui pratiquent un archivage de certains sites qui sont tout simplement supprimés par les entreprises propriétaires. Tout ce mouvement va à l'encontre des notions de correspondances directes entre les outils techniques d'enregistrement et de diffusion et les images ainsi que la production actuelle imagétique. Paulo Magagnoli s'interroge à ce sujet de la façon suivante:

« Ce phénomène exige une attention critique: pourquoi se souvenir de l'époque où la technologie numérique était encore un moyen lent et imparfait? Cette impulsion nostalgique implique-t-elle une critique des usages actuels des technologies de la communication et une insatisfaction face au manque de démocratie de notre société? Ou, au contraire, idéalise-t-elle excessivement le développement précoce d'Internet, en oubliant comment la rhétorique des années 90 sur les "informations

⁶¹ Toutes ces références ont été recueillies à partir de Paolo MAGAGNOLI, *Documents of utopia – The politics of experimental documentary*, Londres et New York, Wallflower Press, 2015, en spécial dans le chapitre « Digital utopia in the post-internet age ».

superhighways” (autoroutes d’information) était profondément liée à l’épanouissement du néolibéralisme ? »⁶²

L’évocation des *superhighways* et l’usage de cette expression dans les années 1990 est symptomatique : au moment même où la fin de l’Histoire était proclamée⁶³, dans une espèce de cul-de-sac dans lequel précisément son flux trouvait son épuisement, il y avait un espoir dans la circulation (donc dans le flux) ininterrompue (d’informations, d’images, de données) de ces autoroutes à vocation ultra rapide (il faut rappeler qu’à l’époque le haut débit d’internet comme nous le connaissons aujourd’hui n’était qu’une promesse). En même temps, ce flux peut être compris comme l’effet d’une idéologie néolibérale qui a préconisé la libre action et circulation des individus contre toute tentative de contrôle ou entreprise de l’État en jugeant inadmissible toute forme de technique de gouvernement qui aurait pu intervenir dans le marché ou dans la vie des gens. Si, comme le pensait Foucault, le néo-libéralisme était justement une technique de gouvernement, c’est-à-dire, la mise en pratique d’une politique économique et sociale qui visait l’ascendant des mécanismes du marché sur l’ensemble de la vie, il est possible d’affirmer que c’est justement à cause d’une adhésion à cette vision critique que l’idée de flux a suscité tellement de résistance, souvent traduite dans les critiques catastrophiques bien connues. Ces critiques essaient d’une certaine façon de comprendre le flux en dehors du mythe de la neutralité technologique qui prêterait que tout dépend de l’usage qui en est fait. Au contraire, et c’est bien précisément le point qui doit être retenu, la critique prend en compte les flux comme des phénomènes qui incarnent des systèmes de croyances ou des formes qui nous poussent à penser autrement. Dans le cadre de cette

⁶² *Idem. Op. cit.*, p. 123. (C’est nous qui traduisons) : « This phenomenon demands critical attention: why remember the times in which digital technology was still a slow and imperfect medium? Does this nostalgic impulse imply a critique of the present uses of communication technologies and dissatisfaction with our society's lack of democracy? Or, alternatively, does it excessively idealize the early development of the Internet, forgetting how the 1990s rhetoric about the "information superhighways" was deeply enmeshed with the flourishing of neoliberalism ? »

⁶³ Cette idée, « la fin de l’Histoire », après avoir été développée par Hegel au XIX^{ème} siècle, resurgit en 1989, dans le célèbre essai du Nord-Américain Francis Fukuyama, intitulé « *The End of History ?* », paru dans la revue *National Interest* et développé postérieurement dans l’essai « *The End of History and the last man* ». Dans cet article, très répandu, débattu et critiqué, Fukuyama fait la relation entre la fin de la Guerre Froide et la victoire idéologique de la démocratie et du libéralisme sur les autres idéologies politiques, notamment le communisme et le socialisme. Selon l’auteur, cette fin de l’Histoire ne signifie pas la fin des conflits, mais l’entrée du monde dans une ère où la suprématie de l’idéal de la démocratie libérale se réaliserait effectivement.

recherche, l'on se propose de reconnaître l'importance des différentes manières dont nous y faisons face ainsi que d'ouvrir une voie à l'analyse de certaines pratiques artistiques qui, elles aussi, y font face.

Le flux existe, il est peuplé, diffus, excédentaire, sans contrôle et à l'intérieur de lui (s'il existe une intériorité du flux) il y a ceux qui l'explorent, qui font usage de son surplus, qui le discutent, qui le détournent ou, simplement, qui lui font barrage. C'est également à l'intérieur de ce flux dont nous parlons qu'il y a aussi des œuvres d'artistes, des images et des sons produits et reproduits par des artistes qui, en le regardant (l'exercice du regard, action apparemment passive, devient ici une action de transformation), exercent aussi l'acte de la prospection, en choisissant parmi le flux leur matériel de travail. Ce faisant, ils prennent une position, ils jouent un rôle dans une sorte de boucle de rétroaction et, ainsi, ils questionnent l'idée même de flux, de transparence et de démocratisation des moyens de communication, si en vogue au début de l'Internet.

De toute manière, si cet ensemble d'outils cité auparavant produit et fait circuler des images, il est nécessaire, néanmoins, d'essayer de définir parmi ce flux audiovisuel, ne serait-ce que de façon fragile et incomplète, la partie qui nous intéresse : les images désignées comme étant d'amateurs ou vernaculaires, prises en situation de guerre et de conflit ce qui sera développé dans le chapitre 4 de la première partie de la thèse.

1.3.3 – L'image pauvre (*poor image*)

Étant donné toutes les facilités dont bénéficient les amateurs pour la production d'images numériques, l'échange et la distribution sur internet qui en découlent, délimiter le seuil où agissent ces images n'est pas une tâche évidente. Cela n'exclut pas la possibilité d'analyse de ce matériel, bien au contraire, cela nous oblige tout simplement à fermer le cercle et à essayer de définir leurs territoires possibles de circulation, ainsi que ces nouvelles formes de matérialités. Une caractéristique notable qui doit être mise en évidence est le fait que ces images deviennent des documents errants. Ayant pour caractéristique une faible résolution, du fait qu'elles sont capturées et diffusées dans les formats les plus divers (MOV, MPEG, GIF) et par différents dispositifs (portables, appareils photo, caméscopes amateurs, tablettes, etc.), elles seraient donc,

selon l'expression d'Hito Steyerl, des images appauvries, les *poor images* auxquelles nous nous référons précisément ci-dessus. Ce sont des images sans auteur, distribuées sur le réseau, des images qui appartiennent à tout le monde et à personne et qui, quand elles circulent, radicalisent le caractère non original de l'enregistrement, ainsi que la multiplication à l'infini de leur possibilité de copie.

Nous pouvons dire, au sens figuré, que les images qui nous intéressent ici constituent le *lumpenprolétariat* du domaine de l'audiovisuel. Si nous nous référons au texte célèbre de Marx *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852)⁶⁴, où le terme est développé⁶⁵, Marx fait référence au lumpenprolétariat comme à une masse désintégrée rassemblant des individus ruinés et aventureux issus de la bourgeoisie, des clochards, des soldats démobilisés, des pickpockets et des mendiants, sur laquelle Louis Bonaparte s'est appuyé dans sa lutte pour le pouvoir. Il faut noter que la signification principale de l'expression *lumpenprolétariat* ne se réfère pas tellement à un groupe social particulier, mais que Marx attire plutôt l'attention sur le fait que, dans une situation de crise extrême et de désintégration sociale au sein d'une société capitaliste, de nombreuses personnes peuvent se détacher de leur classe et former une espèce de masse "non gouvernable", particulièrement vulnérable aux idéologies et aux mouvements réactionnaires. *Lumpen* signifie *errant, sans compromis, improductif, gueux* ou même *vagabond*. Dans une adaptation du concept marxiste au domaine de l'audiovisuel contemporain, Hito Steyerl voit ces *images pauvres* comme un genre de « prolétariat déclassé dans une société de classe des apparences, hiérarchisée et valorisée selon sa résolution »⁶⁶ et elle les décrit de la façon suivante :

« L'image pauvre est une copie en mouvement. Elle est de mauvaise qualité et sa résolution est médiocre. Plus elle accélère, plus elle se

⁶⁴ Karl MARX, *Le dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Flammarion, 2007.

⁶⁵ Le terme *lumpenprolétariat* apparaît pour la première fois en 1845, dans Karl MARX et Friedrich ENGELS, *L'idéologie Allemande (conception matérialiste et critique du monde)*, dans *Œuvres III – Philosophie*, Paris, Galimard, 1982, p. 1089 et p. 1170-1171.

⁶⁶ Hito STEYERL, « En défense de l'image pauvre », in Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann et Véronique Terrier (orgs.), *Jeux sérieux — cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève, HEAD, Haute école d'art et de design / Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, 2015, p. 321. *Observation : à la différence de la traduction française, dans le texte original l'auteur utilise l'expression *lumpenproletariat* : « a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution », dans Hito STEYERL, « In defense of the poor image », *The wretched of the screen*. Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 32.

détériorée. Elle est le fantôme d'une image, un aperçu, une vignette, une idée en errance, une image itinérante distribuée gratuitement, pressurée dans la lenteur des connexions numériques, compressée, reproduite, dénaturée, remixée, aussi bien que copiée et collée dans d'autres canaux de distribution. »⁶⁷

Cette vulnérabilité, propre au lumpenprolétariat conceptualisé par Marx, est donc un trait prééminent de ces images. Il s'agit d'une vulnérabilité qui leur permet de s'en aller vers plusieurs directions, d'être cooptées par des usages et usagers divers, de se mélanger, changer de nature et de contexte, de se transformer en adoptant d'autres formats.

Mais ces images existent dans la société et leurs seules existence ou circulation ne dépendent pas uniquement des conditions de leur enregistrement. Leur existence dépend d'une découpe cognitive, c'est-à-dire de la façon dont elles sont regardées, d'où et de par qui elles sont regardées, des lectures qui en découlent, ainsi que de la manière dont les médias les considèrent et ces lectures les contaminent.

L'ensemble de ces éléments, l'excès, le clonage⁶⁸, la copie en boucle, la perte de qualité, liée au fait que, dans le cadre de notre recherche, il s'agit d'images de guerre (ainsi que toute une autre vaste constellation d'images, à savoir : des images de catastrophes, des *selfies*, des vidéos porno, etc.), qui engendrent ce que nous pouvons appeler une « visualité contemporaine ». En même temps, c'est à partir de là, de cette constellation vernaculaire d'images qui circulent sur le Web, que nous pouvons porter un regard plus attentif sur ce qui pourrait être appelé la construction d'une « contre-visualité ». Telle est la démarche que nous allons adopter dans les chapitres suivants en analysant un ensemble d'œuvres qui réutilisent et reprennent des images de guerre d'amateurs.

⁶⁷ *Idem*, p. 321.

⁶⁸ En référence au titre de l'œuvre de W. T. J. MITCHELL, *Cloning terror – The war of images, 9/11 to the present*, Chicago & London, 2011.



CHAPITRE 2

Visualité /contre-visualité

2.1 - Qui dit conflit dit image

« Grandir au Vietnam pendant la guerre n'était pas dramatique pour moi. La guerre faisait partie de notre vie et nous pouvions nous réveiller et aller à l'école et la nuit des mortiers tombaient. Je ne pense pas avoir jamais réalisé à quel point la guerre était effrayante avant d'être aux États-Unis en train de regarder les nouvelles et de voir les images. Je pense que c'est à ce moment-là que j'ai réalisé à quel point cette guerre était épouvantable. »⁶⁹

Am-My Lê (2008)

Dans ce chapitre, deux notions capitales pour cette thèse seront développées : *visuabilité* et *contre-visuabilité*. Ensuite, dans les chapitres suivants, l'on essaiera de trouver les correspondances et les liens entre les notions de guerre et de pouvoir, leur perception et, par conséquent, leurs réverbérations dans la production audiovisuelle d'amateur et leur reprise par des artistes contemporains.

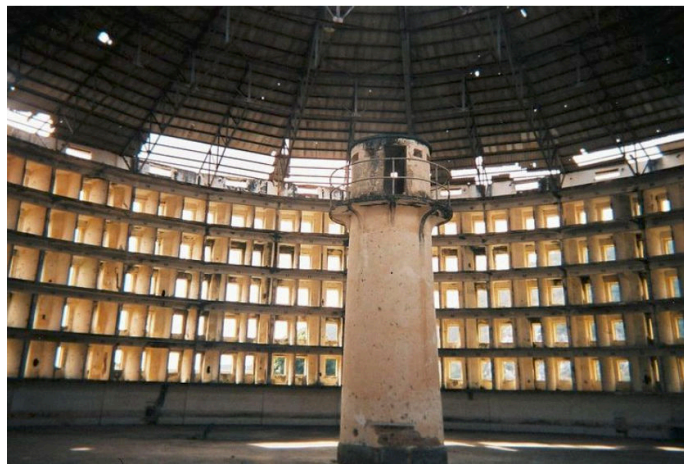
2.1.1 - Visuabilité et contre-visuabilité : approximations initiales

Les correspondances entre les notions de vision et de pouvoir sont nombreuses dans les Sciences Humaines et la Philosophie. Plusieurs modèles ont été analysés afin d'établir le rapport entre les mécanismes de visions et le pouvoir qu'ils engendrent. On connaît l'analyse foucaultienne du système panoptique de Jeremy Bentham⁷⁰, où le principe du *voir sans être vu* établi par Bentham dans des structures

⁶⁹ Citation d'un extrait de la vidéo intitulée *Landscapes of war*, à propos des séries *Small Wars* (1999-2000) et *Palms* (2003-04) de la photographe Am-My Lê (1960, Saigon, Vietman), réalisée par le San Francisco Museum of Modern Art – SFMoMA, en avril 2008. (C'est nous qui traduisons) : « Growing-up in Vietnam during the war was actually not that dramatic for me. War was part of our life and we could wake-up and go to school and at night there would be mortars falling. I don't think I ever realized how frightening war was until I was actually in the United States looking at the news and looking back at the footages. I think that is when I realized how scaring that war was. ». Disponible sur : <https://www.sfmoma.org/watch/-my-le-landscapes-war/>

⁷⁰ Imaginé par le philosophe utilitariste et juriste anglais Jeremy Bentham, en 1785, le *panoptique* est un terme visant à désigner l'architecture carcérale idéale, un modèle qui permet à une seule sentinelle de surveiller tous les prisonniers de la même prison, sans qu'ils puissent savoir s'ils sont ou non observés. Selon Bentham, le système panoptique aurait présenté l'avantage d'être moins cher que celui utilisé dans les

carcérales de l'ère moderne traduit les mécanismes des processus de discipline et de subjectivation dans l'émergence de l'homme moderne : la famille nucléaire, l'école, l'armée, l'hôpital et au cas où tout échoue, les prisons. Selon Foucault, dans l'œuvre *Surveiller et punir. Naissance de la prison*⁷¹, qui traite du système panoptique, la discipline investie sur les corps est engendrée par ce régime de visibilité. À cet égard, il dira même qu'il s'agit d'un piège : « la visibilité est un piège »⁷² qui fonctionnerait par ce principe asymétrique du panoptique, du *voir sans être vu*. Il s'agirait d'un piège puisque, en se croyant constamment observé, le sujet finit par intérioriser la surveillance et en vient à exercer lui-même, dans sa propre vie, le service de la sentinelle, car « celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir. »⁷³ Plus d'une décennie auparavant, Foucault lui avait-même publié *La naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*⁷⁴, ouvrage dans lequel l'auteur explique, à partir de l'étude du processus de diagnostic médical, la dynamique du pouvoir entre médecins et patients ainsi que l'hégémonie du savoir médical dans la société. Dans ce cas, c'est aussi le regard qui constituait la base d'où Foucault est parti afin d'élaborer la dynamique particulière dans les relations de pouvoir et les mécanismes disciplinaires repris plus tard dans *Surveiller et punir*.



Intérieur de la prison *Presidio Modelo*, à Cuba, inactif aujourd'hui, construit sur le modèle du panoptique.

prisons de son époque et aurait pu s'appliquer non seulement aux prisons, mais également à tout autre type d'établissement fondé sur la discipline et le contrôle. Voir la réunion des lettres écrites par Bentham dans Jeremy BENTHAM, *Panoptique : Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*. Paris, Éditions Mille et une nuits /Fayard, 2002.

⁷¹ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2018.

⁷² *Idem*, p. 234

⁷³ *Idem*, p. 236

⁷⁴ Michel FOUCAULT, *La naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Ainsi, ce modèle foucaultien est très connu et a été repris dans plusieurs études à propos de l'image et du regard et des imbrications de ce dernier avec la question et l'exercice du pouvoir et de la visualisation de l'histoire. Dans *Surveiller et Punir* la notion de visualité s'insinue au moment où Foucault parle des « tableaux » : « La première des grandes opérations de la discipline, c'est donc la constitution de "tableaux vivants" qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées. »⁷⁵ À partir de cela, une manière de *nomination du visible*⁷⁶ se constitue afin de rendre possible « une forme de voir qui dicterait ce qu'il est possible de dire. »⁷⁷

Si la notion de « visualité » s'insinue, sans jamais être réellement écrit, déjà dans le textes de 1966 et 1975 de Foucault (respectivement *Les mots et les choses* et *Surveiller et Punir*) il n'est pas pour autant recourant dans le domaine des études visuelles en France. Dans l'une des rares traductions françaises d'un texte de Nicholas Mirzoeff, publiée à l'occasion du lancement d'un recueil de textes organisés par Gil Bartholeyns⁷⁸ afin d'introduire quelques chercheurs du dit *Visual Studies* dans l'univers francophone, l'auteur essaie de construire deux notions interdépendantes qui nous seront très utiles dans cette recherche : la « visualité » et la « contre-visualité ». Pourtant, il est possible de noter que ces termes, expressions d'un anglicisme, sont curieusement absents de la plupart des dictionnaires de la langue française. Dans le correcteur *Word*, par exemple, le mot « visualité » n'y est même pas inclus. Si l'on tape ce mot, la correction du logiciel insiste pour nous proposer un terme voisin tel que le verbe « visualiser », au lieu du nom. Et dans les logiciels de correction le plus connus, on y trouve les mots « visibilité », « visualisation » comme option, mais jamais le terme « visualité ». Dans le dictionnaire en ligne *Reverso Dictionnaire*, le terme apparaît de façon laconique comme suit :

« visualité :

nf (arts) importance absolue donnée au visuel, à ce qui est montré. »⁷⁹

⁷⁵ *Idem, Surveiller et punir, op. cit.*, p. 164.

⁷⁶ *Idem, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, éditions Gallimard, 1966, p. 141.

⁷⁷ Nicholas Mirzoeff. *The right to look.. op. cit.*, p. 48. (C'est nous qui traduisons) : « a form of seeing that would dictate what is possible to say. »

⁷⁸ Gil BARTHOLEYNS (éditeur). *Politiques Visuelles*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

⁷⁹ <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/visualit%C3%A9>

Évidemment, il se passe la même chose pour le mot « contre-visualité » et il est possible que cela soit peut-être due au fait que les *études visuelles* ne sont pas encore très répandues en France. Parmi les théoriciens travaillant dans la culture contemporaine, le champ des *Visual Studies* chevauche souvent ceux des études cinématographiques, de la théorie psychanalytique, des *queer* et *gender theories*, de l'étude de la télévision, ainsi que des études sur des jeux vidéo, des bandes dessinées, des médias artistiques traditionnels, de la publicité, de l'Internet et de tout autre média ayant une composante visuelle cruciale. En attestant cela, il faut mentionner que Gil Bartholeyns, l'éditeur du tout récent ouvrage mentionné ci-dessus, est le titulaire de la première chaire "Cultures Visuelles/*Visual Studies*" en France, à l'université Lille 3, spécialité qui, en revanche, est largement répandue aux États-Unis, en Angleterre et Allemagne.

Ce que Mirzoeff propose dans le texte « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », publié dans la sélection organisée par Bartholeyns, est un très bref résumé de son livre intitulé *The right to look. A counterhistory of viusality* où l'auteur accomplit une tentative d'encadrement historique des termes *visualité* et *contre-visualité* dans le domaine de la *culture visuelle* et de ses implications politiques. Voici la façon dont commence son texte :

« Trois préalables en ouverture : la culture visuelle n'est pas une question d'œil ou de moyen biologique de la vision ; le mot clé de la culture visuelle est par conséquent la "visualité" ; mais la culture visuelle doit être *contre* la visualité. Cela implique une culture visuelle militante parce qu'on milite contre la visualité. Il sera question ici de visualité et de ce que j'ai appelé la "contre-visualité" pour en appeler à "un droit de regard". »⁸⁰

La visualité, selon Mirzoeff, n'est pas la visibilité, ni la vision. Il s'agit d'une notion plus large qui, tout en combinant tout à la fois la visibilité, la vision et l'histoire, forme une toile de fond pour penser la manifestation du pouvoir dans la vie moderne. Cette différenciation, délicate et rusée, est importante. Dans le paragraphe cité ci-dessus, Mirzoeff reprend la réflexion faite par Hal Foster, trente ans auparavant dans un petit

⁸⁰ Nicholas MIRZOEFF, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », in : Gil BARTHOLEYNS (éditeur), *op. cit.*, p. 31.

texte écrit en guise d'introduction au livre *Vision and visuality*⁸¹, dans lequel Foster fait un effort conceptuel de différenciation :

« Bien que la notion de vision suggère la vue comme une opération physique et la visualité comme un fait social, les deux ne s'opposent pas comme la nature s'oppose à la culture : la vision est aussi sociale et historique, et la visualité implique le corps et la psyché. Pourtant, ils ne sont pas identiques : ici, la différence entre les termes signale une différence à l'intérieur du domaine visuel - entre le mécanisme de la vue et ses techniques historiques, entre la donnée de la vision et ses déterminations discursives - une différence, de nombreuses différences, parmi lesquelles nous pouvons nommer la façon dont nous voyons, ainsi que comment nous pouvons voir, comment nous sommes autorisés ou forcés à voir, et comment on voit cela en voyant ou en train de le voir. »⁸²

Cet encadrement fait par Foster ouvre les voies permettant de suivre la recherche entreprise par Nicholas Mirzoeff, qui se concentre sur deux axes principaux : 1) le premier est l'analyse de la façon dont nous fabriquons le monde en fonction de celle grâce à laquelle nous apprenons à le voir, ainsi que de la manière dont nous voyons ce qui, pour sa part, se répercute sur celle dont nous vivons et nous affecte - ici, nous serions dans le domaine de la visualité et 2) le second est le caractère militant et émancipateur de la culture visuelle. À cet égard, dans le passage cité ci-dessus l'évocation du caractère émancipateur de la culture visuelle se trouve bien là : pour changer la manière dont nous vivons il est donc nécessaire de changer notre façon de voir, de rétablir le droit de regard de ceux qui en sont exclus afin de démonter la visualité dominante (l'ensemble des techniques de colonisation de l'espace visuel, la visualisation de cet espace, ainsi que le rapport du haut vers le bas de l'échelle sociale instauré par l'imagerie qui en émerge) – ici, ce caractère émancipateur de la culture visuelle nous amène vers la *contre-visualité*,

⁸¹ Hal FOSTER (éditeur), *Vision and Visuality - Discussions in contemporary culture n° 2*, Seattle, Bay Press, 1988.

⁸² *Idem*, p. ix. (C'est nous qui traduisons) : « Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture : vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical : here, the difference between the terms signals a difference within the visual – between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations – a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseeing therein. »

ce qui nous permettrait non seulement de pouvoir voir autrement, mais aussi de « pouvoir faire voir ».

Ce rapport entre le visible et le droit de regard est donc conflictuel et il faut renforcer le fait que, dans ce cas-là, le droit de regard n'est pas semblable et qu'il ne devrait pas non plus être comparé au droit d'être vu, un droit légitimement invoqué par des mouvements tels que le LGBTQ, des mouvements féministes, noirs, indigènes, ainsi que par d'autres soi-disant « minorités ». À ce propos, il faudrait noter que, bien au contraire, si nous suivons le raisonnement de Nicholas Mirzoeff, être vu doit être considéré en tant qu'action passive, assujettie au pouvoir d'une visualité dominante et, par conséquent, non conflictuelle, car elle assume et perpétue le vecteur asymétrique du haut vers le bas propre à la visualité. Selon Mirzoeff, la visualité est toujours dominante, elle incarne le pouvoir. Le droit de regard, à l'opposé, doit faire sa place dans la construction du sensible, dans la culture visuelle, en faisant face à cette visualité dominante. La proposition de Mirzoeff consiste donc en un vaste projet interdisciplinaire qui développe un paradigme à partir des notions citées auparavant (« visualité », « contre-visualité » et « culture visuelle ») avec lesquelles on pourrait interpréter l'histoire en général ainsi que, dans le champ politique, être capable d'y faire face. Ces notions nous serviront aussi à jeter un regard sur les œuvres des artistes du corpus de cette recherche.

Mirzoeff décrit cette opération de la façon suivante : « La visualisation est la production de la visualité, c'est-à-dire la réalisation du processus de "l'histoire" perceptible à l'autorité »⁸³. En résumé, il s'agit d'un modèle qui identifie la visualité comme fondamentale dans l'historicisation et l'hégémonie de ce que l'on appelle couramment « le monde occidental », ainsi que les rapports et oppositions à ses altérités, à ses « autres », c'est-à-dire, à tout ce qui reste en dehors de cette notion d'« occidental » ainsi que de classes subalternes et minorités ethniques.

Dans la contrepartie de ce mouvement, « l'autonomie revendiquée par le droit de regard est ainsi combattue par l'autorité de la visualité »⁸⁴. La notion de visualité doit

⁸³ Nicholas MIRZOEFF, *The right to look. A counter history of visibility*, op. cit., p. 3. (C'est nous qui traduisons) : « Visualizing is the production of visibility, meaning the making of the process of "history" perceptible to authority. »

⁸⁴ *Idem*, p. 3. (C'est nous qui traduisons) : « the autonomy claimed by the right to look is thus opposed by the authority of visibility. »

ici être assimilée à un élément fondamental et constitutif de la notion de contre-visualité ; cette dernière serait son contrepoint de résistance, constituerait une façon de trouver un espace dans lequel les *histoires subalternes* pourraient parler, avoir une voix ainsi qu'une voie pour critiquer l'autorité hégémonique afin de construire leur propre visualité vis-à-vis d'une visualité hégémonique. La contre-visualité serait aussi un lieu où l'analyste, l'historien ou le chercheur de la culture visuelle auraient la possibilité de trouver des récits, ou plutôt, des contre-récits capables de remettre en question la domination hégémonique de ce qui est et qui n'est pas visible et, surtout, un moyen de cartographier les vecteurs du regard. La visualité et la culture visuelle constituent un champ de forces.

2.1.2 – Visualité : guerre et pouvoir

Chez les historiens, la question de la visibilité évoque une approche qui n'est pas pour autant étrangère à celle de Mirzoeff et sa notion de *visualité*. Jean-Noël Tardy, dans un texte très éclairant intitulé « *Visibilité, invisibilité. Voir, faire voir, dissimuler* »⁸⁵, pose la situation suivante : « La question de la visibilité évoque chez l'historien un problème bien spécifique : celui de la représentativité de ses sources. En effet, l'histoire repose sur des témoignages, des traces. C'est la part purement "visible" laissée par une société. ». Tardy fait la distinction entre le *visible* et la *visibilité* en affirmant que le premier, serait autant une manifestation d'une image dans l'espace que la preuve de l'absence d'un « objet représenté ou du moins son invisibilité »⁸⁶. À son tour, la *visibilité* comprend une dimension hiérarchique « indéniable », dans laquelle « il y a des degrés de visibilité et d'invisibilité. Il est assurément intéressant de faire correspondre à cette échelle les structures politiques et sociales, et de postuler ainsi l'existence d'un lien entre pouvoir et visibilité. C'est autour de cette problématique que se sont principalement développées nos réflexions. Problématique classique pour les historiens du politique qui se sont intéressés en premier lieu à la question de la mise en scène des pouvoirs institutionnels »⁸⁷. Or ces liens entre pouvoir et visibilité semblent être au cœur de l'effort de Nicholas Mirzoeff quand celui-ci, en s'appuyant sur la référence initiale de

⁸⁵ Jean-Noël TARDY, « Visibilité, invisibilité. Voir, faire voir, dissimuler », *Hypothèses*, 2007/1 (10), p. 15-24. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-15.htm>.

⁸⁶ *Idem*, p. 18.

⁸⁷ *Idibem*.

Foucault, essaie de construire des modèles de complexes de visualité afin de rendre compte de déploiements de la mise en place du pouvoir disciplinaire jusqu'à nos jours basé sur la surveillance et le contrôle.

Selon Nicholas Mirzoeff, la notion de visualité est intrinsèque à celles de guerre et de pouvoir. Dans une tentative de généalogie de cette notion, l'auteur remarque qu'« historiquement la visualité fut d'abord une tactique militaire »⁸⁸. En citant les observations du célèbre théoricien de la guerre, le général Carl von Clausewitz, Mirzoeff note qu'« au cours du XVII^e siècle, la guerre était devenue trop étendue pour que le général pût saisir d'un seul regard l'ensemble du champ de bataille. La qualité première d'un général était donc de pouvoir visualiser ce champ, en utilisant non seulement ce qu'il pouvait voir directement, mais également l'information rapportée par d'autres, par différents artefacts tels que la carte, la maquette et, bien sûr, par son intuition, ses idées »⁸⁹. Si Carl Von Clausewitz mentionne Napoléon comme le plus grand stratège de guerre, c'est justement du fait de sa capacité à mettre en œuvre cette nouvelle condition militaire qu'est la visualisation. Dans le cas de Napoléon, sa capacité de *visualisation* était son « moyen de leadership »⁹⁰. Sa capacité à manipuler le visible et son aptitude à en tirer parti étaient donc ses principales qualités, une ruse et un attribut qui lui ont permis de voir ce que ses ennemis n'étaient pas capables de voir et de leur faire voir ce qui n'existait pas, de leur faire croire, par exemple, aux fausses manœuvres et aux fausses avancées de troupes. Pouvoir voir, faire voir et, surtout, faire croire à ce qui n'a pas été vu pour, par conséquent, faire s'égarer ses ennemis jusqu'à la défaite : tels sont les attributs indispensables pour un bon stratège de guerre. Nous pourrions décrire cette opération de façon succincte comme un acte consistant à gérer la visibilité de la bataille.

À partir d'un modèle guerrier et de cette gestion du visible dérive aussi des écrits de l'historien Thomas Carlyle⁹¹, qui reprend ceux de Karl von Clausewitz⁹² à propos de la guerre moderne en tant que schéma de visualisation. Carlyle forge les termes *visualiser* et *visualité* pour décrire la vision dominatrice du Héros sur l'Histoire et

⁸⁸ Nicholas MIRZOEFF, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », *op. cit.*, p. 31.

⁸⁹ *Idem*, p. 31-32.

⁹⁰ *Idem*, p. 32.

⁹¹ Thomas CARLYLE, « *On heroes, hero worship and the heroic in History (1841)* », in : Michael K. GOLDBERG (éditeur) *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the writings of Thomas Carlyle*, Berkeley, University of California Press, 1993.

⁹² Carl Von CLAUSEWITZ, *De la Guerre*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014.

généralise le principe de la bataille à tous les aspects de la vie moderne. La conception de Carlyle décrit la figure du héros et la *tradition du leadership héroïque*. En tant que sujet hégémonique dans la visualisation de l'histoire, le héros de Carlyle serait quelqu'un qui produit une visualité capable de perpétuer son autorité ou bien l'autorité qu'il incarne. La visualisation de l'Histoire serait donc un moyen de l'ordonner et de la contrôler. Ce modèle, représenté par la stratégie militaire de visualisation chez Clausewitz et la figure du héros de Carlyle qui visualise l'histoire comme une guerre permanente, a eu un long héritage et peut servir de paradigme jusqu'à aujourd'hui, ce qui atteste le rapport si proche entre la notion de visualité et celle de la guerre que cette recherche essaie d'examiner.

Il est important de noter que cette gestion du visible se produit avant même que le procédé photographique puisse enregistrer les champs de bataille. La guerre était déjà une visualité avant même l'existence de la photographie et son emploi sur les champs de bataille. Comme nous l'avons vu, selon Mirzoeff la visualité est une question de pouvoir et non « une question d'œil ou de moyen biologique de la vision »⁹³. Nous sommes d'accord avec ce point de vue tout en ajoutant que la construction de la visualité est un ensemble d'opérations dans lequel est mise en jeu toute une série de vectorisations du regard : qui peut voir, qui voit mieux et plus clair, à partir de quelle position, privilégiée ou mal placée, ou même qui ne voit rien ou avec difficulté.

2.1.3 - Les complexes de visualités selon Nicholas Mirzoeff

À cet égard, Mirzoeff décrit trois complexes hégémoniques de visualité, chacun doté d'une figure métonymique et d'une période de dominance : le *complexe de la plantation* (*The Plantation Complex*, de 1660 à 1860), le *complexe Impérial* (*the Imperial Complex*, de 1860 à 1945) et le *Complexe Militaire-Industriel* (*the Military-Industrial Complex*, de 1945 à nos jours). Les figures métonymiques correspondantes sont respectivement le *Surveillant* (*the Overseer*), le *Missionnaire* (*the Missionary*) et le *Contre-insurgé* (*the Counterinsurgent*). Pour chaque complexe de visualité il existe, à son tour et à chaque période, un modèle de visualisation et une contre-visualité

⁹³ Nicholas MIRZOEFF, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard, *op. cit.*, p. 31

correspondante ce qui, en somme, pourrait être brièvement décrit comme suit, dans une tentative de « visualisation de la visualité », expression utilisée par Mirzoeff :

- 1) Le *complexe de la plantation* : Ce complexe (1660-1860) a établi le modèle pour la classification raciale et la ségrégation spatiale figé dans la société, la loi et l'histoire naturelle. L'esclavage s'est manifesté physiquement et psychiquement, donc visiblement et invisiblement, a établi un paradigme idéologique dont auraient hérité les visualités suivantes. Il s'agit d'un modèle qui a créé ce que Foucault a décrit dans *Le mots et les choses* comme un « partage, pour nous évident, entre ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d'autres enfin imaginent ou croient naïvement, la grande tripartition, si simple en apparence, et tellement immédiate, de l'*Observation*, du *Document* et la *Fable* »⁹⁴ et qui se caractérise par un écart entre les choses et les mots, écart qui pourrait être transposé par une manière de voir qui serait dictée par ce qu'il serait ou ne serait pas possible d'être vu, la « nomination du visible » selon Foucault. C'est un champ épistémologique qui produit du sens, qui cadre et classe les choses et les êtres, et ici, dans le cas de l'esclavage à l'intérieur du complexe de plantation, les choses et les êtres, se trouvent dans le même corps, celui de l'esclave, celui qui doit être cadré, classifié, taxonomisé afin d'être dominé et mis dans une situation de production maximale de valeur. Selon Mirzoeff, ce nouvel ordre des choses était un effet des besoins d'expansion européenne vers les colonies et leurs plantations. Un tel arrangement classificatoire du visible dans lequel l'esclave, en tant que « chose » primordiale, devait être classé et classifié « par l'histoire naturelle, qui a créé une modalité d'*espèces* pertinente, puis séparé de l'espace *libre* par la cartographie, tandis que la force de la loi, incarnée par les codes de l'esclavage, soutenait la logique de la division, garantie par l'exécution de la loi malgré les contestations, en le rendant ainsi juste et par conséquent esthétique. »⁹⁵. C'est la mise en fonctionnement de l'affirmation de Frantz Fanon, reprise par Mirzoeff, qui atteste qu'une telle expérience répétée génère une « esthétique du respect du statu quo »⁹⁶.

Dans le complexe de la plantation, la figure du *Overseer* (le *Surveillant*) obtient un rôle de protagoniste : il est celui qui voit, qui *surveille* les plantations. C'est lui qui garde un œil sur le travail des autres, un œil qui

⁹⁴ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*. *Op. cit.*, p. 141.

⁹⁵ Nicholas MIRZOEFF. *The right to look. A counter history of visibility*. *op cit.*, p. 49. (C'est nous qui traduisons) : « the "slave" was first classified by natural history, which created a relevant modality of "species", then separated from "free" space by mapping, while the force of law embodied in slave codes that sustained the logic of the division, enforced it against challenge, thereby making it seem right and hence aesthetic. »

⁹⁶ Frantz FANON, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, 2004, p. 3

représente l'œil de quelqu'un d'autre : il est la corporification de l'œil royal. Il s'agit d'un regard muni du pouvoir de mesurer (le travail, son efficacité, sa pertinence ou non pour la production des colonies), de classer (le *bon* et le *mauvais noir*, afin de les placer correctement dans des positions clés pour la perpétuation de ce modèle de visualité et pouvoir, ainsi que de définir le bon et le mauvais endroit pour effectuer les travaux afin d'obtenir la meilleure utilisation possible des ressources des colonies) et d'appliquer la loi (la gestion de la punition et son arrangement spectaculaire à caractère exemplaire). Cette figure du *overseer* représente un régime de pouvoir qui peut être résumé ainsi : « Pour les techniciens du *oversight*, la surveillance et la gestion du temps et du travail étaient les fonctions clés de la pratique »⁹⁷. Pour que le *complexe de la plantation* puisse fonctionner, un engagement visuel s'avère donc nécessaire. Un tel engagement engendre une culture visuelle spécifique. Pourtant, ce fonctionnement pourrait être brisé à partir du moment où l'engagement est mis à l'épreuve. À ce moment-là, ce sont des formes de contre-visualités qui assument un rôle important, en exigeant, aussi, un droit au regard de la part de ceux qui ont fait jusque-là l'objet du regard. À cet égard, dans son examen des contre-visualités inhérentes au *complexe de la plantation*, Mirzoeff analyse les relations entre le « réalisme révolutionnaire » des révolutions haïtienne et française, y compris la montée du héros local subalterne, comme Toussaint Louverture à Haïti. De même, Mirzoeff relie ces révolutions au mouvement abolitionniste aux États-Unis, où le « réalisme abolitionniste » a créé une contre-visualité dans laquelle le sujet indésirable est devenu visible - comme dans l'utilisation de photographies de leaders de l'abolition pour affirmer la subjectivité noire, au sein d'une procédure dans laquelle l'imaginaire révolutionnaire a réussi à produire une contre-visualité qui était capable de contester le réel.

- 2) *Le complexe Impérial* : Ici, une autorité centralisée recadre les hiérarchies raciales du *complexe de la plantation* en termes de différence culturelle, en adaptant la taxonomie scientifique afin d'y inclure l'équation binaire, si simpliste, entre primitifs / civilisés dans une formule plus mutable. La foi en une supériorité culturelle de l'Europe largement propagée a servi à réguler la croissance géographique, de plus en plus complexe, du pouvoir colonial. À titre d'exemple de « contre-visualité indigène » de cette période, Mirzoeff décrit comment les Maoris de Nouvelle-Zélande se sont approprié des textes missionnaires pour empêcher leur anéantissement culturel. Pour conclure cette partie consacrée au *complexe impérial*, Mirzoeff analyse les origines de la grève générale en décrivant comment

⁹⁷ Nicholas MIRZOEFF. *The right to look. A counter history of visibility*, op cit., p. 55. (C'est nous qui traduisons) : « For the technicians of oversight, surveillance and management of time and labor were the key functions of the practice. »

le travail a coordonné et produit une visualité sous la forme d'une opposition populaire au fascisme, qui serait le résultat final de l'impérialisme et le précédent problématique du complexe militaro-industriel.

- 3) Le *Complexe Militaire-Industriel* : Ce complexe de visualité totalise le contrôle de l'autorité par la militarisation et la colonisation de la vie quotidienne, en se permettant l'établissement du contrôle des risques potentiels de violence insurrectionnelle, dans une espèce de gestion continue des risques. Les références visuelles de ce dernier *complexe Militaire-Industriel* font partie de notre répertoire actuel : l'exécution de Saddam Hussein (citée par Mirzoeff) et plusieurs autres comme, par exemple, la démolition des statues de Saddam Hussein et la célèbre présentation de Colin Powell, en 2003, au Conseil de Sécurité des Nations Unies, afin de légitimer l'invasion de l'Irak, pour n'en citer que quelques-unes.

La description de ce dernier *Complexe Militaire-Industriel* nous jette dans le contemporain et, par rapport aux autres modèles, raccourcit les distances historiques, ce qui rend les travaux de la recherche plus vulnérables pour essayer une description en dehors de la *chaleur du moment*. Contre l'attente selon laquelle la fin de la guerre froide pourrait créer une ère de post-visualité, on vit aujourd'hui dans un contexte de guerre totale (comme on le verra dans le chapitre suivant) où la visualité a été étendue afin de légitimer une politique de contre-insurrection elle aussi mondiale. La récente Révolution dans les Affaires Militaires, connue par l'acronyme *RMA*⁹⁸ (*Révolution in Military Affairs*), « a étendu et transformé la visualité en utilisant la technologie numérique pour poursuivre des objectifs tactiques du dix-neuvième siècle. »⁹⁹. Le Colonel Daniel S. Roper, directeur du noyau de contre-insurrection de l'armée et du corps des marines américains (entre 2007 et 2011) mentionne les écrits de Clausewitz en ce qui concerne ses observations à propos du besoin de classification des conflits comme la première tâche

⁹⁸ Selon Andrew Marshall, directeur du Bureau des évaluations du Net au cabinet du secrétaire de la Défense des États-Unis : « La révolution dans les affaires militaires (RMA) est un changement majeur dans la nature de la guerre induite par l'application innovante de nouvelles technologies, associée à des changements aigus de la doctrine militaire et des concepts opérationnels et organisationnels, modifie fondamentalement le caractère et la conduite des opérations militaires. » Dans Jeffrey MCKITRICK, James BLACKWELL, Fred LITTLEPAGE, Georges KRAUS, Richard BLANCHFIELD and Dale HILL, « The Battlefield of the Future », *21st Century Warfare Issues*, Chapter 3, p. 1, Air University. URL : <http://www.cdsar.af.mil/battle.bfoc.html>

⁹⁹ *Idem*, p. 277. (C'est nous qui traduisons) : « has extended and transformed visuality, using digital technology to pursue nineteenth-century tactical goals. »

d'un leader et donc la première étape de la visibilité. En 2008, le Colonel Roper a écrit un article¹⁰⁰ dans lequel il renforce et justifie l'utilisation des tactiques contre-insurrectionnelles nouvelles et non conventionnelles pour faire face à cet ennemi diffus et global, jusque-là appelé *terrorisme*. Il s'agit de définir quelle guerre est en train d'être menée, de cibler l'ennemi, de le nommer et de le décrire, de travailler dans le langage :

« Supprimer la “guerre contre le terrorisme” du lexique officiel et le remplacer par des termes plus précis et descriptifs tels que “guerre contre l'insurrection hirabahiste mondiale” ou “contre-insurrection mondiale” serait une étape importante pour identifier la nature réelle de l'ennemi, les problèmes de sécurité posés, et l'éventail des techniques que l'ennemi peut employer. Plus important encore, le changement de description aidera à orienter le cadre intellectuel requis pour développer une stratégie américaine efficace pour faire face à ce problème complexe et mortel. »¹⁰¹

L'option pour une tactique contre-insurrectionnelle mondiale et donc généralisée amène la discussion actuelle de la visibilité dans le domaine de la biopolitique. Les paramètres de la définition de l'ennemi, placés à l'échelle mondiale, en viennent à définir, de manière générale et diffuse, celui qu'il faut contrôler ou même détruire, en étendant l'idée de contrôle au-delà du corps individuel, vers les populations entières. En fin de compte, ceux qui ne seraient pas d'accord avec le mode de vie des sociétés "libres" et "ouvertes", ou qui pourraient tout simplement les menacer, sont maintenant considérés comme des ennemis. Dans une combinaison de bio et *nécropolitique*¹⁰², le contrôle des populations devient par conséquent une tactique militaire. En se référant à l'occupation d'Israël dans la bande de Gaza, Achille Mbembe fait la description suivante de ce qui pourrait être le complexe actuel de visibilité :

¹⁰⁰ Colonel Daniel S. ROPER, « Global counterinsurgency : strategic clarity for the long war », Washington DC, Army War College, 2008.

¹⁰¹ *Idem*, p. 106. (C'est nous qui traduisons) : « Removing the “war on terrorism” from the official lexicon and replacing it with more precise and descriptive terms such as “war on global hirabahist insurgency” or “global counterinsurgency” would be an important step in identifying the real nature of the enemy, the security challenges posed, and the array of techniques the enemy may employ. More importantly, the change in descriptor will help focus the intellectual framework required to develop a successful US strategy for dealing with this complex and lethal problem. »

¹⁰² Voir Achille MBEMBE. « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, 2006, p. 29-60.

« Comme l'illustre le cas palestinien, l'occupation coloniale de la modernité tardive est un enchaînement de pouvoirs multiples : disciplinaire, "biopolitique" et "nécropolitique". La combinaison des trois alloue au pouvoir colonial une absolue domination sur les habitants du territoire occupé. L'état de siège est lui-même une institution militaire. Les modalités de tuer qu'il implique ne font pas la distinction entre l'ennemi externe et interne. Des populations entières sont la cible du souverain. Les villages et villes assiégés sont enfermés et coupés du monde. La vie quotidienne est militarisée. Liberté est donnée aux commandants militaires locaux de tuer quand et qui bon leur semble. Les mouvements entre cellules territoriales nécessitent des permis officiels. Les institutions civiles locales sont systématiquement détruites. La population assiégée est privée de ses sources de revenus. Tuer de façon invisible s'ajoute aux exécutions ouvertes. »¹⁰³

Dans le complexe de visibilité contemporain, l'objectif n'est plus de produire de la discipline, ni la docilité des corps, mais de *gérer* la "société de contrôle", comme l'a bien nommée Deleuze : « Ce sont les *sociétés de contrôle* qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires. "Contrôle", c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir. »¹⁰⁴ On sait, par Deleuze, William Burroughs et Foucault, que le terrain de bataille de la contre-insurrection est celui des *modulations* de la culture et de l'imaginaire. « Cet imaginaire post-panoptique opère un contrôle qui cherche à séparer la "population hôte" de "l'insurgé", comme s'il mettait en quarantaine le premier contre l'infection par le second. »¹⁰⁵

En ce qui concerne cette recherche, il est possible d'affirmer que la production des images d'amateurs, comme on le verra dans le chapitre 4 de cette première partie de la thèse, a un lien étroit et ambivalent avec cet imaginaire et le *droit de regarder* en tant que *droit au réel*, comme exposé par Mirzoeff.

¹⁰³ *Idem*, p. 47.

¹⁰⁴ Gilles DELEUZE *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les éditions de minuit, 1990/2003, p. 241.

¹⁰⁵ Nicholas MIRZOEFF, *The right to look. A counter history of visibility*, *op cit.*, p. 278. (C'est nous qui traduisons) : « This post-panoptic imaginary operates a control that seeks to separate the 'host-population' from the 'insurgent', as if quarantining the former from infection by the latter. »

2.1.4 - Culture visuelle

Si la culture visuelle s'intéresse à la vue (*sight*) seulement quand celle-ci devient vision, ce passage *from sight to vision*, de la vue à la vision, s'avère ici crucial. Dans son ouvrage d'introduction à la culture visuelle¹⁰⁶, Mirzoeff démontre la façon dont la vision n'est pas une singularité, mais quelque chose qui implique tous les sens et les modes de la psychologie. Il n'y aurait pas de pureté dans la vue (*sight*) car « la vue n'est jamais vécue à l'état pur comme quelque chose qu'on pourrait appeler "la" vision, mais quelque chose qui est toujours exprimée comme vision, impliquant non seulement des données sensorielles, mais les cadres modulateurs de la psychologie, que ce soit en termes conscients ou inconscients. »¹⁰⁷. Le cas de la personne aveugle qui, même dépourvue des fonctions physiologiques de l'œil, c'est-à-dire de la vue, peut avoir une vision en est l'exemple concret ; ainsi, dans la métaphore cartésienne de la vision en tant que processus matériel, le contact de la canne de la personne aveugle avec la surface du monde fournit à celle-ci une « vision » du monde autour d'elle, vision pour laquelle un mélange de perception, jugement et de sens cérébraux jouent des rôles complémentaires.

Une brève et très éclairante tentative de définition de la notion de *culture visuelle* est celle de W. J. T. Mitchell, qui évoque : « la culture visuelle, ou l'étude de la perception et de la représentation visuelles, en particulier la construction sociale du visible et – tout aussi important – la construction visuelle de ce qui relève du social. »¹⁰⁸ Dans ce même texte, Mitchell poursuit l'encadrement de la notion tout en faisant référence à ses affiliations dans la tradition philosophique, anthropologique et technique :

« La culture visuelle est un objet d'étude assez récent, quoiqu'elle découle d'une longue tradition philosophique qui consiste à considérer le spectateur comme sujet de l'épistémologie par excellence, depuis l'allégorie de la caverne de Platon à la *Dioptrique* de Descartes jusqu'à la tradition qualifiée par Martin Jay de "centrisme oculaire". D'un point de vue technique, les études de culture visuelle émergent probablement des innovations dans l'enregistrement optique, telles que la photographie, la

¹⁰⁶ Nicholas MIRZOEFF, *An introduction to visual culture*, New York, Routledge, 1999 (seconde édition, 2009, 352 pages).

¹⁰⁷ *Idem*, p. 4. (C'est nous qui traduisons) : « sight is never experienced in the pure state as something that might be called the vision but is always rendered as vision, involving not just sensory data but the modulating frames of psychology, whether in terms of the conscious or unconscious mind. »

¹⁰⁸ W. J. T. MITCHELL, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1301>

télévision et le cinéma, mais aussi des études sur la culture et la psychologie axées sur la perception et la reconnaissance visuelle. L'anthropologie visuelle et les études sur la culture matérielle et celle de masse sont des sources d'inspiration importantes pour la culture visuelle, tout comme le sont maints courants artistiques qui défient la place centrale de la peinture et de la sculpture comme canon de l'histoire de l'art. Les incursions artistiques dans la culture populaire, l'installation, l'art environnemental, l'art conceptuel et les nouveaux médias, alliés à l'iconologie critique, ont entraîné une expansion du champ de l'histoire de l'art qui rappelle et dépasse les ambitions fondatrices des écoles de Vienne et d'Aby Warburg. »¹⁰⁹

En 1994, W. J. T. Mitchell a forgé l'expression controversée « *pictorial turn* »¹¹⁰ (tournant visuel) pour faire face à une autre très en vogue depuis les années 1960, le « *linguistic turn* » (le tournant linguistique). Ce dernier traduisait un désir académique dans les études structuralistes et sémiotiques de « lire » et traiter les manifestations culturelles en tant que langage, textes susceptibles d'être lus et interprétés, modèle dont la société serait un texte, la nature et sa représentation scientifique des discours et l'inconscient lui-même pourrait être structuré comme un langage. L'approche de Mitchell proposait une nouvelle voie vis-à-vis des formes culturelles dans laquelle le passage d'un paradigme linguistique ou textuel à un autre, imagétique ou pictural, s'avérerait nécessaire pour rendre compte des nouvelles expériences visuelles. Selon Mitchell, « la linguistique, la sémiotique, la rhétorique et divers modèles de "textualités" sont devenus la lingua franca pour les réflexions critiques sur les arts, les médias et les formes culturelles »¹¹¹, mais, à l'époque, il était évident pour cet auteur qu'apparaissait un nouveau tournant dans les discours académiques philosophiques ainsi que dans les autres disciplines des sciences humaines et dans les sphères publiques culturelles. Ce tournant serait le résultat d'une combinaison plurielle d'approches théoriques, parmi lesquelles Mitchell cite celles de Charles Pierce, Nelson Goodman, Jacques Derrida, l'École de Frankfurt, Michel Foucault et Wittgenstein. Bien évidemment, Mitchell n'affirme pas que toutes ces différentes

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ L'expression de Mitchell « *pictorial turn* » pourrait être traduite littéralement par *tournant de l'image*, étant donné que le mot anglais *picture* n'a pas de traduction française correspondante qui le différencie du mot anglais *image*. Nous optons, ici, pour la traduire comme « tournant visuel ».

¹¹¹ W. J. T. MITCHELL, *Picture theory*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1994. p. 11. (C'est nous qui traduisons) : « linguistics, semiotics, rhetoric, and various models of "textuality" have become the lingua franca for critical reflections on the arts, the media, and cultural forms ».

approches concernant le visuel, constitueraient un ensemble uniforme. Au contraire, il semblerait qu'il constate justement qu'elles suscitent des frictions : « alors, ce qui donne un sens à un *pictorial turn*, ce n'est pas que nous ayons un compte rendu puissant de la représentation visuelle qui dicte les termes de la théorie culturelle, mais que les images forment un point particulier de friction et d'inconfort dans une vaste gamme d'investigations intellectuelles.»¹¹² L'image assume donc simultanément un rôle de paradigme et d'anomalie, paradoxe dont elle devient l'objet et sa propre science : « le plus simple est de dire que, dans ce qui est souvent caractérisé comme une ère du “spectacle” (Guy Debord), de “surveillance” (Foucault), et de toute imagerie omniprésente, on ne sait toujours pas exactement ce que les images sont, quelle est leur relation au langage, comment elles opèrent sur les observateurs et sur le monde, comment leur histoire doit être comprise, et ce qui doit être fait avec ou à leur sujet »¹¹³.

Mitchell a écrit l'œuvre mentionnée au début des années 1990, juste après le premier boom de l'Internet et avant le second boom, celui des réseaux sociaux dans les années 2000, au cœur d'une soit disant ère « post-moderne ». De toute façon, ce texte permet d'entrevoir le paradoxe caractérisé par les nouvelles possibilités de production d'images, ainsi que la peur et l'anxiété que cela entraîne, comme on en a déjà discuté dans le chapitre précédent. Comme le souligne l'auteur, ces deux sentiments par rapport à l'image ne sont pas nouveaux, ce qui le serait c'est ce paradoxe : la possibilité réelle du « global village » de Marshall McLuhan¹¹⁴ dans les années 1960, période durant laquelle la culture serait dominée par des images, où son idolâtrie engendre la peur et vice versa. Il s'agit d'une possibilité également envisagée par Nan June Paik dans l'œuvre *Global groove* (1973), une décennie après les publications de McLuhan, dont l'explication, aujourd'hui datée, entendue dans la voix off qui commence la vidéo est la suivante :

¹¹² *Idem*, p. 13. (C'est nous qui traduisons) : « what makes for the sense of a pictorial turn, then, is not that we have some powerful account of visual representation that is dictating the terms of cultural theory, but that pictures forms a point of peculiar friction and discomfort across a broad range of intellectual inquiry. »

¹¹³ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « le plus simple est de dire que, dans ce qui est souvent caractérisé comme une ère du “spectacle” (Guy Debord), de “surveillance” (Foucault), et de toute image omniprésente, on ne sait toujours pas exactement ce que les images sont, quelle est leur relation à la langue, comment elles opèrent sur les observateurs et sur le monde, comment leur histoire doit être comprise, et ce qui doit être fait avec ou à leur sujet. »

¹¹⁴ L'expression « global village » a été inventée par Marshall McLuhan (Edmonton, Canada, 1911 – 1980) et s'est popularisée dans les ouvrages suivants: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (293 pages) et *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 (318 pages).

« This is a glimpse of a video landscape of tomorrow, when you will be able to switch to any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book. »¹¹⁵

Initialement l'expression « *global village* » de McLuhan, qui avait été créée pour décrire une situation de connexion totale des êtres humains par le biais d'artefacts électriques et électroniques, en supprimant virtuellement les distances spatiales et temporelles et en nous transformant en un seul village global et, en même temps, « tribal », exprimait un désir initial de convivialité paisible et harmonieuse. Cependant, comme il est possible de le constater dans son dernier entretien pour la télévision, au fil des années sa vision s'est avérée plutôt pessimiste. À cette occasion, McLuhan se pose la question suivante et y répond ensuite : « Plus vous vous réunissez, plus vous vous aimez les uns les autres? Il n'y a aucune preuve de cela dans toute situation dont nous avons déjà entendu parler. Quand les gens se rapprochent, ils deviennent de plus en plus sauvages et impatients les uns avec les autres. »¹¹⁶ Une telle situation est loin d'être paisible et le sentiment de collectivité y engendrerait une perte du sentiment de l'individualité, d'où une quête d'identité dont les résultats, selon McLuhan, seraient sinistres : séparatisme, intolérance, nationalisme, violences, tortures, guerres.

Pour reprendre l'idée introduite juste avant, la situation dépeinte par McLuhan semble bien traduire le paradoxe cité auparavant, quand Mitchell décrit le scénario américain pendant la première guerre d'Irak :

« CNN nous a montré qu'une population soi-disant vigilante et éduquée (par exemple, l'électorat américain) peut être témoin de la destruction massive d'une nation arabe comme un simple mélodrame télévisé, avec un récit simple du triomphe du bien sur le mal et d'un rapide effacement de la mémoire publique. Encore plus remarquable que le pouvoir des médias de permettre à une "nation plus douce et plus aimable" d'accepter la

¹¹⁵ Nan June PAIK, *Global groove* (États-Unis, 1973, vidéo, couleur, 28'30"). Notre traduction: « C'est un aperçu d'un paysage vidéographique de demain, quand vous serez en mesure de passer à n'importe quelle chaîne de télévision sur la terre et que les guides TV seront aussi gros que l'annuaire téléphonique de Manhattan. »

¹¹⁶ Entretien diffusé en 1977, sur TV Ontario, au Canada dans *The Mike McManus Show*. (C'est nous qui traduisons) : « The closer you get together, the more you like each other? There is no evidence of that in any situation that we have ever heard of. When people get close together, they get more and more savage and impatient with each other. » <http://www.marshallmcluhanspeaks.com/interview/1977-violence-as-a-quest-for-identity/>

destruction de personnes innocentes sans culpabilité ni remords, est sa capacité à utiliser le spectacle de cette destruction pour exorciser et effacer toute culpabilité ou souvenir d'une guerre précédente spectaculaire. »¹¹⁷

Mitchell fait référence à la mémoire de la guerre du Vietnam et la déclaration du président d'alors, George Bush, selon lequel « le spectre du Vietnam avait été enterré pour toujours dans les sables du désert de la péninsule arabique »¹¹⁸. Faire voir c'est donc aussi pouvoir faire effacer. Donna Haraway, une auteur beaucoup cité par Mirzoeff, partage avec ce dernier le point de vue qui conjugue vision et pouvoir. Elle dira que « la vision est toujours une question de pouvoir de voir - et peut-être de la violence implicite dans nos pratiques de visualisation. Avec le sang de qui mes yeux ont été fabriqués? (...) La vision nécessite des instruments de vision; une optique est une politique de positionnement. Les instruments de vision servent d'intermédiaires aux points de vue; il n'y a pas de vision immédiate du point de vue du subjugué »¹¹⁹.

Faire voir plutôt que simplement pouvoir produire des images, c'est la possibilité d'entreprendre l'agencement de ces images qui compte pour la culture visuelle. Il s'agit d'aspects fortement liés au pouvoir, au positionnement d'une personne par rapport à une autre dont le positionnement détermine la place de chacun dans les relations de dominations. C'est la raison pour laquelle, dans cette généalogie de la notion de visualité, Mirzoeff l'associe à l'esclavage et à la colonisation. En ce qui concerne les rapports de pouvoirs inégaux entre dominants et dominés (ce qui était très clair pour l'esclavage et la colonisation), la visualité serait aussi une action qui a un sens

¹¹⁷ W. J. T. MITCHELL. *Picture Theory*, op. cit., p. 15-16. (C'est nous qui traduisons) : « CNN has shown us that a supposedly alert, educated population (for instance, the American electorate) can witness the mass destruction of an Arab nation as little more than a spectacular television melodrama, complete with a simple narrative of good triumphing over evil and a rapid erasure from public memory. Even more notable than the power of the media to allow a 'kinder, gentler nation' to accept the destruction of innocent people without guilt or remorse was its ability to use the spectacle of that destruction to exorcise and erase all guilt or memory of a previous spectacular war. »

¹¹⁸ Déclaration du 2 mars 1991 du président George Bush, dans un discours radiophonique aux forces armées américaines stationnées dans la région du golfe Persique. (C'est nous qui traduisons) : « The specter of Vietnam has been buried forever in the desert sands of the Arabian Peninsula. » Source : <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=19355>

¹¹⁹ Donna HARAWAY, *Simians, cyborgs and women. The reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, p. 192-193. (C'est nous qui traduisons) : « Vision is always a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices. With whose blood were my eyes crafted? (...) Vision requires instruments of vision ; an optics is a politics of positioning. Instruments of vision mediate standpoints ; there is no immediate vision from the standpoint of the subjugated. »

descendant : elle se passe d'en haut vers le bas. La visualité serait alors un complexe qui « est compris comme une technique propre à la colonisation, formant alors un 'complexe de visualité' »¹²⁰. Ce complexe incarne le pouvoir, il est né avec la colonisation, en étant donc une technique qui lui est particulière. En résumé, on pourrait dire que la « visualité visualise le conflit »¹²¹, elle lui donne forme, une forme qui le standardise et le normalise et qui est, donc, à son origine, l'opposition à l'émancipation. A cet égard, on peut comprendre l'assertion de Mirzoeff selon laquelle la culture visuelle doit être contre la visualité car elle serait une façon de prendre position du côté de l'émancipation, elle est militante, ce qui constitue une clé importante afin de construire la notion de contre-visualité : « on visualise un autre monde, on travaille à le créer. On cherche l'autonomie du droit de regard, on veut échapper à la visualité des grands hommes. En un mot, un nouveau partage du sensible doit avoir lieu, qu'il faut non pas seulement décrire ou analyser, mais *faire* »¹²².

2.1.5 - Image de pouvoir vs. image puissante

La réflexion de Mirzoeff touche un aspect considérable dans le débat actuel sur le pouvoir des images, auquel prennent part des chercheurs tels que Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, David Freedberg, Horst Bredekamp, Marie-José Mondzain, Hito Steyerl entre autres, ainsi que par toute une catégorie d'artistes dont quelques-uns figurent dans le corpus de la présente recherche. Même si Mirzoeff ne fait pas référence aux images en elles-mêmes, mais plutôt à la visualité, il demeure basé sur la dualité d'un système visuel qui incarne le pouvoir et son antagoniste, la contre-visualité et sa possibilité de faire face à ce pouvoir. Sous ce rapport, cette dualité rebondit sur la réflexion de Didi-Huberman à propos de la puissance des images. En suivant la conception spinozienne de *potentia* (puissance) versus *potestas* (pouvoir), Didi-Huberman différencie l'image puissante de l'image de pouvoir. Dans un entretien en vidéo pour le programme « La Noche de la Filosofía », à l'occasion du lancement de

¹²⁰ Nicholas MIRZOEFF, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », *op. cit.*, p. 34

¹²¹ Nicholas MIRZOEFF, *An introduction to visual culture*, *op. cit.*, p. 6.

¹²² Nicholas MIRZOEFF, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », *op. cit.*, p. 43. (c'est l'auteur qui souligne)

l'exposition « Soulèvements » à Buenos Aires, en Argentine, Didi-Huberman décrit de façon très simple la différence entre ces deux images :

« G. D-H. : Avant qu'on commence cette émission, tu m'as demandé de regarder la caméra et je t'ai dit « non, je veux te regarder toi » parce que là on était en train de faire une image de pouvoir. Si je regarde seulement la caméra, je pense que ça serait une image de pouvoir. Si je regarde toi, là-bas, derrière la caméra, c'est une image de dialogue. Ce n'est pas pareil... Moi, je m'intéresse à la puissance des images. *Potentia, no poder* (sic). C'est très différent. Je crois même que la civilisation où nous sommes, ce n'est pas une civilisation des images, c'est une civilisation de clichés... C'est-à-dire, les images qui prennent le pouvoir. Mais la plus belle image c'est celle qui a sa puissance, mais qui ne cherche pas à prendre le pouvoir. C'est comme les paroles. Un poème... Est-ce qu'un poème cherche le pouvoir sur l'autre ? Non ! Il n'y a rien que plus beau qu'un poème. Je vais te donner un exemple qui est au début de la modernité, c'est Goya. Goya c'est un peintre officiel et, donc, il fait des images de pouvoir. C'est-à-dire qu'il fait les portraits des rois. Et puis, il s'intéresse au peuple. Ça s'est très compliqué pour lui, parce qu'il ne peut pas publier vraiment ses gravures parce qu'il serait censuré très vite, etcetera. Mais, il le fait. Il le fait ! Il s'intéresse au gens qui n'ont aucun nom, au peuple. Il s'approche d'eux. Comme peut s'approcher Robert Capa au moment de la guerre d'Espagne, par exemple. Il fait donc des images de pouvoir, mais il fait donc des images aussi puissantes. Et ce sont elles, ces images puissantes dont se souviennent tous les autres artistes plus tard. Dont se souvient Picasso dans Guernica. Guernica de Picasso, où est le pouvoir ? Il n'y a pas de pouvoir, il n'y a que de la puissance. Il a d'impouvoir, puis que les gens sont bombardés, ils sont morts, ils crient. C'est du *pathos*, comme on dit. Donc il n'y a pas de pouvoir, mais l'image est puissante. Tu vois la différence ? »



Images du film *Le cuirassé Potemkine*, 1925.

La réflexion de Didi-Huberman à propos de la distinction entre image puissante et image de pouvoir est bien connue. Elle dérive de son approche de Spinoza via Deleuze dans le contexte des commentaires deleuziens à propos de Spinoza et de Nietzsche. Il faut retenir ce clivage : une image d'impouvoir peut devenir puissante. Didi-Huberman décrit ce mouvement, en recourant à Roland Barthes, dans une séquence célèbre du film *Cuirassé Potemkine* (Sergei Eisenstein, 1925, Russie, noir et blanc, 68' à

80', selon la version) où l'acte de pleurer se transforme en action de soulèvement. Cet acte est décrit en une série d'images : une image des pleurs d'une vieille femme et d'un homme, les suivantes où l'on voit des poings fermés de douleur et de colère, les femmes au poing levé et en révolte et, finalement, une foule qui lève le poing, geste le plus iconique de la puissance populaire. C'est donc de la faiblesse, des pleurs et de l'impouvoir féminin, d'où part la révolte. Dans cette séquence, analysée par Barthes dans son fameux article intitulé « Le troisième sens »¹²³ et reprise par Didi-Huberman¹²⁴, le glissement du pouvoir à la puissance passe par l'observation de la lecture immédiate du « sens obvie » (un peuple qui souffre, un peuple qui meurt) et de toutes les stéréotypies des gestes (un peuple qui pleure, un peuple qui crie) qui constituent la construction du récit d'une séquence d'images vers la trouvaille d'un « sens obtus », quand l'image passe d'un niveau simplement informatif (du message et de la communication) à un niveau critique et esthétique, le « troisième sens ». Il s'agit, comme l'explique Didi-Huberman, « de *diviser l'évidence des images*. Il s'agit donc de trancher en deux : de revenir à une structure binaire où s'opposeront plus clairement, plus violemment, le “sens obvie” d'un côté – avec ses effets informatifs, communicationnels ou culturels – et le “sens obtus” d'un autre. »¹²⁵ Dans le truisme pathétique présenté par l'image de la souffrance, par rapport à laquelle Barthes souhaite prendre ses distances, il serait possible de trouver la puissance d'une « véritable *émotion politique* »¹²⁶ seulement si l'on éprouve la construction d'une distanciation (Brecht) vis-à-vis de l'émotion (*pathos*). La puissance ne figure alors pas dans les images elles-mêmes, mais dans l'acte consistant à les réaffecter par quelques détails déplacés (des *traits*). Selon Didi-Huberman, Barthes avait inventé les notions de « troisième sens » et « sens obtus » pour justement pouvoir regarder les images « et savoir nous en parler quand même, sans pour autant se sentir englué dans leur évidence émotive, idéologique ou “imaginaire” »¹²⁷. La recherche de cette *autre chose*, de ce *sens obtus*, des *détails déplacés* qui sont là en dépit des images elles-mêmes. On situe ce geste dans les

¹²³ Roland BARTHES, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 12-19. L'article a été repris dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 43-61.

¹²⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'Histoire*, 6, Paris, Les éditions de minuit, 2016. En particulier le chapitre « Oscillations du Chagrin », p. 77-168.

¹²⁵ *Idem*, p. 88. (C'est l'auteur qui souligne)

¹²⁶ *Idem*, p. 91. (C'est l'auteur qui souligne)

¹²⁷ *Idem*, p. 109.

opérations critiques et artistiques propres à la culture visuelle et par conséquent, dans le terrain de la contre-visualité.

2.1.6 – Contre-visualité

Comme on l’a affirmé juste auparavant, réfléchir sur la contre-visualité, consiste à *faire voir* plutôt qu’à simplement *pouvoir produire* des images. C’est la possibilité d’entreprendre l’agencement de ces images qui compte dans la construction de la culture visuelle. Alors, comment penser, de nos jours, la notion de contre-visualité ? Qui pourrait jouer, selon le modèle de Mirzoeff, le rôle d’antagoniste, celui de l’insurgé par rapport à cette visualité contemporaine ? Qui pourrait assumer le rôle actif de cet agencement ? Que pourrions-nous considérer comme un contrepoint à la visualité dominante ?

À cet égard, nous pouvons dire que la contre-visualité fait partie d’une culture visuelle qui revendique l’autonomie du regard tout en refusant le pouvoir. Selon le modèle de Mirzoeff, l’affrontement se passe donc entre visualité et culture visuelle dont l’une revendique le pouvoir (la visualité) et l’autre l’autonomie et le droit de pouvoir regarder (la contre-visualité). L’une nous dit « circulez, il n’a rien à voir »¹²⁸, tandis que l’autre dira « mais si, il y a quelque chose à voir ; vous, comme nous, le savez bien ».

La culture visuelle opère donc entraînée par une négativité, un refus de l’interdiction du regard, comme celui qui dit « je refuse de ne pas voir » or, « je refuse de ne pas avoir le droit de voir ». Ce que pour Rancière serait l’essence de la politique : la manifestation du dissensus, comme nous pouvons lire dans la suite du passage auquel nous venons de faire allusion : « Le dissensus n’est pas la confrontation des intérêts ou des opinions. Il est la manifestation d’un écart du sensible à lui-même. La manifestation

¹²⁸ Nous faisons ici référence à un passage de Rancière, dont nous reproduisons l’intégralité : « “Circulez ! Il n’y a rien à voir.” La police dit qu’il n’y a rien à voir sur une chaussée, rien à faire qu’à y circuler. Elle dit que l’espace de la circulation n’est que l’espace de la circulation. La politique consiste à transformer cet espace de circulation en espace de manifestation d’un sujet : le peuple, les travailleurs, les citoyens. [...] Elle a consisté à faire voir ce qui ne se voyait pas, entendre comme de la parole ce qui n’était audible que comme du bruit, manifester comme sentiment d’un bien et d’un mal communs ce qui ne se présentait que comme expression de plaisir ou de douleur particuliers. », dans Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p 242 et 244.

politique *fait voir* ce qui n'avait pas de raison d'être vu, elle loge un monde dans un autre »¹²⁹.

Contrairement à ce que nous pouvons imaginer, après tant de luttes politiques de mouvements civils pour la visibilité des soi-disant minorités (ethniques, sexuelles, indigènes), la construction de la contre-visualité ne passe pas par l'action de devenir visible, mais par celle consistant à devenir voyant. Il y a toute une différence dans ce déplacement : on sort de la passivité (à l'intérieur d'un complexe de visualité, être visible c'est toujours être vu par quelqu'un) pour passer à une véritable action (pouvoir regarder, manipuler et construire le regard). Selon Mirzoeff, cet être voyant ne réclame pas simplement le droit d'être visible ou le droit au réalisme, mais aussi le droit au réel : « non pas le réalisme, mais un réel selon Brecht. Cela signifie que la réalité n'est pas seulement tout ce qu'il y a, mais aussi tout ce qui est en train d'advenir. Une contre-visualité doit décrire le réel et en même temps un autre réel possible »¹³⁰. La contre-visualité s'inscrit donc dans un contexte politique. Pour reprendre l'intérêt de cette recherche vis-à-vis ce contexte (de contre-visualité), il est possible de dire que les images d'amateurs, au sein du mouvement accompli par les pratiques artistiques, doivent être considérées comme des entités qui veulent devenir voyantes et pas seulement visibles. Cependant, nous percevons un problème dans ce mouvement : en croyant décrire un réel tout court, ces images, en elles-mêmes, ne décrivent qu'un réel possible. Ici, il est donc important de noter que ce serait par le geste artistique que ces images pourraient acquérir un autre statut qui les ferait sortir de la logique de la visibilité pour devenir une contre-visualité, pour pouvoir désirer un monde possible, pour être politiques. Le statut d'amateur ne garantit pas ce passage.

A présent, il va falloir que l'on se demande encore une fois pourquoi l'idée d'excès a été mentionnée juste au début de ce chapitre. Or, c'est précisément parce que c'est avec lui qu'il serait nécessaire de se battre afin qu'une approche plus analytique soit possible avec les images d'amateurs et leur réutilisation par certains représentants de l'art

¹²⁹ *Idem*, p. 244 (nous soulignons).

¹³⁰ Nicholas MIRZOEFF. « Enfin on se regard ! Pour un droit du regard », *op. cit.*, p. 35.

contemporain, sans qu'il faille, pour autant, juger cet excès avec des lentilles catastrophistes. L'objet d'étude de la présente recherche est donc cette matière première excédentaire, ce surplus. C'est vers ce surplus qu'à partir du début des années 2000, toute une génération d'artistes visuels contemporains, chacun à sa manière, se lance et décide de mener cet affrontement avec le réel. Ils sont à l'origine de récits visuels parmi lesquels figurent les guerres et les révolutions en train de se faire.

Ces images en surplus ont leurs propres caractéristiques et, comme cela a déjà été mentionné, elles jettent un regard sur les situations conflictuelles que le monde connaît aujourd'hui. Une réflexion sur l'idée de guerre contemporaine et sa relation avec la production visuelle qu'elle engendre s'avère donc nécessaire. Serait-il possible de dire que de telles images aident à corroborer la visualité dominante ou, d'un autre côté, contribueraient-elles à produire une contre-visualité de la guerre ? Ou bien une telle contre-visualité, le point crucial de cette recherche, serait-elle un contrepoint visuel intrinsèquement lié à la réutilisation de la production audiovisuelle d'amateurs entreprise par certains artistes ? L'horizon possible d'une construction de contre-visualité serait-il un privilège dans le domaine de l'art ?

Nous avons l'intention d'essayer de définir, dans les pages suivantes, ce qu'il serait possible de qualifier d'*état de guerre* aujourd'hui et la relation de cet état avec la production d'images, notamment, d'images produites par des sujets non professionnels.

L'épigraphe de ce chapitre, un passage d'un entretien de la photographe vietnamienne Am-My Lê, met en évidence certains aspects très précieux pour cette recherche : la reconnaissance du côté le plus effrayant et violent de la guerre par le biais des images, la dédramatisation et la normalisation des conflits de la vie quotidienne au milieu de la guerre imposée à ceux qui la vivent comme l'expression même d'un régime de visualité dominante, la possibilité de construction d'une contre-visualité ayant pour intermédiaire la pratique artistique. En même temps, d'une certaine façon, cette épigraphe renvoie à un passage de Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres* (*Regarding the pain of others*) quand celle-ci émet une réflexion à propos de la difficulté d'adopter une posture sur les images produites à partir des situations de guerre et écrit que « le problème

n'est pas que nous nous souvenons des guerres grâce aux photos, le problème est que nous ne nous souvenons que des photos. L'acte de se souvenir à travers les photographies éclipse d'autres formes de compréhension et de mémoire. »¹³¹. Sontag ne serait peut-être pas d'accord avec Thomas Hirschhorn et sa confiance dans le besoin de regarder ces images. Quand Sontag affirme, en poursuivant cette réflexion, dans le paragraphe suivant, que « les photographies poignantes ne perdent pas forcément leur pouvoir de choc. Mais, elles ne sont pas d'une grande aide si la tâche est de comprendre ». Mais elle dira en complétant le raisonnement, que « les récits peuvent nous faire comprendre »¹³². Si elle ne laisse aux images que peu de possibilités de puissance de contre-visualité, elle va en revanche, faire un véritable pari sur la construction des récits. C'est comme si les images elles-mêmes, sans un geste qui les transforme en récit, étaient incapables de les construire, en récits et contre-narrations, reculs et contre-flux. Il s'agit là d'une posture qui ne doit pas être confondue avec la peur des images, la peur du flux des images, mais qui fait un pari sur le récit qu'elles peuvent parvenir à fabriquer. À notre avis, c'est un pari sur l'art.

En parallèle à ce qui préconise Sontag, il y a ce « droit de regard » dont parle Mirzoeff. Ce droit, propre à la culture visuelle « ne peut être lu que contre la visualité »¹³³, il s'agit d'un droit que revendique non l'autorité-même de la visualité, ce qui paraît être le problème chez Sontag, mais son autonomie. Il s'agit encore, comme souligne Didi-Huberman, de « pouvoir contre puissance ». Si, l'on délégitime les images, et on ne croit pas que c'est le cas de Sontag, en leur enlevant l'autonomie des récits possibles, on accepte seulement l'autorité de la visualité, sans contrepartie. Cette contrepartie ne serait pas une autre visualité, car, comme le note Mirzoeff « la visualité meurtrière n'a pas de contraire »¹³⁴, ce qui montre que celle-ci est un jeu auquel on ne doit pas jouer. Alors, l'enjeu de la contre-visualité est de créer un nouveau jeu, avec ses propres règles. On risque ici de dire que celui-ci est aussi le jeu de l'art et de la politique, visualiser un autre monde. C'est l'enjeu de l'art parce que cela passe par la *production* d'un nouveau jeu,

¹³¹ Susan SONTAG, *Regarding the pain of others*. New York, Picador, 2003, p. 89 (C'est nous qui traduisons) : « The problem is not that people remember through photographs, but that they remember only the photographs. This remembering through photographs eclipses other forms of understanding, and remembering. »

¹³² *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand, narratives can make us understand. »

¹³³ Nicolas MIRZOEFF, « Enfin on se regard ! Pour un droit du regard », *op. cit.*, p. 35. (C'est nous qui traduisons) : « Ainsi la culture visuelle ne peut-elle être lue que contre la visualité. »

¹³⁴ *Idem*, p. 39.

comportant de nouvelles règles, ou, comme le soutient Mirzoeff en se référant à Rancière, « un nouveau partage du sensible »¹³⁵. Nous soulignons le mot *production* parce que c'est bien cette voie qu'empruntent les artistes dont cette recherche vise à analyser les productions. L'exemple le plus évident et littéral est encore une fois celui de Thomas Hirschhorn quand il postule une sorte de manifeste de la pratique artistique en disant que ce qui l'intéresse n'est pas de *donner forme* mais de *faire forme*. On retrouvera ce principe, d'une manière ou d'une autre, dans les œuvres et la pratique des quatre artistes choisis pour cette thèse. Il s'agit des pratiques qui, nous semble-t-il, font face à ce que l'on a essayé de montrer jusqu'ici, c'est-à-dire la visualité. On peut affirmer que ce sont des pratiques de contre-visualité.

Il serait possible d'opérer un rapprochement de cette idée de contre-visualité en tant que détournement de la visualité à des récentes occupations de l'espace tout court. Ces dernières années ont connu une série de mouvements d'occupations de l'espace public, de la Place Tahrir (Le Caire, en Égypte), l'*Occupy Wall Street* (New York, aux États-Unis), de la Puerta del Sol (Madrid, en Espagne), la Nuit Debout (à Paris, et dans d'autres villes françaises) entre autres, qui ont montré que le jeu est le même : construire un mode de vie et d'organisation dans lequel les règles suivies et donc leur visibilité ne sont pas les mêmes que celles des structures de pouvoir qui poussent des gens à manifester en signe de protestation. César Migliorin et Érico Araújo Lima dans un très bel essai sur l'occupation d'un bâtiment inachevé du département de communication de l'UFF (Université Fédérale Fluminense), à Rio de Janeiro, Brésil, font une riche description de cette situation :

« Soudain, les gens qui n'ont pas - ou ne veulent pas - la légalité institutionnelle ou économique nécessaire pour être dans un endroit, s'organisent et disent: ce lieu nous appartient. Pas dans le sens où le capital le voudrait - avec ses titres de propriété - mais en soulignant le fait que les titres qui garantissent l'appartenance de cet espace à telle ou telle personne, en fait, ne font pas autre chose qu'usurper un théâtre, une université, un bâtiment, du bien commun. »¹³⁶

¹³⁵ *Idem*, p. 42.

¹³⁶ César MIGLIORIN et Érico ARAÚJO, « Estética e comunidade: ocupar o inacabado », *Revista O que nos faz pensar*, Departamento de Filosofia - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, v. 26, n° 40, 2017, p. 204. (C'est nous qui traduisons) : « Subitamente, pessoas que não têm – ou não desejam – a necessária legalidade institucional ou econômica para estar em um lugar, se organizam e dizem: este lugar nos pertence. Não no sentido que gostaria o capital – com seus títulos de propriedade – mas apontando para o fato de que os títulos que garantem o pertencimento deste espaço a este ou àquele, na verdade, nada mais fazem que usurpar um teatro, uma universidade, um prédio, do bem comum. »

En disant « ce lieu nous appartient » ils disent « ici, j'ai le droit de voir ». Comme le notent Migliorin et Araújo, ce qui semble être en question n'est jamais l'espace occupé en soi. Il ne s'agit pas de devenir propriétaire, mais de permettre une circulation et une utilisation que les espaces des propriétaires ne permettent pas. En effet, « à la limite, il s'agit de faire de l'espace un agent de l'imaginaire politique. Espace dans lequel on imagine et agit en dehors d'un ordre qui ne cesse pas de définir les possibles pour les individus, de plus en plus séparés des pulsions collectives. »¹³⁷. C'est sur des bases esthétiques que ce nouvel ordre et ces nouvelles bases politiques, sont créés. Un *donner forme* à partir de bases fragiles pour lequel le mantra godardien *décomposer pour recomposer* semble être utile. Des « récits fragiles » doivent être construits et établis. La fragilité permet cette mutation formelle de la décomposition et de la recomposition. Il faut être fragile. Ces endroits occupés se caractérisent par cette précarité du fragile et du provisoire. Ce sont des tentes pour la discussion, des espaces de lecture et de repos, de nouveaux codes pour des communiqués et des participations à des assemblées, des salles à manger, des salles de spectacles et toute une circulation qui peut changer lorsque l'on passe du jour à la nuit, voire le jour même. Il s'agit d'une reconfiguration du sensible dans laquelle la contre-visualité devient présente et prends corps.

Il n'est pas anodin que Nicholas Mirzoeff se soit intéressé et même ait participé activement au mouvement *Occupy Wall Street* en 2011. Occuper (*occupy*) est aussi une façon de subvertir le flux. Les espaces publics sont des lieux de transition, de passage, des endroits de flux, où les gens passent, en formant un flux, en allant d'un endroit à un autre (maison-travail, maison-école, maison-loisirs). Occuper des espaces publics signifie donc freiner les flux, les détourner. Être là où on n'est pas censé être et en y étant, en faisant cela un sens est construit (un sens du public, un sens esthétique). De plus, cet « être là », quand cela se passe en collectivité signifie être ensemble, ce qui nous renvoie aux réflexions de Marie-José Mondzain sur l'idée de « voir ensemble » quand cet auteur analyse le rôle du spectateur et ses relations vis-à-vis des images. Si la contre-visualité est aussi la construction des dispositifs que mettent en place les images, ces formes qui pensent, l'acte d'occuper peut être compris comme un acte consistant à donner forme d'une façon plus vaste dont les pratiques artistiques seraient l'une des

¹³⁷ *Idem*, p. 205. (C'est nous qui traduisons) : “pois, no limite, trata-se de fazer do espaço um agente na imaginação política. Espaço em que se imagina e se age fora de uma ordem que não para de definir os possíveis para os indivíduos, cada vez mais separados de pulsões coletivas.”

expressions : occuper non seulement les espaces publics, mais aussi l'espace visuel, en le faisant accueillir des formes, en nous les faisant voir ensemble. C'est bien en cela que réside le débat sur le pouvoir des images qui dépasse la littéralité des objets qu'elles montrent. Comme le résume Deleuze dans un petit essai intitulé « L'Épuisé »¹³⁸, à propos de quelques pièces de Samuel Beckett réalisées pour la télévision : « Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais sa folle énergie captée prête à éclater. »¹³⁹.

« C'est que l'image ne se définit pas par le sublime de son contenu, mais par sa forme, c'est-à-dire par sa "tension interne", ou par la force qu'elle mobilise pour faire le vide ou forer des trous, desserrer l'étreinte des mots, sécher le suintement des voix, pour se dégager de la mémoire et de la raison. (...) L'image n'est pas un objet, mais un "processus". On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet. »¹⁴⁰.

Dans ces « espaces occupés » l'enjeu n'est pas seulement de se faire voir, comme l'a souligné Mirzoeff, mais aussi de proférer un droit de regard qui passe par les actions que Mondzain avait soulignées dans son livre *Homo Spectator* : « À partir du moment où l'on reconnaît la fonction instituante des opérations imaginaires pour qu'advienne un sujet parlant libre, le problème est celui que posent les différents régimes de la vision dans leur relation à l'exercice des dominations. Qui fait voir quoi à qui ? Dans quels dispositifs visuels les atteintes portées au spectateur, le privant de désir en même temps que de parole, lui retirent son humanité ? »¹⁴¹ Faire des images quelque chose d'historicisé, d'inclusif (en faisant place aux destinataires ainsi qu'aux destinataires), de contextualisé et, bien sûr, de politisé. Telles seraient donc les *fonctions instituantes* qui sont mises en pratique par la contre-visualité.

Pour arriver aux points plus pertinents de cette recherche, on pourrait dire que, en enlevant ces images d'amateurs de leur habitat original, l'Internet, où l'activité du regard est, dans la plupart des cas, une activité solitaire, la pratique artistique crée une

¹³⁸ Gilles DELEUZE « L'épuisé », in Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision par Samuel Beckett – suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*, Paris, Minuit, 1992.

¹³⁹ *Idem.*, p. 76.

¹⁴⁰ *Idem.*, p. 72.

¹⁴¹ Marie-José MONDZAIN, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013, p. 240-241.

situation de « voir ensemble », dans laquelle l'énergie politique engendrée par les images produites offre « la possibilité de faire partie du monde »¹⁴², un monde présenté (et représenté) et où on pourra trouver une place et une existence. Ce voir ensemble ne signifie pas une uniformisation du regard, mais un partage, une construction mutuelle d'un regard qui retombe sur ceux qui montrent le pouvoir de montrer. « Une image désire un monde »¹⁴³, comme l'ont écrit Migliorin et Araújo.

2.1.7 - Asymétries

Si l'on accepte l'idée que, jusqu'à la Guerre du Golfe des années 1990 et celle d'Afghanistan, rien n'a effectivement été montré de la guerre au-delà du contrôle du flux des images, comme nous allons le voir ensuite, on constate, aujourd'hui, une asymétrie de la présentation guerrière : jusque-là, les conflits étaient présentés avec des images corroborant une certaine visualité ou plutôt, une visualisation de l'histoire très claire, avec un genre (masculin), une classe (celle « dominante » ou comme on l'appelle souvent, « l'élite économique mondiale »), une couleur (le blanc) et un côté (celui occidental) bien définis; et ensuite, en renforçant l'idée d'asymétrie, quelques autres aspects, vernaculaires ou non, déclassés ou même précarisés ; sans oublier l'existence d'une asymétrie quantitative : d'une part, des conflits associés à très peu d'images et, de l'autre, ceux présentés par une multitude d'entre elles. Cependant, une telle asymétrie est aussi incorporée et modulée par la visualité, comme nous pouvons le percevoir dans l'adoption de nouvelles techniques contre-insurrectionnelles.

En parallèle avec les asymétries citées ci-dessus, il en existe aussi une autre, celle spatiale : de la cartographie ou de l'observation aérienne (une science née de la guerre), la vision d'en haut, celle du héros de Carlyle, attestant les asymétries symboliques et réelles des champs de forces de la guerre, aux images prises au niveau du terrain, plus d'égal à égal. À cet égard, les observations de Teresa Castro et Julien Bondaz attestent ce déplacement de point de vue par rapport à la production d'images et la

¹⁴² Marie-José MONDZAIN, extrait tiré de « Le blog documentaire », consacré au compte rendu du séminaire organisé les 24 et 25 août 2012 par Marie-José Mondzain à Lussas, à l'occasion de la 24^e édition des « États généraux du film documentaire ». Disponible sur : <http://leblogdocumentaire.fr/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>

¹⁴³ César MIGLIORIN et Érico ARAUJO, *op. cit.*, p. 210. (C'est nous qui traduisons) : « Uma imagem deseja um mundo. »

perception de la guerre : « Au sortir de la Grande Guerre, les images aériennes du monde deviennent progressivement familières du public et leur intérêt s'impose, d'abord, au domaine de la géographie »¹⁴⁴. En même temps, « l'idée d'appliquer l'observation aérienne aux différentes sciences sociales s'impose au regard de plusieurs chercheurs pendant la Première Guerre mondiale, notamment de jeunes archéologues engagés dans le conflit : le Français Léon Rey, le Britannique G. A. Beazeley et l'Allemand Theodor Wiegand. La photographie aérienne tient alors une place de premier ordre dans le relevé des positions ennemies et la guerre est l'occasion d'un développement sans précédent des équipements et des techniques »¹⁴⁵. La situation décrite par Castro et Bondaz n'est pas autre chose qu'un aspect de la construction d'une forme de visualité dérivée de celle du héros décrite par Mirzoeff. Il n'est pas anodin que l'inventaire du domaine colonial par la cartographie aérienne devienne un outil sans précédents. « Outil de contrôle et de connaissance, entre idéal panoptique et objectivité scientifique, elle illustre l'ambivalence de la construction des savoirs en contexte colonial et révèle les affinités entre le terrain des chercheurs en sciences sociales et celui des géologues ou des militaires. »¹⁴⁶.

Suivant le raisonnement de Castro et Bondaz, aujourd'hui, la dichotomie vue d'en haut et au niveau du terrain persiste, ce qui nous oblige, comme le notait Siegfried Kracauer dans *L'Histoire. Des avant-dernières choses*¹⁴⁷, à « chercher en permanence le bon montage de points de vue, la juste façon d'agencer micro et macro histoire ». La différence est qu'aujourd'hui, à cause de l'utilisation des drones couplés à des caméras d'ultra haute définition, la vue aérienne est également une vue du détail, combinant distance et détail, dans une optimisation sans précédents de la capacité de visualisation spatiale. De toute façon, même si les caméras se trouvent en haut, leur opération est toujours faite au niveau du sol et, ce qui est très notable, cette fois-ci, sans le moindre risque car loin du terrain de bataille, à partir des cabines de contrôle principalement situées sur les territoires de pays où la guerre n'a pas lieu. Dans ce cas, malgré le fait que l'image aérienne demeure aujourd'hui une réalité, ces images s'opposent aux images d'amateurs non par leur apport technologique, mais plutôt par leur absence d'opérateur/producteur sur le champ de bataille. À cet égard, on pourrait également

¹⁴⁴ Teresa CASTRO, Julien BONDAZ, « Le terrain vu du ciel. Photographie et sciences sociales (d'une guerre à l'autre) », *Vues d'en haut*, Centre Pompidou Metz, 2013.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Siegfried KRACAUER, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 108.

essayer faire la distinction entre des images désincarnées et des images incarnées. Les images vernaculaires de la guerre contemporaine mettent en perspective cette vision de loin, très admirée depuis la Première guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui, car ces images vernaculaires, prises sur le terrain et au niveau du sol, sont l'évidence de l'asymétrie la plus importante, celle de la visualité de la guerre : les images vernaculaires, moins synthétiques, moins objectives, appauvries et, surtout, incarnées dans les corps de ceux qui opèrent avec les caméras, sont en contraposition avec celles du drone : éloignées de l'amas chaotique du réel, aptes à obtenir une vision d'ensemble plus synthétique, enrichies, désincarnées et prêtes aux récits du héros.

Mais, si la manière dont on visualise la guerre peut être vue en tant que formatrice d'une expérience visuelle, l'existence des asymétries engendrées par des images d'amateurs et vernaculaires de guerre, dans son ambivalence, forme elle aussi de nouvelles expériences visuelles qui engendreront des nouvelles visualités aussi que des contre-visualités. Ce qui est visible de la guerre contemporaine constitue un mélange de possibilités visuelles : des enregistrements par des drones, des enregistrements par des images d'amateurs, de fausses images, des images de presses, des photomontages, des *mêmes*, de la pub, des documentaires et des films de fictions. Elles sont toutes répandues par les moyens de distribution les plus divers : télévision, internet, réseaux sociaux, presse, plates-formes d'information militaire, etc. ; ce qui nous ramène à la querelle du flux et soulève la question : « comment regarder tout ça ? ». Dans « tout ça » il y a quelques images en particulier comme, par exemple, celles auxquelles l'artiste Thomas Hirschhorn fait référence dans son texte, déjà mentionné ici, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images des corps humains détruits ? ». Hirschhorn, comme on verra dans son chapitre, donne huit raisons à cela. Selon Mirzoeff, à son tour, la réponse à cette question est plutôt plus simple. Il dira : « Comment pouvez-vous supporter de regarder tout cela ? Très simplement, il n'y a pas de choix »¹⁴⁸.

Pourtant, selon Nicholas Mirzoeff cette absence de choix révèle que la notion de culture visuelle (*visual culture*) n'est pas facile à saisir. En fait elle s'avère paradoxale : « elle est tout à la fois partout et nulle part puisque, selon lui « nous vivons dans un monde saturé d'écrans, d'images et d'objets, tous exigeant que nous les regardions. [...] Dans le même temps, les spécialistes de la culture visuelle nous rappellent qu'il n'existe pas de

¹⁴⁸ Nicholas MIRZOEFF. *An introduction to visual culture*, op. cit., p. 1. (c'est nous qui traduisons): "How can you bear to look at all this ? Very simply, there is no choice."

médium visuel parce que tous les médias sont nécessairement mélangés. C'est pour cette raison que ce champ est proprement appelé culture visuelle et pas études de médias visuels ou études visuelles. »¹⁴⁹ Il donne plusieurs exemples de cette surpopulation d'outils et d'habitudes variées où se mélangent des écrans, des médiums et des habilités visuelles quotidiennes qui, finalement, brouillerait les efforts pour cerner ce concept. Cette difficulté, telle qu'elle est observée par Mirzoeff, fait écho à un texte de W.J. T. Mitchell intitulé « *There are no visual media* », où il fait remarquer le caractère inexact, incomplet et trompeur de ce terme. Selon Mitchell :

« Du point de vue de la modalité sensorielle, tous les médias sont, des « médias mixtes ». L'évidence de ceci soulève deux questions: (1) pourquoi persistons-nous à parler de certains médias comme s'ils étaient exclusivement visuels ? Est-ce juste un raccourci pour parler de prédominance visuelle ? Et si oui, que signifie "prédominance" ? S'agit-il d'une question quantitative (plus d'information visuelle que sonore ou tactile ?). Ou est-ce une question de perception qualitative, le sens des choses rapportées par un spectateur, un public, un auditeur-télespectateur? (2) Quelle est l'importance de ce qu'on appelle les "médias visuels" ? Pourquoi devrions-nous nous soucier de corriger cette confusion? Qu'est-ce qui est en jeu ? »¹⁵⁰

Alors, qu'est-ce que le visuel dans la culture visuelle? Selon Mirzoeff, à partir de sa lecture de Jacques Rancière, cela concerne le lieu de la visualité dans le *partage du sensible*. La culture visuelle « s'intéresserait à la vue lorsqu'elle devient vision »¹⁵¹ et « ainsi, la vision n'est le terrain de la culture visuelle que quand elle devient visualité. La

¹⁴⁹ Nicholas MIRZOEFF. *An introduction to visual culture*, op. cit., p. 1. (C'est nous qui traduisons) : « we live in a world saturated with screens, images and objects, all demanding that we look at them [...], » mais « [...] At the same time, scholars of visual culture remind us that there is no such thing as a visual medium because all media are necessarily mixed. That is why the field is properly called visual culture, not visual media studies or visual studies. »

¹⁵⁰ W.J.T. MITCHELL, « There are no visual media », *Journal of Visual Culture*, août, 2005, p. 257-258, URL : <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412905054673>. (C'est nous qui traduisons) : « all media are, from the standpoint of sensory modality, 'mixed media'. The obviousness of this raises two questions: (1) why do we persist in talking about some media as if they were exclusively visual? Is this just a shorthand for talking about visual predominance? And if so, what does "predominance" mean? Is it a quantitative issue (more visual information than aural or tactile?). Or is it a question of qualitative perception, the sense of things reported by a beholder, audience, viewer-listener? (2) Why does it matter what we call "visual media"? Why should we care about straightening out this confusion? What is at stake? »

¹⁵¹ Nicholas MIRZOEFF, *An introduction to visual culture*, op. cit., p. 3. (C'est nous qui traduisons) : « Visual culture is interested in sight only when it becomes vision. »

visualité est ce qui rend le processus de l'Histoire visible au pouvoir. »¹⁵² Enfin, pour clore et attirer cette réflexion au cœur de notre thématique, toujours selon Mirzoeff, « grâce à la comparaison interculturelle, intersystèmes et intertemporel, la culture visuelle s'efforce de créer une généalogie décoloniale pour la convergence paradoxale de la guerre, de l'économie, de la religion, de l'environnement et de la globalisation des médias visuels. C'est-à-dire que ce mode de comparaison n'est pas un regard hautain de la tour d'ivoire mais une place au milieu d'un conflit. La culture visuelle compare pour saisir de tels conflits »¹⁵³.

En 1988, quelques années avant Mirzoeff et donc, avant le contexte post 9/11, dont celui-ci a écrit *Introduction do visual culture*, Hal Foster, dans le texte mentionné au début de ce chapitre¹⁵⁴, souligne le fait que chaque régime scopique, avec ses rhétoriques et modes de représentations particuliers cherche à faire disparaître ces différences en les égalisant toutes dans une vue unique, en les ordonnant dans une hiérarchie du regard. « Voir » devient donc une action active d'écart, une action qui engendre quelques gestes nécessaires pour déstabiliser cette hiérarchie, cette structure de pouvoir : « Il est important, par conséquent, de glisser ces superpositions du centre d'intérêt, de désorganiser la gamme de données visuelles (il se peut que ce soit le seul moyen de les voir totalement) »¹⁵⁵.

Il semble que ce que Foster suggère est précisément ce que font certains artistes quand ils s'emparent des images et créent un tête-à-tête avec la visualité. Hans Belting a noté que ce sont justement les arts visuels qui, aujourd'hui, ont réussi à reprendre la question de l'image qui, pendant longtemps a été enfermée par les théories dominantes de l'art. Selon lui, c'est l'art contemporain qui, de la manière la plus radicale, analyse, en ce moment, la violence et la banalité des images. Dans son texte portant sur

¹⁵² *Idem*, p. 5. (c'est nous qui traduisons) : "However, vision is not the terrain of the visual culture until vision becomes visuality. Visuality is that which renders the process of History visible to power."

¹⁵³ *Idem*, p. 2-3. c'est nous qui traduisons) : « By means of cross cultural, cross platform and cross temporal comparison, visual culture endeavors to create a decolonial genealogy for the paradoxical convergence of war, economy, religion the environment and globalize visual media. That is to say, this mode of comparison is not a lofty gaze from the ivory tower but a place in the midst of conflict. Visual culture compares in order to understand such conflicts. »

¹⁵⁴ Voir Hal FOSTER (éditeur), *Vision and Visuality*, op. cit.

¹⁵⁵ Hal FOSTER, *Vision and Visuality*, op. cit., p. ix. (C'est nous qui traduisons) : « It is important, then, to slip these superimpositions out of focus, to disturb the given array of visual facts (it may be the only way to see them at all) ».

l'Iconologie « *Image, medium, body : a new approach to iconology* »¹⁵⁶, Belting suggère qu'il existe une mise en pratique visuelle de l'iconologie entreprise par les artistes qui serait donc critique et adopterait une prise de position qui pourrait insérer le débat politique sur les images dans un contexte plus précis et moins confus, ce que ne pourraient faire des disciplines telles que la sémiologie, la théorie de l'art, la neurobiologie et les études de la communication. Il écrit : « Dans une sorte de pratique visuelle de l'iconologie, les artistes abolissent la distinction reçue entre la théorie de l'image et la théorie de l'art, cette dernière étant une sous-catégorie noble du premier. Une iconologie critique est aujourd'hui un besoin urgent, parce que notre société est exposée à la puissance des médias de masse d'une manière sans précédent »¹⁵⁷. En s'exprimant ainsi, l'auteur évoque une possibilité de pensée par l'image en reconnaissant la pratique artistique en tant que pratique visuelle de l'iconologie. Si, selon W. J. T. Mitchell, l'iconologie peut se définir comme « l'étude des images à travers les différents médiums », penser la pratique artistique, comme le soutient Hans Belting, en tant qu'exercice d'une iconologie visuelle, est la réalisation de la maxime godardienne de « la forme qui pense ». Il est important de signaler que ces deux auteurs, Mitchell et Hans Belting, perçoivent l'iconologie de façon vaste, moins restreinte que celle d'Erwin Panofsky, qui envisageait une approche ciblée de ce qui reste de strictement visuel dans l'image. Or, dans une iconologie post-panofskienne le champ s'élargit : il y a une reconnaissance de l'existence d'un champ visuel au-delà des images stricto sensu. Cela veut dire la reconnaissance de l'existence des images littéraires, acoustiques : « L'iconologie s'intéresse donc aussi bien aux tropes, aux figures et aux métaphores qu'aux motifs visuels et graphiques ; elle étudie autant les expressions formelles inscrites dans un temps auditif et un espace sculptural, que des images sur un mur ou sur un écran. »¹⁵⁸. Dans ce cas, les méta-images peuvent être envisagées comme des manifestations de ces *formes pensantes*, formes capables de réaliser des autocritiques et des réflexions sur les interrelations entre image, langage, son, souvenirs, mémoire,

¹⁵⁶ Hans BELTING, « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology », *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), pp. 302-319. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/430962>

¹⁵⁷ *Idem*, p. 303 (c'est nous qui traduisons) : « In a kind of visual practice of iconology, artists abolish the received distinction between image theory and art theory, the latter being a noble subcategory of the former. A critical iconology today is an urgent need, because our society is exposed to the power of the mass media in an unprecedented way. »

¹⁵⁸ W. J. T. MITCHELL, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, consulté le 25 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1301>

espace, matière, politique, à l'intérieur du champ même où elles sont nées. De ce point de vue, le terrain de la contre-visualité dans lequel l'art jouerait un rôle de protagoniste, est bien ce carrefour entre culture visuelle, iconologie critique et pratique artistique.

CHAPITRE 3

Guerre totale et image morcelée ou détruire pour créer

3.1 - Guerre totale

La présente recherche a commencé en temps de guerre. Cette thèse, dont l'aboutissement est cette partie écrite, a été entamée et terminée en temps de guerres. Et, selon toute probabilité, aujourd'hui, ces mêmes guerres (diffuses et totales) vont continuer et se poursuivre de manière forte et tenace et sans aucune perspective de prendre fin.

Nous sommes conscients que le terme « guerre », lorsqu'il est prononcé aujourd'hui, peut apparaître comme très généralisant et abstrait. Après tout, de quelle guerre parlons-nous ? L'habitude d'avoir un rapport à la guerre par le biais de l'Histoire nous donne l'impression que, en tant qu'événement passé, la guerre est une expérience qui peut être circonscrite dans un espace et un intervalle temporel bien déterminés et qu'en revanche, dans le temps présent toute tentative de circonscription temporelle et spatiale de la guerre apparaît vaine ou diffus.

À la toute première ligne de l'œuvre *Multitudes - War and democracy in the age of the Empire*, Antonio Negri et Michel Hardt affirment : « Le monde est à nouveau en guerre, mais cette fois-ci les choses sont différentes »¹⁵⁹. Avec cette affirmation, les auteurs commencent à dessiner le nouvel ordre dans lequel les guerres et les conflits se configurent à partir de la dernière décennie des années 90 et du début du XXI^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Selon ces auteurs, dans cette nouvelle configuration, les guerres cessent d'être conçues comme des conflits armés entre États-nations, circonscrites dans un territoire déterminé, et commencent à être perçues en tant que phénomènes globaux et généralisés :

« Traditionnellement, la guerre a été conçue comme le conflit armé entre des entités politiques souveraines, c'est-à-dire, pendant la période moderne, entre les États-nations. Dans la mesure où l'autorité souveraine des États-nations, même les États-nations les plus dominants, est en déclin et qu'il y a la formation d'une nouvelle forme supranationale de souveraineté, un Empire global, les conditions et la nature de la guerre et de la violence politique changent nécessairement. La guerre devient un phénomène général, global et interminable. »¹⁶⁰

¹⁵⁹ Antonio NEGRI et Michael HARDT, *Multitudes - War and democracy in the age of the Empire*, op. cit., p. 3. (C'est nous qui traduisons) : The world is at war again, but things are different this time.

¹⁶⁰ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : Traditionally war has been conceived as the armed conflict between sovereign political entities, that is, during the modern period, between nation-states. To the extent that the

De même, pour ces auteurs, malgré l'existence, de nos jours, d'une multitude de conflits armés - qu'il s'agisse de ceux définis à l'intérieur de petites tranches de territoire, ou de ceux qui occupent de espaces très étendus - ce que nous pouvons observer ce sont des situations de guerres civiles dispersées, plutôt que des contextes de guerre selon une définition moderne.

Ce bouleversement du paradigme s'avère fondamental pour comprendre la nouvelle physionomie de ce que l'on peut aujourd'hui appeler la guerre et son régime visuel. La définition moderne de la guerre à laquelle font référence Negri et Hardt, est celle construite à partir des écrits classiques portant sur la stratégie et de la littérature de guerre comme, par exemple, les œuvres de Carl Von Clausewitz, Carl Schmitt, Thomas Hobbes et Machiavel. Hardt et Negri comprennent la « notion moderne de la guerre » en tant que conflits perpétrés entre États nations dans une situation où, en comparaison au temps de paix, la guerre était l'exception. Cette situation de guerre se produisait dans un scénario au sein duquel la séparation entre guerre et politique était bien délimitée et même souhaitée par les parties concernées. Selon ce point de vue, la guerre serait seulement un instrument, parmi tant d'autres dans l'arsenal de l'État, prévu pour être utilisé dans le cadre de la politique internationale. Dans ce cas, la figure de l'État-nation restait centrale car la définition et l'attribution d'un ennemi seraient construites par rapport à sa position contre ou en faveur de l'un ou de l'autre État-nation. Dans ce cas-là, l'ennemi serait donc toujours un ennemi de l'État, c'est-à-dire un autre État-nation, un ennemi extérieur et en dehors des frontières. De ce point de vue, la différence entre conflit intérieur et extérieur pourrait encore être bien délimitée, car la guerre était ainsi définie toujours en tant qu'action vers l'extérieur, donc bannie du terrain civil et interne.

L'idée d'un ennemi bien identifié et, surtout, bien géopolitiquement situé, ainsi que la notion de dispute entre deux forces, dessine un scénario caractérisé par une dualité assez claire et présentant très peu d'ambiguïté, ce qui est bien exprimé au début de l'œuvre *De la guerre*, de Clausewitz où, dans le premier chapitre intitulé « Qu'est-ce que la guerre ? », il propose une première définition en faisant une comparaison entre la guerre et le duel :

sovereign authority of nation-states, even the most dominant nation-states, is declining and there is instead emerging a new supranational form of sovereignty, a global Empire, the conditions and nature of war and political violence are necessarily changing. War is becoming a general phenomenon, global and interminable.

« Nous n'allons pas commencer par une définition pédante de la guerre mais nous nous en tiendrons à son élément essentiel : le duel. La guerre n'est rien d'autre qu'un duel amplifié. Si nous voulons saisir comme une unité l'infinité des duels particuliers dont elle se compose, représentons-nous deux combattants : chacun cherche, en employant sa force physique, à ce que l'autre exécute sa volonté ; son but immédiat est de terrasser l'adversaire et de le rendre ainsi incapable de toute résistance. »¹⁶¹

Si l'on suit Hardt et Negri, on considère que ce modèle dualiste décrit par Clausewitz, caractéristique d'un paradigme moderne de la guerre, n'existe plus. À cela s'ajoute une deuxième conséquence de ce basculement du paradigme de la notion de guerre qui a lieu à partir du changement de la définition de *nation souveraine*. Selon une définition moderne, les guerres sont des conflits armés entre des entités et des nations souveraines. Or, cette définition s'oppose à la notion de guerre civile, laquelle se caractérise et se façonne par l'existence d'un conflit entre des combattants souverains et non souverains au sein d'un territoire souverain bien défini. Ce qui change aujourd'hui, est le fait que ce n'est plus un territoire souverain qui est le décor où se déroule un combat, car celui-ci a désormais lieu dans un territoire global, selon une logique opérationnelle beaucoup plus proche de l'image d'une constellation que de celle d'un terrain délimité.

« Maintenant, cette guerre civile doit être comprise non pas dans l'espace national, puisque celui-ci n'est plus l'unité effective de souveraineté, mais à travers le terrain global. Le cadre du droit international relatif à la guerre a été sapé. De ce point de vue, tous les conflits armés actuels, chauds et froids, en Colombie, en Sierra Leone et à Aceh, comme en Israël, en Palestine, en Inde, au Pakistan, en Afghanistan et en Irak devraient être considérés comme des guerres civiles impériales, même lorsque des États se sont impliqués. [...] Chaque guerre locale ne doit pas être considérée isolément, mais considérée comme faisant partie d'une grande constellation, liée à des degrés divers à d'autres zones de guerre et à des zones qui ne sont pas actuellement en guerre. Le prétexte à la souveraineté de ces combattants est à tout le moins douteux. »¹⁶²

¹⁶¹ Carl Von CLAUSEWITZ, *De la Guerre*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014. p. 19.

¹⁶² Antonio NEGRI et Michael HARDT, *Multitudes - War and democracy in the age of the Empire*, op. cit., p. 3-4. (C'est nous qui traduisons) : « This civil war should be understood now not within the national space, since that is no longer the effective unit of sovereignty, but across the global terrain. The framework of international law regarding war has been undermined. From this perspective all of the world's current armed conflicts, hot and cold – in Colombia, Sierra Leone and Aceh, as much as in Israel-Palestine, India-

Étant donné la nature de constellation, non dialogique et asymétrique des combats contemporains ainsi que leur déroulement dans une géographie déterritorialisée, il est évident que la métaphore moderne du duel ne fonctionne plus. Ce changement de statut de la guerre implique encore, par conséquent, deux conclusions, à savoir : 1) que les guerres contemporaines sont, d'une certaine manière, une seule guerre, globale et, en même temps, fragmentée et éparpillée ; et 2) que la situation consistant à être en guerre constitue dorénavant la règle et non plus l'exception, comme c'était le cas auparavant, à l'époque où Clausewitz avait écrit son traité sur la guerre¹⁶³. Ou, si nous inversons la proposition, l'on pourrait dire que nous vivons dans un régime d'exception et que celui-ci est devenu la norme, ce qui est devenu un vrai lieu commun dans presque tous les discours contemporains à propos du combat contre le terrorisme.

Si nous disons que nous sommes en pleine guerre, il est donc important d'essayer de trouver une définition actuelle de cette guerre pour ensuite examiner les régimes visuels qu'elle engendre ainsi que ses déploiements dans le champ de l'art contemporain et les conséquentes constructions de contre-visualités par rapport à ces régimes.

Il est difficile de déterminer jusqu'à quand le paradigme guerrier de Clausewitz a été valable, cependant, il existe un consensus entre plusieurs théoriciens (W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Susan Sontag, Judith Butler, Nathan Roger, Andrew Hoskins, pour n'en citer que quelques-uns) selon lequel il y a eu un tournant dans la façon d'envisager, de pratiquer et, surtout, de visualiser et montrer la guerre. Ce tournant peut être situé à la fin des années 90, pendant le déroulement de deux guerres paradigmatiques en ce qui concerne les rapports entre guerre et image : la Guerre du Golfe (celle du début des années 90)¹⁶⁴ et la Guerre du Kosovo (fin des années 90)¹⁶⁵. C'est-à-dire les deux

Pakistan, Afghanistan, and Iraq – should be considered imperial civil wars, even when states are involved. (...) Each local war should not be viewed in isolation, then, but seen as part of a grand constellation, linked in varying degrees both to other war zones and to areas not presently at war. The pretense to sovereignty of these combatants is doubtful to say the least. »

¹⁶³ *De la guerre*, a été rédigé par Clausewitz entre 1818 et 1830. Dans la préface, écrite par Nicolas Waquet pour l'édition française, on peut lire : « Le célèbre traité du général prussien Carl von Clausewitz représente une tentative unique en Occident pour penser le phénomène de la guerre. Passant minutieusement en revue ses différentes composantes, ce grand stratège propose une théorisation de l'acte militaire compris comme instrument de la politique. » *De la guerre*, Édition Payot & Rivages, Paris, 2014, p. 7.

¹⁶⁴ La Guerre du Golfe (entre le 2 août/1990 et le 28 février/1991)

¹⁶⁵ La Guerre du Kosovo (entre le 28/ février /1998 et le 11/juin/1999.

dernières guerres du XX^e siècle¹⁶⁶, ce qui correspond, dans le modèle de Mirzoeff, au *Complexe Militaire-Industriel* de visualité.

La guerre du Golfe a été la première guerre qui a pu être suivie en temps réel par les gens absents des scènes de conflits, cela veut dire que c'était la première fois que l'on a pu regarder la transmission en directe, via des images de télévision, des actions d'une guerre au moment même où elle se déroulait. En ce qui concerne la Guerre du Golfe des années 1990, sa transmission réalisée par la télévision, a été peut-être le dernier souffle de ce média en tant que moyen de communication hégémonique. En revanche, la Guerre du Kosovo peut être considérée comme la première guerre de l'ère d'Internet. Le général militaire et théoricien expert des problèmes des conflits contemporains, Giuseppe Caforio, a analysé cet aspect de la Guerre du Kosovo à partir de l'invisibilité imposée aux médias par le côté serbe. Il est important de noter que ce fait, cette action de censure, a été l'une des circonstances permettant de considérer cette guerre comme le premier conflit également joué sur le réseau, un milieu moins hégémonique et encore en dehors du contrôle de l'État : « L'expulsion de la plupart des journalistes occidentaux, la censure de ceux qui sont restés et des communications internes, ainsi que la fermeture des médias d'opposition ont créé une pénurie d'informations que les journalistes ont essayé de surmonter par tous les moyens disponibles. Et le problème s'est avéré encore plus grave compte tenu de la faible connaissance fondamentale d'une région - le Kosovo - qui, jusqu'à récemment, avait reçu une attention internationale minimale »¹⁶⁷. Alors, c'est sur les sites Internet que les journalistes sont allés pour trouver des informations de base pour pouvoir essayer de décrire le conflit. En même temps, l'Internet pourrait garantir la discrétion nécessaire pour faire passer des informations : « En outre, la plus grande difficulté, pour les autorités serbes, de détecter un poste de travail ou une connexion téléphonique - par rapport à un émetteur d'un autre type - a permis aux Kosovars et aux dissidents serbes de transmettre librement au monde extérieur des informations en leur possession. Cela a permis aux journalistes de bénéficier de précieux éléments

¹⁶⁶ Il n'est pas anodin que le bestseller *Empire*, de Hardt et Negri, où les auteurs ont consacré toute une réflexion à propos de la définition d'*Empire global* ait été écrit entre ces deux guerres.

¹⁶⁷ Giuseppe CAFORIO, « Kosovo : War on the internet », dans : M. MALSIC (éditeur), *International security mass media and public opinion*, Ljubljana, University of Ljubljana, 2000. (C'est nous qui traduisons) : « The expulsion of most Western reporters, the censorship on those who remained and on internal communications, and the shutting down of the opposition media, created an information shortage that reporters had to try to overcome by any means available. And the problem proved to be even more acute given the scanty basic knowledge of a region - Kosovo - that until very recently had received minimal international attention. »

supplémentaires et/ou de moyens de vérification dans un contexte général de pénurie de nouvelles directes »¹⁶⁸. Il faut souligner que c'était une époque où Internet, par rapport au flux d'images, était toujours en train de s'insinuer. À titre de comparaison, en France, le débit de transmission des données, à la fin des années 1990 était, en moyenne, de 56 kbps¹⁶⁹, alors qu'aujourd'hui nous en sommes à 10 Mbps¹⁷⁰ - et rappelons que, en comparaison du reste de l'Europe, la France est toujours sur la liste des pires pays en termes de flux internet, se classant au 56^{ème} rang, derrière la Roumanie, la Pologne, le Portugal, l'Espagne. De toute façon, à l'époque de la guerre du Kosovo, les infos circulaient plutôt sous la forme de textes (via e-mails) que sous celle d'images. Cela n'enlève rien au fait que la décentralisation de l'information commençait à jouer un rôle prépondérant dans la visualisation des conflits. Ce mode de visualisation en venait à intégrer plusieurs versions des faits aux dépens de la « seule version » officielle.

¹⁶⁸ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « In addition, the greater difficulty, for Serb authorities, of detecting a workstation or a telephone connection - as compared to a transmitter of some other type - allowed Kosovars and Serb dissidents to freely pass on information in their possession to the outside world. This gave reporters valuable additional material and/or means of verification in a general context of a shortage of direct news. »

¹⁶⁹ <https://www.nextinpact.com/archive/71703-edito-1997-prehistoire.htm>

¹⁷⁰ <http://www.zdnet.fr/blogs/infra-net/debit-internet-moyen-la-france-en-queue-de-peloton-europeen-39850400.htm>

3.2 - Guerres d'images

3.2.1 – Roumanie

En Roumanie, le 21 décembre 1989, à l'occasion d'une grande rencontre populaire autour d'un discours du président d'alors, Nicolae Ceausescu, la version officielle de l'image d'un État autoritaire qui durait depuis plus de 20 ans a connu un revers. L'incident est notoire et a déjà été très bien disséqué par Harun Farocki et Andrej Ujica dans un puissant et notoire travail, la vidéo *Vidéogramme d'une révolution* (Allemagne, 1992, vidéo, couleur, 107'). Quoi qu'il en soit, voici une brève description des événements : la télévision roumaine, sous le monopole de l'État et qui était chargée de faire la transmission en direct du discours de Ceausescu, s'est trouvée confrontée à un imprévu. La foule qui attendait le discours, des centaines de milliers de personnes, passa de l'applaudissement habituel à des cris d'affrontement envers le gouvernement suivis de huées et de l'invasion du palais où se trouvait le gouverneur. « Avant d'interrompre la cérémonie, les cameramen hésitent et ne savent plus que faire entre serrer par un gros plan le chef de l'État, au risque de laisser voir son inquiétude, ou élargir le cadre sur la foule, en donnant une réalité au mouvement d'opposition qui le bravait. En régie, le réalisateur décide de couper l'antenne, alors que la main des cameramen devenait de plus en plus tremblante »¹⁷¹. Les tremblements des mains des opérateurs, visibles par l'image hésitante enregistrée par la caméra avant la coupure de la diffusion télévisée, ont dénoncé le caractère fragile de l'image d'État. C'est une image qui a été ancrée et sauvegardée de sa faiblesse obtuse sous le monopole d'un médium totalement soumis au Parti de Ceausescu. Le peuple roumain, quelques années avant la chute de Ceausescu, avait déjà cessé d'utiliser la télévision en tant que moyen d'information ou même de loisir. L'image officielle était depuis quelques années fragilisée et sans crédit et les tremblements des mains des cameramen n'étaient que ses derniers soupirs. Pourtant, ce jour-là, le peuple, représenté par un comité d'artistes, de poètes, d'écrivains, au lieu d'envahir le parlement roumain, a fait le choix d'envahir les studios de la télévision d'État et d'improviser une antenne d'amateurs avec les studios et les équipements professionnels où « les opposants

¹⁷¹ Christian DELAGE (direction), « Le vrai et le faux : de Timisoara à Bucarest (1989) », *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Éditions Cercle D'Arte, 2007, p. 34.

allaient affirmer leur volonté de transparence des débats accompagnant les actions engagées, symboles du rétablissement de la liberté de parole et, de manière plus générale, d'un processus démocratique. En fait, le studio 4 allait devenir le lieu central de l'organisation de la transition politique après la fuite de Ceausescu »¹⁷².

En Roumanie, il est arrivé quelque chose de similaire à ce qu'a dit Hito Steyerl à propos de ce qu'elle considérait comme un changement de la notion de représentation. Selon Steyerl¹⁷³, il ne s'agirait plus de la question « *qu'est-ce qui est représenté dans les images ?* » ou encore « *comment lire les images ?* », mais de « *quelles sont les images que voulons-nous faire devenir réelles ?* » ou encore « *comment changer la réalité par une postproduction de l'image (par l'édition, le trucage, le photoshopping, etc.) ?* » Les premières questions sont bien sûr importantes et jouent encore un rôle déterminant pour penser la représentation, mais, comme l'attestent les événements de Bucarest, il fallait d'abord réaliser l'image pour, ensuite, pouvoir changer les réalités politiques.

3.2.2 – WTC

L'attaque du World Trade Center, le 11 septembre 2001, est toujours citée comme le grand point d'inflexion qui définirait le nouvel ordre mondial de la guerre. À ce sujet, l'un des points importants mentionnés par Negri et Hardt est précisément la relativisation du rôle de l'attaque des tours jumelles du WTC à Manhattan, New York, justement à cause du changement du paradigme guerrier déjà mentionné ci-dessus. Selon ces auteurs, l'attaque contre les tours n'aurait pas constitué l'étoupe de cette nouvelle situation : « Les attaques contre le Pentagone et le World Trade Center le 11 septembre 2001 n'ont pas créé ou ont radicalement changé cette situation mondiale, mais elles nous ont forcés peut-être à reconnaître sa généralité. [...] La situation était évidemment déjà

¹⁷² *Idem*, p. 35.

¹⁷³ À partir d'une conférence d'Hito Steyerl intitulée « Photography and political agency ? », URL : <https://www.artandeducation.net/classroom/video/66423/victoria-hattam-and-hito-steyerl-photography-and-political-agency>

mature. »¹⁷⁴ En fait, ces événements étaient juste les agents catalyseurs qui nous ont forcés à reconnaître ce changement.

Quel est, enfin, ce changement ? C'est la transformation en ce qui concerne la production, distribution et réception de la médiation de l'information. Il se produit un basculement d'un modèle de communication de masse vers un modèle rhizomique dont la notion de *réseau* est devenue l'image emblématique. Ce changement de paradigme informationnel a des implications sur les guerres et les conflits. Le modèle précédent était celui des moyens de communication de masse centralisés, son fonctionnement était basé sur l'existence et l'opération de grandes chaînes et des corporations de l'information. Dans ce modèle, il était encore possible de viser le contrôle objectif et presque physique de l'information, sa production et sa circulation. Comme le fait observer Nathan Roger dans son livre *Image warfare in the war on Terror*, « à l'époque contemporaine, la complexité des relations entre les acteurs (producteurs) et les sujets (recepteurs) des médias s'est considérablement accrue, ce qui constitue un changement fondamental et un impact sur les médias et la guerre. (...) il est maintenant clair que la communication n'est pas si simple et directe et dont le flux d'informations n'est pas toujours centralisé ni descendant (*top-down*). Dans le modèle traditionnel, la communication est une entreprise dirigée par des producteurs, des gouvernements et des militaires armées soucieux de censurer et de contrôler l'information occupant une position privilégiée. »¹⁷⁵ À partir de ce modèle, il est possible d'établir un rapport avec une conception particulière de la guerre qui passe de la *techno-war*¹⁷⁶, dans laquelle l'idée de contrôle total et de centralisation est encore présente, à la militarisation des images (« *weaponization of images* ») ou

¹⁷⁴ Antonio NEGRI et Michael HARDT, *Multitudes - War and democracy in the age of the Empire*, op. cit., p. 4. (C'est nous qui traduisons) : The attacks on the Pentagon and the World Trade Center on September 11, 2001, did not create or fundamentally change this global situation, but perhaps they did force us to recognize its generality. (...) The situation was obviously already mature.

¹⁷⁵ Nathan ROGER, *Image warfare in the war in terror*, London, Palgrave Macmillan, 2013, p. 11. (C'est nous qui traduisons) : « in the contemporary period, the complexity of the relationship between media actors and subjects has increased dramatically in ways that constitute a fundamental change and that impact on media and war. (...) it is now clear that communication is not such a straightforward affair and that there is not always a centralized, top-down flow of information. In the traditional model, communication is a producer-led business with governments and militaries concerned with censoring and controlling information occupying a privileged position. »

¹⁷⁶ Selon Nathan Roger, dans la première note de bas de page de son livre, la « *techno-war* était le mode de combat occidental dominant après la guerre froide. » (*Techno-war was the dominant Western way of warfighting in the post-Cold war period.*), p. 174. On peut dire que ce modèle, dans lequel les opérations de guerre consistaient non seulement à anéantir les ennemis, mais aussi à montrer au grand jour la prépondérance technologique, s'avère valable depuis la guerre du Golfe de 1991 jusqu'aux événements du 11 septembre 2001.

guerre des images (« *image warfare* »), où les idées d'une société en réseau et de connexions aux nouveaux médias constituent la nouvelle réalité. Si nous prenons pour point de départ le fait que le système de communication a évolué d'un modèle centraliste vers un modèle rhizomique¹⁷⁷, où plusieurs modes de communication peuvent se faire par le biais d'un réseau sans centre et multi nucléaire au détriment des canaux commerciaux centralisés, nous allons observer que le spectacle de la guerre ne peut plus être contrôlé comme auparavant ni par des militaires ni par de grandes corporations des médias. Le modèle actuel du *RMA* (*Révolution in Military Affairs*), où, comme l'on a vu, la visualité a été étendue afin de légitimer une politique de contre-insurrection de façon étendue, passe en revue les limitations de la *techno war*.

Le contre-champ de ce modèle rhizomique pourrait être vérifié, comme l'explique Jean-Vincent Holeindre, selon lequel « la multiplication des attentats de type djihadiste, dans la période récente, a placé cette forme de conflictualité sous les feux de l'actualité. La menace s'est matérialisée par des attaques à divers endroits de la planète. De New York à Ouagadougou, de Paris à Istanbul, de Nice à Berlin, aucun pays ne semble épargné par le phénomène. Le caractère mondialisé et médiatisé des attaques, la radicalité idéologique des revendications ainsi que l'ampleur des dégâts commis, aussi bien physiques que psychologiques, ont conduit les acteurs politiques à considérer cette forme du terrorisme sous l'angle de la guerre »¹⁷⁸.

Ce changement dans la manière de montrer la guerre correspond à la façon dont la guerre devient visible et acquiert de nouveaux paramètres de visualité. Après les attaques du WTC, celle-ci assume une forme de lutte contre le terrorisme et, plus récemment, de luttes contre-insurrectionnelles en général. Pourtant, il s'agit d'une forme qui comporte une procédure très concrète, déjà existante, traduite par la doctrine militaire nord-américaine connue sous le nom de *Shock and awe* (*Choc et frayeur*). Créée en 1996 et techniquement appelée *Rapid Dominance* (*Dominance Rapide*), la doctrine du *Shock*

¹⁷⁷ Pour savoir plus à propos du modèle rhizomique en tant que paradigme pour les actions terroristes ainsi que pour des action de l'Armée israélienne à Gaza, voir : Eyal WEIZMAN, « Walking Through Walls ». URL : <http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/en>. Et aussi : Eyal WEIZMAN « L'archéologie des pixels », *Que peut une image ? Les carnets du Bal 04*, Paris, Le Bal / Éditions textuel / Centre National des Arts Plastiques 2014, p. 158-173.

¹⁷⁸ Jean-Vincent HOLEINDRE, « Le terrorisme ou la stratégie du poulpe », in Jean-Vincent HOLEINDRE (direction), *La ruse et la force. Une autre histoire de la stratégie*, Paris, Éditions Perrin « Hors collection », 2017, p. 367-386. Consulté le 27 août 2018. URL : <https://www.cairn.info/la-ruse-et-la-force--9782262070465-page-367.htm>

and awe est basée sur l'usage d'une puissance écrasante et surtout, sur la démonstration de cette puissance, son côté spectaculaire. Ce binôme de puissance et spectacle sert à paralyser l'ennemi et sa perception du champ de bataille pour l'anéantir. Dans un manuel publié par l'Université de la défense nationale et l'Institut d'études stratégiques nationales des États-Unis, on peut lire leur définition des termes « rapide » et « dominance » :

« Dans *Rapid Dominance*, "rapide" signifie la capacité de se déplacer rapidement avant qu'un adversaire puisse réagir. Cette notion de rapidité s'applique à tout le spectre du combat, du déploiement de l'avant-conflit jusqu'à toutes les étapes de la bataille et de la résolution des conflits.

"Dominance" signifie la capacité d'affecter et de dominer l'énergie et la volonté d'un adversaire à la fois physiquement et psychologiquement. La domination physique comprend la capacité de détruire, désarmer, perturber, neutraliser et rendre impuissant. La domination psychologique signifie la capacité de détruire, de vaincre et de neutraliser la volonté de résistance d'un adversaire; ou convaincre l'adversaire d'accepter nos conditions et objectifs sans recourir à la force. La cible est la volonté, la perception et la compréhension de l'adversaire. Le principal mécanisme permettant d'atteindre cette position dominante consiste à imposer des conditions de "Shock and Awe" sur l'adversaire pour le convaincre ou l'obliger à accepter nos objectifs stratégiques et nos objectifs militaires. Bref, la tromperie, la confusion, la désinformation, peut-être en quantités massives, doivent être employées. »¹⁷⁹

En plus d'une domination au niveau des actions militaires sur le champ de bataille, il s'agit là d'une bataille au niveau de la perception, comme on peut le voir dans les lignes suivantes: « *Grosso modo, Rapid Dominance* prendrait le contrôle de l'environnement et paralyserait ou surchargerait les perceptions et la compréhension des

¹⁷⁹ Harlan K. ULMAN et James P. WADE (éditeurs), *Shock & awe – Achieving Rapid Dominance*, Washington D.C., National Defense University Press, 1966. p. xxv. (C'est nous qui traduisons) : « In *Rapid Dominance*, "rapid" means the ability to move quickly before an adversary can react. This notion of rapidity applies throughout the spectrum of combat from pre-conflict deployment to all stages of battle and conflict resolution. / "Dominance" means the ability to affect and dominate an adversary's will both physically and psychologically. Physical dominance includes the ability to destroy, disarm, disrupt, neutralize, and render impotent. Psychological dominance means the ability to destroy, defeat, and neuter the will of an adversary to resist; or convince the adversary to accept our terms and aims short of using force. The target is the adversary's will, perception, and understanding. The principal mechanism for achieving this dominance is through imposing sufficient conditions of "Shock and Awe" on the adversary to convince or compel it to accept our strategic aims and military objectives. Clearly, deception, confusion, misinformation, and disinformation, perhaps in massive amounts, must be employed. »

événements de l'adversaire de telle sorte que l'ennemi serait incapable de résister aux niveaux tactique et stratégique »¹⁸⁰.

À cet égard, l'image constitue l'élément spectaculaire par lequel le pouvoir écrasant de la force et de la puissance militaire apparaît en tant que potentialité. W. J. T. Mitchell dira que nous rentrons dans une ère de *War of images* (guerre d'images) :

« Les images ont toujours joué un rôle central dans la politique, la guerre et les perceptions collectives sur la forme de l'histoire, mais il y a quelque chose de nouveau dans l'émergence de l'imagerie publique durant la période de 2001 à 2008. C'est en partie une question de quantité. Le développement de nouveaux médias, en particulier la combinaison de l'imagerie numérique et la propagation de l'Internet, ont fait que le nombre d'images a augmenté de façon exponentielle suivi par la vitesse de leur circulation. Mais c'est aussi une question de qualité. Les images ont toujours possédé un certain caractère viral infectieux, une vitalité qui les rend difficiles à être contenues ou à être placées en quarantaine. Si les images sont comme des virus ou des bactéries, cela a été une période de rupture, une peste mondiale d'images. Et comme toute maladie infectieuse, elle a engendré une multitude d'anticorps sous la forme de contre-images. On est en train de témoigner aujourd'hui, pas simplement de *plus* d'images, mais d'une guerre d'images dans laquelle les enjeux du monde réel ne pourraient être plus élevés. »¹⁸¹

En suivant l'argumentation de Mitchell, dans cette guerre d'images, nous pouvons envisager l'attaque contre le World Trade Center en tant que production d'une contre-image (*counterimage*) spectaculaire. Il s'agit d'un contre-spectacle qui a confirmé la perte du contrôle des images par des militaires qui, à son tour, a déclenché une série de

¹⁸⁰ *Ibidem*, (C'est nous qui traduisons) : « In crude terms, Rapid Dominance would seize control of the environment and paralyze or so overload an adversary's perceptions and understanding of events so that the enemy would be incapable of resistance at tactical and strategic levels. »

¹⁸¹ W. J. T. MITCHELL. *Cloning terror – The war of images, 9/11 to the present*, Chicago & London, The university of Chicago Press, 2011, p. 2. (C'est nous qui traduisons) : « Images have always played a key role in politics, warfare, and collective perceptions about the shape of history, but there is something new in the emergence of public imagery in the period from 2001 to 2008. This is partly a matter of quantity. The development of new media, especially the combination of digital imaging and the spread of the Internet has meant that number of images has increased exponentially along with the speed of their circulation. But it is also a matter of quality. Images have always possessed a certain infectious, viral character, a vitality that makes them difficult to contain or quarantine. If images are like viruses or bacteria, this has been a period of breakout, a global plague of images. And like any infectious disease, it has bred a host of antibodies in the form of counterimages. Our time has witnesses, not simply *more* images, but a *war* of images in which the real-world stakes could not be higher ».

contre-attaques dont il est possible de constater le rythme exponentiel jusqu'à nos jours. Mitchell écrit : « Le déclenchement de la guerre des images a été la destruction spectaculaire du World Trade Center le 11 septembre 2001 et le déclenchement de la contre-attaque emblématique a été l'invasion de l'Irak, complétée par le "Shock and awe" télévisé avec le bombardement de Bagdad et la destruction des monuments de Saddam Hussein, ainsi que des non mentionnées pertes civiles et le pillage des magnifiques musées irakiens, considérés comme des "dommages collatéraux" »¹⁸². Selon Nathan Roger, ce processus dont la propagande est en train d'occuper le rôle central dans la guerre se traduit par toute une nouvelle série d'actions de guerre : « Cette prédominance de la propagande au sein de la guerre a été confirmée lorsque le spectacle médiatique du 11 septembre 2001 a été communiqué à l'échelle mondiale en tant que déclaration de guerre, par Al-Qaïda, contre l'Occident. Cela a également entraîné l'ouverture d'un nouveau théâtre de guerre : la *techno-war* a cédé la place à la guerre de l'image »¹⁸³. En ce qui concerne la *techno-war*, selon l'acception de Nathan Roger, on peut comprendre l'association entre un modèle de communication et un modèle de militarisme, entre un média ancré sur un journalisme encore nourri par des images satellites et une volonté de la part de l'armée de montrer ce qu'elle peut faire subir à ses ennemis. Il s'agit d'un modèle qui génère de nombreuses images impressionnantes montrant les effets de bombardements que, dans la plupart des cas, nous regardons sans même savoir ce qui est bombardé, ni pourquoi tel ou tel lieu est bombardé ; c'est une forme de projection (au sens de projeter une image) d'un pouvoir politique-militaire envers les ennemis réels ainsi que potentiels. Or, ce paradigme change lorsque la possibilité de renvoyer une contre-image devient possible et cela correspond au tournant médiatique qui a bousculé et chassé les médias traditionnels, centralisés par de grandes chaînes commerciales, du lieu privilégié de production et de diffusion des images. La production du flux finit par arriver par plusieurs côtés.

¹⁸² *Idem*, p. 3. (C'est nous qui traduisons) : « The onset of the war of images was the spectacular destruction of the World Trade Center on September 11, 2001, and the launching of the iconic counterattack was the invasion of Iraq, complete with the televised 'Shock and awe' bombing of Baghdad and the destruction of Saddam Hussein's monuments, as well as untold civilian casualties and the looting of Iraq's magnificent museums as 'collateral damage' ».

¹⁸³ Nathan ROGER, *op. cit.*, p. 19-20. (C'est nous qui traduisons) : « this primacy of propaganda within war was confirmed when the media spectacle of 11 September 2001 was communicated globally as a declaration of war, by al-Qaeda, against the West, This has also resulted in the opening up of a new theatre of war : techno-war has given way to image warfare. »

3.3 - La norme exceptionnelle ou en quête d'une image d'exception

La « guerre globale » décrite par Hardt et Negri est donc également une guerre des images dont l'attaque du 11 septembre a été une espèce de porte-parole. Afin de comprendre le rôle principal des images des guerres et des conflits actuels il s'avère nécessaire d'explorer, ne serait-ce que de façon tangentielle, une autre idée clé, celle de l'*exception*.

Après la publication de l'ouvrage *État d'exception – Homo sacer*, écrit par le philosophe italien Giorgio Agamben et publié en France en 2003, l'expression (*état d'exception*) tirée du titre du livre est devenue un lieu commun ainsi qu'un concept maintes fois cité pour décrire la condition dans laquelle nous vivons aujourd'hui, notamment après l'évocation de la guerre contre le terrorisme organisée par les États-Unis après 2001. Nous n'envisageons pas, dans l'espace de cette recherche, d'aller trop loin vers la conception juridique de l'état d'exception. Néanmoins, tout en rappelant l'œuvre d'Agamben, il va falloir retenir l'idée basique et originelle de la tradition légale allemande qui définit l'état d'exception comme la suspension temporaire de la constitution et des règles de la loi et d'essayer de le trouver des liens avec la production d'image qui nous intéresse ici.

Dans son livre, Giorgio Agamben définit cet état comme une situation imposée par des mécanismes juridiques mis en pratique par la suspension totale ou partielle des droits constitutionnels afin de maintenir l'ordre constitutionnel, à savoir la suspension totale ou partielle de la loi (quelle que soit la constitution en vigueur), dans l'objectif de sauvegarder la loi elle-même. Objectif donc paradoxal et fondé sur un mouvement négatif, car pour y parvenir, il serait nécessaire d'aller contre la loi que ce même mécanisme entend sauvegarder.

En France, pour désigner l'*état d'exception*, le gouvernement et les médias préfèrent les expressions *état d'urgence* ou *état de siège*, ce qui confirme la remarque d'Agamben sur la façon dont les nations prennent position à partir des terminologies qu'elles utilisent pour nommer cet état, quand il note que « la terminologie est le moment proprement poétique de la pensée, les choix terminologiques ne peuvent jamais être

neutres. »¹⁸⁴. Dans tous le cas, l'idée principale est celle de la suspension de la loi constitutionnelle à cause d'une période de crise ou de danger comme une guerre, par exemple, et dont le pouvoir (soit celui d'un président élu ou d'un dictateur) assume des connotations extraordinaires pour que l'ordre public puisse être préservé. Au risque de trop simplifier, c'est ce passage d'une figure juridique particulière et localisée dans un temps et un espace à une logique de gestion et contrôle politique en général qu'il convient donc de retenir de la définition d'Agamben. Dans les démocraties contemporaines, l'état d'exception, en dépassant les pratiques politiques et juridiques, crée une indétermination qui permet l'acceptation et la résignation face à des dispositifs de contrôles jusqu'ici jugés irrecevables. La gestion de la vie pendant l'état d'exception (soit la gestion politique, sociale ou policière) rend normales, naturelles et souhaitables des pratiques de contrôle qui, dans des pays en situation de paix et d'ordre social seraient considérées inadmissibles. À cet égard, il est inutile de rappeler à ceux qui vivent à Paris, par exemple, la normalisation et la banalisation du geste d'ouverture des sacs à main et des manteaux à chaque passage et à chaque entrée dans les musées et les espaces publics tels que les stations de métro et les centres commerciaux, ainsi que l'attente patiente dans les queues pour le passage obligatoire sous les portails de détection de métaux. Il s'agit là de tout un arsenal réel et symbolique de dispositifs de contrôle qui se révèlent normaux au fil du temps, normalisant ce qui devrait être exceptionnel. Il est possible de prouver cela en observant l'attitude passive de la majeure partie de la population qui dépasse l'accord tacite à l'égard de ces nombreux contrôles quotidiens, en allant jusqu'à l'indifférence serviable vis-à-vis du déplacement des réfugiés dans la ville par les services municipaux et la police, ainsi qu'à l'égard des actions policières lors des manifestations politiques au cours desquelles sont utilisées à profusion les bombes lacrymogènes en vue d'un effet moral et des balles en caoutchouc. Tout cela démontre que cette gestion, celle de l'état d'exception, devient présente et est opérée dans la vie quotidienne de façon concrète et non seulement de façon symbolique ou métaphorique. On s'habitue au contrôle et à la répression comme s'ils avaient toujours été là.

Alors, si le concept d'état d'exception est clairement contradictoire, car son usage a été prévu en tant que dispositif de suspension de la constitution pour bien pouvoir la sauver, il est important de noter que, si à l'origine il était censé être temporaire, c'est la compréhension et la conscience de cette brièveté qui la résolvent elles-mêmes cette

¹⁸⁴ Giorgio AGAMBEN, *État d'exception – Homo sacer*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 14.

contradiction : une fois résolue la crise, on annule l'exception et on en revient à la norme. Cependant, comme le notent Negri et Hardt, « Quand la crise n'est plus limitée et spécifique, mais devient une *omni-crisis* générale, quand l'état de guerre et donc l'état d'exception deviennent indéfinis ou même permanents, comme c'est le cas aujourd'hui, alors la contradiction est pleinement exprimée et le concept prend un caractère entièrement différent »¹⁸⁵.

Toujours en suivant la pensée de Negri et Hardt pour tracer les bases de ce « nouvel état de guerre globale » (*new global state of war*), il serait nécessaire de compléter la notion légale et juridique de l'état d'exception avec un autre élément d'exception, à savoir, l'exceptionnalité des États-Unis, « la seule superpuissance restante. La clé de la compréhension de notre guerre mondiale réside dans l'intersection entre ces deux exceptions »¹⁸⁶.

En quoi se consiste cette exceptionnalité nord-américaine et pourquoi relève-t-elle de l'état actuel de guerre globale et de notre sujet de recherche ? C'est dans la mesure où l'exceptionnalité des États-Unis est une question de visibilité : *être vue* comme la *seule* vraie nation démocratique et pouvoir faire voir sans être vu en utilisant une technique visuelle hautement technologique (par le biais de l'utilisation de drones, de techniques de guerre hybrides et de l'espionnage numérique). Dès lors que, toujours en suivant Negri et Hardt, « d'une part, les États-Unis ont, dès le début, prétendu être une exception à la corruption des formes de souveraineté européenne et, en ce sens, ont servi de phare de la vertu républicaine dans le monde »¹⁸⁷, nous nous trouvons dans ce cas dans l'affirmation de l'identité d'une nation face aux autres basée sur cette *vertu*, sur cette notion exemplaire d'être un modèle. Il s'agit là d'une vertu qui rend unique cette nation, donc, indispensable et qui lui confère cet exceptionnalisme. C'est une vertu qui lui garantit une position en dehors de la loi, encore un autre exceptionnalisme. Par rapport à cet aspect d'être en dehors de la loi, il est notoire que les États-Unis se dispensent de

¹⁸⁵ Antonio NEGRI et Michel HARDT. *Multitudes - War and democracy in the age of the Empire*, op. cit., p. 8. (C'est nous qui traduisons) : « when crisis is no longer limited and specific but becomes a general omni-crisis, when the state of war and thus the state of exception become indefinite or even permanent, as they do today, then contradiction is fully expressed, and the concept takes on an entirely different character. »

¹⁸⁶ *Idem*, p. 8. (C'est nous qui traduisons) : « the only remaining superpower. The key to understanding our global war lies in the intersection between these two exceptions. »

¹⁸⁷ *Ibidem*, (C'est nous qui traduisons) : « on the one hand, the United States has from its inception claimed to be an exception from the corruption of the European forms of sovereignty, and in this sense it has served as the beacon of republican virtue in the world. »

plusieurs accords internationaux concernant le climat, le désarmement, les droits de l'homme et l'usage de la torture, pour n'en citer que quelques-uns. Cette position exceptionnelle consistant à être en dehors, à l'écart, permet de garantir la gestion de sa propre exemplarité et donc sa propre visibilité avec une marge de manœuvre plus large.

Si ce point, déjà tellement débattu et connu, mérite cette brève réflexion, c'est parce qu'il n'est plus possible de penser au régime d'images produit au sein de cet état d'exception mentionné ci-dessus, sans penser à ce nouveau statut de la guerre contemporaine, permanente, globale et (hybride) dont les États-Unis sont un agent fondamental, parce que ce sont eux qui distribuent les cartes¹⁸⁸. En fait, la figure des États-Unis, en tant que représentant majeur de ce que Hardt et Negri appellent l'Empire, s'avère quelque peu hyperbolique. Il est clair que toute cette situation d'exceptionnalité attribuée à une seule nation devrait être étendue à un ensemble de nations dont le pouvoir de décision global est incontesté. En revanche, le plus correct serait d'attribuer cette exceptionnalité à un ensemble dont le meilleur exemple serait celui des nations appartenant à l'OTAN (Organisation du Traité de l'Atlantique Nord)¹⁸⁹, qui forment un système de défense collective, ayant des missions et des objectifs communs (civils et militaires) ainsi que d'alignement et de standardisation des armées.

En même temps, si chaque guerre locale ne peut plus être perçue comme un événement isolé, mais comme un ensemble d'actions interconnectées, faisant partie d'une grande constellation, on pourrait dire la même chose à propos des images produites dans ces situations de guerres et conflits. Au sein de l'indifférenciation propre au réseau d'Internet, ces images, disséminées et éparpillées finissent par donner une apparence morcelée à cette guerre. Nous ne sommes jamais capables d'avoir une vision globale, malgré la globalité de l'état de guerre et d'exception.

Cette indifférenciation fait partie de la visibilité de la guerre, il s'agit d'une vraie stratégie, pour utiliser le terme du général Clausewitz. Un bon exemple est le cas des différentes vidéos récentes qui montrent la situation dans la ville d'Alep, en Syrie.

¹⁸⁸ Juste pour ne pas oublier : les plus grandes entreprises opérant dans le domaine des réseaux sociaux et du partage de médias sont des conglomérats basés aux États-Unis, dans le de *Silicon Valley*, en Californie. À savoir: Google (Youtube), Facebook (Instagram,Whatsaap), Apple, Twitter, Microsoft (Skype).

¹⁸⁹ Liste des pays membres de l'OTAN en 2017 : Albanie, Allemagne, Belgique, Bulgarie, Canada, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, États-Unis, Grèce, Hongrie, France, Islande, Italie, Lettonie, Lituanie, Luxembourg, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, République tchèque, Roumanie, Royaume-Uni, Slovaquie, Slovénie, Turquie.

Dans ce cas, les mêmes fichiers audiovisuels peuvent être utilisés par les acteurs antagonistes de cette guerre pour un effet de propagande. Les *White Helmets* est un cas exemplaire. Officiellement connue sous le nom de *Syria Civil Defence*, les *White Helmets* forment une organisation de volontaires qui opère dans certaines parties de la Syrie et la Turquie contrôlées par les rebelles. Formées en 2014 pendant la guerre civile syrienne, la majorité de leurs activités en Syrie consiste en une opération de recherche et de sauvetage en réponse aux bombardements, en l'évacuation médicale, l'évacuation des civils des zones dangereuses et la prestation de services essentiels. En plus de ce travail de sauvetage, cette organisation s'est fait connaître en produisant et fournissant des images qui pourraient servir de preuves aux associations internationales telles qu'*Amnesty International* et la *Syria Justice and Accountability Center* pour dénoncer les présumés crimes de guerre commis par Bashar al-Assad. Malgré cette reconnaissance internationale assez positive (le documentaire intitulé *The White Helmets* produit en 2016 par *Netflix* a été primé aux Oscars en 2017), il existe un contre-récit produit par un réseau plutôt aligné sur les positions de la Syrie et de la Russie qui suggère une collaboration des *White Helmets* avec les organisations terroristes qui résistent aux attaques du gouvernement syrien. Dans ces contre-récits, ils sont accusés d'appartenir à al-Qaïda, de simuler des attentats, de réutiliser les victimes pour l'enregistrement de fausses scènes de bombardements. Toute sorte de théories de la conspiration peuvent germer à partir de là, mais le fait est qu'une bataille sémiotique dans le champ des images est menée des deux côtés.

Les images bougent et agissent dans la logique du rhizome, cependant le réseau où les images bougent est soumis à divers contrôles et pouvoirs. Comment s'en sortir alors, comment ruser et produire une contre-visualité semblent être des questions pertinentes.



CHAPITRE 4

L'amateur vernaculaire

4.1 - Amateur, vernaculaire: l'enregistrement contemporain de la guerre

Dans ce chapitre, nous allons tracer un petit arc prenant la notion d'amateur pour point de départ et celles de travail et de potentialité comme arrivée. À partir de la vérification objective que les images de guerre et conflits produites aujourd'hui sont, dans la plupart des cas, réalisées par des individus non-professionnels et appelées en général d'images d'amateurs, un parcours visant à recadrer le terme *amateur*, tout en le questionnant, sera proposé. Si l'on parle d'image d'amateur, de quel amateur parle-t-on ? Si ces images migrent, comment changent-elles de statut et se requalifient-elles ? Si elles génèrent de la valeur, quel travail intériorisent-elles ? Finalement, si elles sont réemployées, quel potentiel un tel geste génère-t-il ? Ces potentialités se trouvent dans le champ de l'art et serviront de transition avec la deuxième partie de la thèse.

4.1.1 - Les images de guerre et leur changement de statut

Parmi les images qui peuplent l'offre visuelle contemporaine, il y a celles de guerres et conflits et l'on constate un changement de statut de ce genre particulier d'images. Si ces images étaient auparavant produites par des organismes officiels et gouvernementaux ou par des équipes professionnelles et spécialisées aujourd'hui, elles sont réalisées, dans la plupart des cas, par ceux que nous avons l'habitude d'appeler des *amateurs*, a priori des personnes non professionnelles de l'image. Au début du XXe siècle, nous avons une documentation visuelle de ce qui se passait sur les champs de bataille et dans les lieux de conflits grâce aux « actualités cinématographiques »¹⁹⁰

¹⁹⁰ Les « Actualités » sont nées avec le cinéma. Il s'agissait de séries de courts-métrages avec des documentaires et des informations sur les événements récents et des sujets variés, notamment la guerre. C'était une sorte de revue hebdomadaire ou bimensuelle présentée au public du cinéma avant le film principal.

apportées par les correspondants de guerre et les cinéastes accrédités¹⁹¹ et, après la Seconde Guerre mondiale, la télévision a joué un rôle de premier plan dans la production d'images animées de conflits dans le monde, notamment à partir de la Guerre du Vietnam. Mais, depuis les années 1990, en ce qui concerne les images en mouvement, une autre économie des images prend forme : celle du producteur amateur d'images. Cette nouvelle figure est incarnée par des témoins, des passants, des soldats, des agents de sécurité, des policiers, des infirmiers. Ce sont ces personnes (civils, militaires et agents humanitaires) qui, munis de leur équipement non professionnel, enregistrent les guerres et les conflits de notre temps. Qualifier d'amateur un tel contingent si large et diversifié de personnes et d'images sans le contextualiser nous semble être une simplification injuste et peu productive.

À présent, plusieurs contraintes classificatoires s'imposent pour définir le statut de celui qui produit des images de façon non professionnelle, le soi-disant amateur : la formation du sujet qui fait les images, les formats d'enregistrement et la conséquente résolution de l'image obtenue (dans le cas du cinéma : 35 mm, 16 mm, super 8, 8 mm et, pour la vidéo : 4K, 2K, Full-HD, mini-DV, Hi-8, VHS, etc.), le fait de recevoir ou non un paiement à l'occasion de la production de ces images ainsi que pour leur diffusion. En outre, n'oublions pas toutes les caractéristiques esthétiques qui sont mises sur le compte, parfois de façon très caricaturale, des pratiques audiovisuelles d'amateurs comme, par exemple : l'image tremblante et floue, l'absence de mise au point, de travail de composition et de cadrage, le manque d'un bon rythme d'édition ou même d'édition tout court, la bande-son de mauvais goût, etc. Comme toute caricature, celle-ci a pour vocation la déformation et l'accentuation de certains traits, ne ciblant généralement rien qu'une représentation grossière et infidèle d'une réalité. De plus, nous constatons sans avoir besoin de chercher très profondément, le contraire de toutes ces caractéristiques démeritoires parmi les milliers des soi-disant vidéos d'amateurs trouvées sur le réseau d'Internet et d'ailleurs, l'on retrouve ces mêmes soit disant « défauts » d'amateur transformés en style dans le cinéma commercial. Par rapport à cet objet, nous pensons à toute une myriade de productions cinématographiques qui, en empruntant le *style amateur*, a fini par éventuellement générer un sous-genre cinématographique. Pour cela,

¹⁹¹ Le cinéaste américain D. W. Griffith lui-même, à la demande du gouvernement britannique, a produit, à la fin de la première Guerre Mondiale, le film *Hearts of the World*, un classique de la propagande en temps de guerre. Cela a permis au cinéaste d'accéder au front français, d'après Paul Virilio dans *Guerre et Cinéma I — Logistique et perception*. Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1991, p. 19.

les films d'horreur étaient ceux qui ont fait le meilleur usage du style amateur, en mettant particulièrement l'accent sur l'émulation d'un matériel *found footage* présumé amateur comme moteur de leurs intrigues et la garantie de bonnes frayeurs. Citons les déjà classiques et pionniers *Faces of death* (Conan Le Ciliare, 1979) et *Cannibal holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), ainsi que, parmi les plus récents *The Blair witch project* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999), *Paranormal activity* (Oren Peli, 2007), *REC* (Paco Plaza et Jaume Balagueró, 2007), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *V/H/S* (Brad Miska et Bloody Disgusting, 2012), entre autres.



Version japonaise de l'affiche du film *Cannibal Holocaust*, de Ruggero Deodato.

4.2 - Quel amateurisme ?

Parler de la production d'images faite par des amateurs ou même utiliser le terme « cinéma d'amateur » ou « vidéo d'amateur » nous semble aujourd'hui problématique et quelquefois anachronique, car il est clair que la notion de production amatrice d'images a besoin de nouveaux paradigmes ou tout du moins d'un exercice de contextualisation continu. Il nous semble que ces images peuvent être nommées de plusieurs façons : d'amateurs, vernaculaires, non-professionnelles ou, encore, ordinaires. Ces dernières années, nous avons pris l'habitude d'accepter facilement la nomenclature *amateur*, très soulignée par les médias (en particulier des programmes d'informations) à chaque fois que des images non professionnelles apparaissent sur l'écran pour faire office de témoignage et nous dire qu'il s'agit d'une « preuve indiscutable », ce qui justifierait leur mauvaise qualité, les tremblements, les flous et l'indécision de ceux qui les ont produites, généralement de plus non crédités. Ces images, quand elles sont qualifiées d'amateur, sont aussi très appréciées par les médias car elles ajoutent de la valeur, comme on le verra à la fin de ce chapitre. Par la force de l'habitude, dans la plupart des cas, ces images courent le risque de d'être vues et perçues à travers le prisme des médias officiels, c'est-à-dire, par le biais d'un parapluie renfermant souvent des sens contradictoires : témoins, improvisées, mal faites, preuve de véracité, attestant qu'à ce sujet, toute forme d'identification porte la trace de l'instabilité.

Après tout, en quoi consiste, aujourd'hui, ce que nous pouvons appeler une image amatrice (*amateur image*) ou une image d'amateur ? Quels seraient ses traits identitaires, ses formes et tactiques de production et ses espaces de diffusion ? Il nous semble que cette délimitation de terrain a toujours été problématique et la quête d'une définition claire trouve son origine depuis les premières productions cinématographiques elles-mêmes, étant donné que la possibilité de fabrication d'images par des amateurs a été prévue dès le tout début du cinéma, fait attesté par l'offre de caméras de petit format et légères depuis le début du XXe siècle par des entreprises spécialisées (les compagnies telles que Pathé, Bol et Kodak ont mis sur le marché plusieurs modèles de caméras comme la Pathé Baby, la Kodak Brownie et la Cinématographe Bol capables d'enregistrer en 8mm 9,5 mm et même en 35 mm).

Tous ces facteurs d'indétermination de la production d'amateur ont été répertoriés et discutés par plusieurs théoriciens de l'image, surtout ces dernières années, quand les possibilités numériques de production d'images ont trouvé un essor jusque-là impensable. Roger Odin, André Gunthert, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Patrice Flichy, Clément Chéroux, Peter Snowdon, Hito Steyerl, César Migliorin et André Brasil ne sont que quelques noms qui se sont consacrés récemment à cette question.

En France, la figure de Roger Odin est pionnière en ce qui concerne l'analyse de la production de films d'amateur. Depuis 1979, en se penchant sur une production audiovisuelle jusque-là oubliée, voire négligée, par les études cinématographiques, Roger Odin a fait un effort visant à souligner certains aspects qui caractérisaient ce qu'il a appelé le « cinéma amateur »¹⁹². À ce sujet, les premières analyses d'Odin ont été faites avant l'avènement de la prolifération de la production numérique d'images et sa circulation dans les réseaux sociaux, cependant, si définir la production amatrice était moins complexe, la tâche n'était déjà pas pour autant très facile à l'époque où Odin a commencé ses recherches : « rendre compte du cinéma amateur suppose d'accepter cette hétérogénéité et cette labilité : elles sont constitutives d'un champ qui n'existe que par le système d'oppositions externes (amateur vs. professionnel) et internes (les différents espaces se définissent les uns par rapport aux autres) qui à un moment donné le caractérise ; un système en perpétuelle évolution »¹⁹³. Lors d'une récente intervention dans un colloque intitulé « L'amateur en cinéma, un autre paradigme ? »¹⁹⁴, Roger Odin a décrit le paradigme d'« amateur » lui-même comme *précaire*¹⁹⁵, justement en raison d'un manque de cohérence dans le concept, ce qui l'oblige à prendre seulement « comme hypothèse que le cinéma amateur constitue un paradigme » et à toujours faire référence aux termes par rapport aux espaces de communication où il s'inscrit, c'est-à-dire, ses acteurs, la

¹⁹² En 2001, Roger Odin a été publié en italien le texte « Il cinema amatoriale » in *Storia del cinema mondiale a cura di Gian Piero Brunetta*, tome 4, Giulio Einaudi éd., p. 319-354. Pour la présente thèse, nous utilisons la traduction française, « Le cinéma amateur », publiée sur le site internet www.miralsace.eu, où il y a une version en PDF disponible au public. La pagination des citations suivra celle du fichier PDF en français, disponible sur : http://www.miralsace.eu/sites/default/files/medias/pdf/ecrits-image/roger_odin_le_cinema_amateur.pdf

¹⁹³ Roger ODIN, « Le cinéma amateur », *op. cit.*, p. 3.

¹⁹⁴ Colloque International ayant lieu en 2015, les 23 et 24 juin, à l'Université de Tours. Postérieurement, un ouvrage a été publié : Benoît TURQUETY, Valérie VIGNAUX. *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*. Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017.

¹⁹⁵ Cette notion de précarité reliant la production d'images à l'idée de nouvelles formes de travail précaire dans un sémio-capitalisme financier sera discutée plus loin dans ce chapitre.

production de ses images et le contexte, c'est-à-dire, d'après la façon dont elles se situent face à d'autres notions comme la photographie, le film de famille, les clubs de cinéma amateur, le cinéma professionnel, l'avènement de l'amateurisation du cinéma professionnel et son homologue, la professionnalisation de l'amateur, sans oublier l'espace de la vie quotidienne.

C'est donc dans ces divers *espaces de communication*¹⁹⁶ que, selon Odin, l'on peut dénombrer les facettes du cinéma amateur. L'auteur formule en détails une liste de variantes et de déclinaisons dont nous rappelons ici quelques occurrences : 1) le film de famille comme appartenant au paradigme de la photographie familiale et non comme une expression qui se plie aux normes du cinéma : « Plus précisément, la forme du film de famille ne doit pas singer la forme cinématographique, mais au contraire rester au plus près de la *forme photographique* : pause, photos de groupe, regard caméras, et surtout discontinuités. »¹⁹⁷. À cet égard, Odin rappelle le fait que Pathé, en se rendant compte de cette proximité avec l'habitude de partager l'expérience photographique en famille, commence à offrir à ses clients la possibilité d'avoir un tirage sur papier choisi à partir d'un photogramme du film, une image du film à portée de la main ; 2) l'existence de

¹⁹⁶ Roger ODIN, *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 2011. Nous jugeons important de dire, à présent, quelques mots à propos de l'approche d'Odin du paradigme du modèle de la « sémio-pragmatique ». Dans l'ouvrage *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*, l'auteur expose et confronte deux modèles d'analyse de discours et, particulièrement, d'analyse des images : le modèle immanentiste et le modèle pragmatique. Nous connaissons bien les prémices du modèle immanentiste qui préconise « le texte ou le langage comme un donné doté de caractères structuraux permanents (un système dont chaque terme n'a de sens que par rapport au système), un donné qu'il décrit sans référence à ce qui lui est extérieur. » (Odin, p. 9). Le modèle pragmatique serait l'inverse et considérerait « qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus » (Odin, p. 9). Il souligne également la difficulté de sortir de l'immanence et, inversement, la difficulté pour y rester. En utilisant l'exemple de Christian Metz, un théoricien immanentiste par excellence, il conclut que même certaines œuvres de théoriciens immanentistes témoignent d'une préoccupation pragmatique ou que l'on observe souvent une hésitation, une *valse*, un va-et-vient entre un modèle et un autre, comme c'est le cas chez Gianfranco Bettetini. Finalement, Odin est d'accord sur le fait qu'il serait nécessaire d'établir une articulation entre les deux paradigmes, à savoir, la sémio-pragmatique : « à la fois, la croyance au texte et à son existence autonome, et la reconnaissance que le sens d'un texte change avec le contexte. » (Odin, p. 15). Ce modèle serait alors un *outil de travail* capable de rendre compte des deux mouvements contradictoires. Plus loin dans le texte, Odin dira que la notion d'"espace de communication" serait un substitut de la notion de contexte, il s'agirait par conséquent d'une tentative de *modélisation* de la notion de « contexte » en le laissant de côté, afin de créer un outil théorique pour penser certaines productions dont celles d'amateurs. Ce faisant, Odin donne un indice : « Dans la perspective sémio-pragmatique, la notion d'espace de communication se distingue de la notion de "contexte" un peu comme la "langue" se distingue du "langage" » (p. 39). Ce serait la raison pour laquelle les tentatives de définition de la notion d'amateur demeurent et doivent toujours demeurer dans un scénario problématique et polysémique.

¹⁹⁷ Roger Odin. « Le cinéma amateur : un paradigme précaire », in Benoît TURQUETY et Valérie VIGNAUX, *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017, p. 31.

l'espace amateur par rapport au cinéma professionnel, attesté par l'apparition des clubs de cinéma amateurs à partir des années 1930, lieux d'apprentissage du langage cinématographique où le savoir-faire obtenu serait le résultat d'un processus de « distinction », pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu¹⁹⁸ et donc un éloignement de l'esthétique *trouée* des images familiales ; 3) la domestication de l'espace de visionnement de films qui a commencé avec le lancement de copies de films commerciaux aux formats 9.5mm, 8mm, super 8 et, plus récemment, VHS, DVD, Blu-ray, ainsi que sur les plateformes d'internet sur commande, habitude qui rend possible une « appropriation progressive du cinéma par les amateurs »¹⁹⁹ ; 4) la présence de vrais films d'amateurs dans le cinéma professionnel comme, par exemple, *Mourir à trente ans* (Romain Goupil, 1982) et *JFK* (Oliver Stone, 1991), où nous pouvons trouver la réutilisation respective du matériel filmé dans les rues de Paris pendant mai 1968 et l'enregistrement réalisé par le cinéaste amateur Abraham Zapruder le jour de l'assassinat du président américain John F. Kennedy ; 5) l'apparition de faux films d'amateurs dans le film de fiction aussi bien en tant qu'ingrédient du récit que pour contribuer à raconter l'histoire, comme dans *Une belle fille comme moi* (François Truffaut, 1972), *Paris, Texas* (Win Wenders, 1984) ou *Sex, lies and videotapes* (Steven Soderbergh, 1989); 6) le film amateur en tant que sujet lui-même, comme *L'amateur* (Krzysztof Kieslowski, 1979); 7) le film amateur dans la publicité, pour faire vendre soit du matériel de cinéma ou vidéo, soit de la margarine en faisant référence aux films de famille pour construire une image romantique et idéale de la vie en famille.

Odin n'oublie pas le potentiel rénovateur du cinéma d'amateur à l'intérieur des pratiques filmiques expérimentales, dont l'auteur trouve de bons exemples dans les œuvres de Jonas Mekas, Maya Deren, Stan Brakhage, Vito Acconci, Andy Warhol, Derek Jarman, entre autres. Dans ces cas, le film amateur assume une fonction bien particulière : celle de contre-position du cinéma professionnel et de dépoussiérage des anciennes

¹⁹⁸ Pierre BOURDIEU, *La Distinction - Critique sociale du jugement* (réédition), Les éditions de minuit, 1979. * Obs : Dans cet ouvrage, l'espace social est défini comme un champ de forces dans la mesure où les propriétés retenues pour le définir sont des propriétés agissantes. Dans cet ouvrage, Bourdieu définit également ce qu'il appelle la lutte pour la distinction et qui transforme des différences très faibles en différences radicales puisque hiérarchisées. Dans un champ social spécifique, les agents sont constamment pris entre deux intentions contradictoires. Pour être reconnu dans un champ, il faut s'y distinguer, mais s'y distinguer conduit aussi à en être écarté. Les agents doivent donc s'ajuster dans une juste mesure entre la distinction et la conformité. Avoir du style, c'est suivre la mode tout en s'en détachant par quelques touches personnelles.

¹⁹⁹ Roger ODIN. « Le cinéma amateur : un paradigme précaire », *op. cit.*, p. 38.

formes cinématographiques. Il en est de même dans le domaine du documentaire pour lequel on peut citer les œuvres de Richard Leacock, Jean Rouch, Michel Brault, Gilles Groulx, Pierre Perrault et Chris Marker.

Dans un texte de 1965, par exemple, Maya Deren fait les louanges de la liberté que seuls les films d'amateurs seraient en mesure de fournir :

« La liberté physique comprend la liberté de temps - une liberté de délais imposés par le budget. Mais surtout, les réalisateurs amateurs, avec son petit matériel léger, ont une discrétion (pour des tournages spontanés) et une mobilité physique qui fait l'envie de la plupart des professionnels, accablés par leurs plusieurs tonnes monstrueuses de câbles et d'équipages. N'oubliez pas qu'aucun trépied n'a encore été construit en comparaison avec le miraculeuse et polyvalent mouvement que le complexe système de supports, articulations, muscles et nerfs qui est le corps humain. Ce qui, avec un peu de pratique, rend possible l'énorme variété des angles de caméra et de l'action visuelle. Vous avez tout cela, et encore un cerveau, dans un seul paquet compact et mobile. Les caméras ne font pas de films; les cinéastes font des films. »²⁰⁰

Dans ce passage, la liberté de l'amateur est représentée par une légèreté physique et temporelle qui permet à l'amateur lui-même, qui n'est pas soumis aux contraintes du cinéma commercial, de profiter du temps qu'il veut, grâce aux appareils d'amateurs dont il dispose. Il s'agit d'une liberté soutenue par le corps mobile du réalisateur amateur. Stan Brakhage note cette même liberté sous la forme de la solitude du cinéaste amateur, ému par l'amour de la pratique au-dessus de toute autre chose, dans un texte de 1971, il traduit justement l'importance de son travail par le biais de l'amateurisme :

²⁰⁰ Maya DEREN, « Amateur versus Professional », *Film Culture* n° 39, 1965, p. 46. (C'est nous qui traduisons) : « Physical freedom includes time freedom - a freedom from budget imposed deadlines. But above all, the amateur film-makers, with his small, light-weight equipment, has an inconspicuousness (for candid shooting) and a physical mobility which is well the envy of most professionals, burdened as they are by their many-ton monsters, cables and crews. Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; film-makers make films. »

« J'ai travaillé seul à la maison sur des films d'une valeur commerciale apparemment insignifiante... "à la maison" avec un médium que j'aime, en faisant des films que je soigne aussi certainement comme un père qui s'occupe de ses enfants. Ces films ont été valorisés, sont venus dans la vie publique, et moi, en tant que leur créateur, je suis appelé "professionnel", "artiste" et "amateur". De ces trois termes, le dernier - "amateur" - est celui dont je suis vraiment le plus honoré ... même s'il est le plus souvent utilisé dans la critique du travail que j'ai accompli par ceux qui ne le comprennent pas. »²⁰¹

Dans cette dernière approche, nous pourrions également mentionner sans aucun doute le travail de Jean-Luc Godard pendant les années 1970 et sa façon de s'emparer de la vidéo. Faire des vidéos à la maison était la façon de travailler de Godard et d'Anne-Marie Miéville pendant la majeure partie des années 1970. La maison du couple transformée en usine, semble inverser la formule classique de l'amateur qui veut faire pro, formule qui traduit le désir du personnage Marcel de l'épisode 3b de la série *Six fois deux / sur et sous la communication* (France, 1976, couleur, vidéo, série de 12 épisodes, 610' au total). Le personnage Marcel, horloger de profession et cinéaste amateur qui consacre son talent à filmer la faune et la flore de sa région, refuse d'envisager un film comme une chaîne et d'être payé pour faire son « hobby ». En revanche, dans le cas des « pros » Godard et Miéville, le désir serait celui de faire amateur, ce qui met en relief tout une notion contemporaine de travail liée à la production non payée des images, notion qui, comme nous le verrons plus tard, fait du travail précaire la règle et le moteur de la productivité capitaliste contemporaine.

Cependant, l'analyse de Roger Odin est plutôt limitée à la production filmique et situe la fonction sémio-pragmatique de films amateurs dans trois univers clos : celui du film de famille, celui du cinéclubisme et celui du cinéma commercial. Dans le texte écrit en 2001, mentionné ci-dessus, il n'y a aucune mention de la production numérique

²⁰¹ Stan BRAKHAGE, « In defense of amateur », *Hambre – espacio cine experimental* (revue électronique), Buenos Aires, 2014, p. 1. Disponible sur : <https://hambrecine.com/2014/05/28/amateurbrakhage/> * Obs : ce texte a été originalement publié dans Stan BRAKHAGE. *Essential Brakhage. Select writings on filmmaking*. New York, McPherson & Company, 2001. (C'est nous qui traduisons) : « I have worked alone and at home, on films of seemingly no commercial value... 'at home' with a medium I love, making films I care for as surely as I have as a father cared for my children. As these movies have come to be valued, have grown into public life, I, as the maker of them, have come to be called a "professional", as "artist", and an "amateur". Of those three terms, the last one – "amateur" – is the one I am truly most honored by... even thou it is most often used in criticism of the work I have done by those who don't understand it. »

d'images et la production vidéographique occupe, en guise de conclusion, à peine la dernière partie de son texte, alors que dans un texte plus récent, écrit à l'occasion du colloque « L'amateur en cinéma, un autre paradigme ? » publié deux ans plus tard, le rôle de la vidéo et des formats numériques acquiert une portée plus élevée au sein de sa réflexion. En tout cas, l'auteur ne creuse pas, même s'il la mentionne, la production contemporaine d'images dites d'amateur.

Alors, en ce qui concerne l'image numérique dite d'amateur, il va falloir ouvrir considérablement cet univers. Dans notre cas, si l'on pense aux images de guerres et conflits on s'aperçoit très rapidement que le contexte de production et circulation de ces images est en totale rupture avec les notions de famille, de cinéclubisme, d'univers clos, de loisir et d'intimité, toutes constamment liées à la production d'amateurs, quand l'on essaie de définir ce terme. L'externalité de ce type d'image d'amateur est une caractéristique dominante et constitue un trait identitaire, que nous allons examiner plus avant dans ce chapitre.

De plus, les définir par leurs techniques de production ou leurs dispositifs de reproduction dans un cadre historiographique et épistémologique, s'avère, de nos jours, problématique. Il existe une myriade de possibilités techniques disponibles sur le marché, ce qui rend cette tâche inépuisable. L'idée même de se cantonner à l'outil caméra s'avère dépassée, du fait que la production contemporaine d'images non professionnelles met à part le besoin d'avoir une caméra : nous faisons des images avec nos portables, tablettes, laptops, nous animons des images fixes et en mouvement trouvées sur le site de recherche Google image, nous les transformons en *mèmes*²⁰², en réutilisant ces images, nous faisons des films sans avoir besoin de posséder une caméra. Ces outils multifonctions se trouvent bien loin des créneaux du marché audiovisuel spécialisé aux besoins de l'ancien univers

²⁰² Un *mème* peut être considéré comme une image détournée pour alimenter les conversations « par l'image » sur Twitter. L'image serait-elle donc devenue sur la toile un nouveau langage de conversation ? Selon le site www.urbandictionary.com, l'étymologie du mot *mème* dérive du *mimēma* grec, « quelque chose d'imité », à partir de *The Selfish Gene*, de Richard Dawkins (1976). Selon André Gunthert, dans un entretien au Digital Society Forum, site de l'entreprise Orange : « Les mèmes, pour revenir à eux, ne signifient pas seulement une réappropriation de contenus ; ils sont le symbole de la réappropriation d'un pouvoir de comprendre les images, qui se traduit notamment par un détournement visuel de ces mêmes images. Ce qui était jusqu'à il y a peu le privilège des médias est en train de devenir une compétence largement partagée. (...) Le sens du *mème* ou du *mashup* est d'être communiqué afin qu'il circule comme un virus, ce qui lui donne toute son efficacité dans l'espace public. La viralité et la création sont donc directement liées l'une à l'autre. Ce sont les deux volets d'un même système : tout autant que le détournement, la diffusion virale des images manifeste une compréhension, mais aussi une action à travers l'image. ». 01/07/2016 : <https://digital-society-forum.orange.com/fr/les-actus/832-comment-l39image-devenant-un-34meme34-cree-des-conversations-via-les-reseaux-sociaux>

amateur, caractérisé par ces modèles de caméras simplifiées et offrant une image de basse qualité. Parallèlement, des outils multifonctionnels, dont nous nous servons pour réaliser tant d'autres tâches en plus de la production d'images (appels téléphoniques, échange de messages et e-mail, achats, accès aux applications les plus variées, etc.), répondent à une demande du marché et une consommation à un rythme effréné²⁰³, nous les échangeons constamment, à un rythme beaucoup plus intense que celui existant quand nous avons besoin d'échanger nos caméras avec des modèles plus récents.

Une deuxième contrainte serait celle de définir ces images par leurs thématiques ou leurs contenus. Cela est aussi une manœuvre réductrice, étant donné le degré de manipulation et d'interférence que les images numériques peuvent subir. Catherine Grenier observe que « la généralisation et la banalisation de l'image ont entraîné une suspicion voire une peur liées à son caractère falsifiable comme à sa dimension invasive »²⁰⁴. Cette peur est le reflet de l'absence de limites de la manipulation, une absence qui peut rendre impossible l'existence d'une « image originelle », qui était une sorte de paradigme d'une époque de prénumérisation des images. Le fait que l'analyse de Grenier soit ciblée sur les images artistiques n'invalide pas la portée de son diagnostic en ce qui concerne la circulation des images numériques en général. Par conséquent, la fragilité de l'image est mise en évidence, presque toutes les images sont soupçonnées, car chacune d'elles est caractérisée par « son statut de vérité incertain, son rôle de représentation contesté, ses potentialités plastiques surexploitées »²⁰⁵.

Un bon exemple est l'image, devenue iconique, du gamin syrien Aylan Kurdi retrouvé noyé au large de la côte turque, le 2 septembre 2015. Le cliché a été pris par Nilüfer Denir, une photojournaliste turque. Il s'agit, à l'origine, d'une image professionnelle, mais qui a connu toute une démarche de circulation vernaculaire. Recadrage, emploi, pastiche et retouche, ne sont que quelques exemples d'une série

²⁰³ Selon les chiffres de 2010 de l'EPA (*US Environmental Protection Agency*), environ 350 000 téléphones mobiles sont éliminés chaque jour. Cela équivaut à plus de 152 millions de téléphones jetés en un an. Il existe plus de téléphones portables que de personnes vivant sur Terre. Si l'on se base sur le nombre de cartes SIM actives utilisées, il y a plus de 7,2 milliards d'appareils mobiles utilisés, alors que l'on compte moins de 7,2 milliards de personnes sur la planète. Le taux de croissance des appareils mobiles par rapport au taux de croissance de la population est cinq fois plus élevé. <https://www.triplepundit.com/special/circular-economy-and-green-electronics/our-connected-mobile-recycled-and-green-future/>

²⁰⁴ Catherine GRENIER, *La Manipulation des images*, Paris, Éditions du Regard, 2014, p. 9.

²⁰⁵ *Idem*, p. 10.

d'interventions subies par l'image produite par la photographie, comme nous pouvons l'observer dans les images collectées ci-dessous.

Voici l'image « originale » du cliché de Nilüfer Denir :



Et là, dans cette deuxième image, il apparaît déjà une première découpe. Celle-ci est peut-être la version la plus usuelle par laquelle l'image a été véhiculée par la presse, avec seulement le corps de l'enfant et une autre personne :



Et ici, plusieurs exemples de réappropriation, de manipulation numérique, de pastiches, de caricatures, etc., qui nous obligent à repousser la thématique originale de l'image en la contextualisant à nouveau et en la recadrant dans des objectifs distincts (humoristique, politique et journalistique, artistique, pour n'en citer que quelques-uns) :





Ainsi, toute tentative de circonscription de l'amateurisme de ces images par leur non appartenance à un système commercial serait toujours très relative, dès lors que, même si cette production peut avoir une grande circulation en dehors des chaînes et des structures commerciales, elle représente un grand dépôt, une réservation prête à l'emploi et à générer des profits à des structures commerciales qui, aujourd'hui, monopolisent les réseaux numériques. En même temps, comme le fait remarquer Patrice Flichy, l'aspect marginal qui correspondait aux images d'amateurs jusqu'à notre ère de numérisation change de figure : « l'Internet de masse du début du XXI^e siècle se distingue des médias qui se sont développés au siècle précédent pour cette raison essentielle : les amateurs y occupent le devant de la scène. Leurs productions ne sont plus marginales, comme l'ont été avant elles les fanzines, les radios libres et les télévisions communautaires : elles se trouvent aujourd'hui au cœur du dispositif de communication »²⁰⁶. D'après cet auteur, le seuil entre l'amateur et le professionnel se brise et nous pouvons envisager, aujourd'hui, une figure hybride : « On parle parfois d'hybridation entre amateur et professionnel, dont le *pro-am* est un brillant prototype. Mais, le monde de l'amateur que j'étudie dans ce *livre* est moins celui du mélange que de l'entre-deux. L'amateur se tient à mi-chemin de l'homme ordinaire et du professionnel, entre le profane et le virtuose, l'ignorant et le savant, le citoyen et l'homme politique. Internet facilite cet entre-deux : il fournit à l'amateur des outils, des prises, des voies de passage »²⁰⁷.

Voir et lire ces images simplement en tant qu'une production d'amateurs ou de hobbystes c'est peut-être les voir et les lire à travers une « ancienne grille de compréhension des images », pour utiliser l'expression d'André Gunthert. Cependant, ces images établissent un itinéraire et une circulation complètement distincts de ceux des images d'amateurs de films de famille ou de l'univers clos des amateurs au sens littéral du terme (ceux qui *aiment* les images et la production faites maison, loin des circuits commerciaux, en opposition avec le monde du travail, comme par exemple ce que réclame le personnage de Marcel, cité juste avant) décrits par Roger Odin, par exemple. Elles se trouvent dans le domaine social, sont des *images sociales*, comme les a décrites André Gunthert. Cette nouvelle grille de compréhension doit tenir compte des choses que nous ne voyons pas, qui ne sont pas forcément dans l'image, mais se trouvent ailleurs,

²⁰⁶ Patrice FLICHY, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil / La République des Idées, 2010, p. 7.

²⁰⁷ *Idem*, p. 11.

dans la circulation et dans le mouvement lui-même. Ce sont des images « communicantes », des images envoyées et reçues, qui portent des messages, qui peuvent servir de catalyseur de conversations, éléments qui deviennent présents dans la circulation.

Dans notre recherche, nous nous approchons plus du côté des réflexions développées par André Gunthert et de sa notion d'*image sociale* dans un contexte où les nouvelles possibilités de la numérisation renforcent cette notion. À cet égard, il y aurait une transformation du statut de l'image en général qui la fait sortir de l'orbite d'un monde professionnel, des experts et des spécialistes, vers quelque chose de plus grand, plus social. Selon Gunthert, la notion de production amatrice apparaît en tant que concept historiquement contextualisé, ce qui nous permet d'avoir un aperçu plus précis du rôle de ces images aujourd'hui :

« La dévalorisation du terme “amateur” au cours du XIXe siècle est le miroir de l'essor du capitalisme et d'une lente inversion de la perception des statuts de classe. Alors que l'exercice d'une profession n'était autrefois corrélé qu'à la nécessité matérielle, la division du travail transforme progressivement le professionnel en *spécialiste*. L'institutionnalisation des sciences au cours de la période fournit une illustration exacte de la diversification et de la spécialisation de savoirs jugés soudainement *utiles*. (...) Dans sa version moderne, l'antithèse amateur/professionnel n'oppose donc pas, comme on le croit généralement, l'incompétence à l'expertise (dans une conversation à ce sujet, on finit toujours par convenir qu'il existe des amateurs experts et des professionnels incompetents). Il s'agit plutôt d'un outil rhétorique, qui manifeste l'existence d'un conflit de légitimité. »²⁰⁸

Gunthert a consacré plusieurs carnets de recherche à l'analyse des images numériques. Ces carnets, en prenant le format du *blog*, se sont transformés en espace de réflexion sur l'image numérique et son impact dans la culture contemporaine. Dans un entretien récent, André Gunthert, parle de l'ampleur de ce que nous appelons ici les *images d'amateurs*, en l'identifiant aux nouvelles possibilités de production et de circulation d'images offertes par l'avènement de la numérisation :

²⁰⁸ André GUNTHERT, « Ne parlons plus d'amateur », septembre, 2013, [en ligne]. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2801>

« Une des choses qu'on peut souligner c'est qu'après une longue période où l'image a été l'affaire des spécialistes, qui avaient des compétences expertes, mais pas du grand public, qui lui, restait à l'extérieur, qui était uniquement consommateur finalement des productions visuelles, la révolution numérique va d'abord faire exploser l'image sur le plan de sa production et de sa circulation. Donc le fait de voir des images, de faire des images, de les discuter, de les faire circuler, de les envoyer, de les mettre en débat, a produit en un très court espace de temps, en quelques années - tout ça se passe depuis 2010, 2011 – une nouvelle compétence visuelle qui est venue se substituer à une éducation à l'image inexistante. »²⁰⁹

Aujourd'hui alors, selon Gunthert, par le biais de sa mise en débat et sa circulation sur les réseaux sociaux, l'image doit être plus que jamais considérée comme sociale et il est nécessaire de concevoir les images d'amateurs en tant que telles. L'observation du présent passe par ces images et peu importe que cette observation soit faite par des artistes, des historiens, des journalistes ou le grand public. Comme le fait remarquer André Gunthert, il s'agit de l'observation de l'histoire en train de se faire. L'auteur se demande : « Un historien peut-il observer le présent ? »²¹⁰. Et il conclut en citant Marc Bloch : « Si l'histoire n'est pas seulement la science du passé, mais l'étude de ce qui change, comme l'énonce Marc Bloch, alors le changement, qui crée du passé en produisant le nouveau, est la fabrique même de l'histoire »²¹¹.

À partir de ce point de vue, nous pouvons affirmer que ces images d'amateurs, en particulier celles de guerre, nous apportent l'histoire *à chaud*, ce qui rend difficile toute distanciation et recul à leur sujet, d'où notre difficulté à les définir et à trouver des instruments théoriques pour travailler avec elles. Si ces images nous apportent l'histoire, qui sont ceux que les produisent ? Des producteurs de documents et d'archives ? Et ceux qui les regardent, les utilisent ou même les diffusent ? Des archivistes, des glaneurs, des médiateurs ou des ou travailleurs précaires ?

²⁰⁹ André GUNTHERT, entretien pour le site www.culturemobile.net, [en ligne]. URL : <http://www.culturemobile.net/visions/andre-gunthert-image-sociale>

²¹⁰ André GUNTHERT, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Éditions textuel, 2015, p. 7.

²¹¹ *Idem*, p. 7. Et la référence à Marc Bloch figure dans : Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 29.

4.3 – L’effet documentaire et la création du document

Par ailleurs, il existe un double aspect de ces images dites d’amateurs qui se présentent comme des points marquants de cette recherche, d’un côté, l’*effet documentaire* attendu de ces images, et de l’autre, leur constitution en tant que documents. En revanche, vérifier leur *effet documentaire* et reconnaître ces images en tant que documents est une affaire assez récente et loin d’être une question résolue. Selon Roger Odin, « le signe le plus spectaculaire de cette reconnaissance est l’entrée, en 1994, dans les collections de la Librairie du Congrès (New York) du film d’Abraham Zapruder sur l’assassinat du Président Kennedy (22 novembre 1963) »²¹². L’auteur continue à contextualiser l’entrée de ces images dans le panthéon des documents archivables en listant l’ouverture par des cinémathèques du monde aux fonds de films amateurs ainsi que l’émergence d’un savoir spécialisé sur ce sujet et capable de penser les façons de conserver, rendre disponible et stocker ce genre de document. Odin remarque l’intérêt de la télévision pour le matériel d’origine amateur, ce que nous pouvons facilement constater aujourd’hui par l’utilisation massive de ce genre d’enregistrement dans tous les journaux télévisés, les sites d’information et les chaînes journalistiques du web. Le récent statut du film amateur en tant que source documentaire est également reflété dans l’intérêt académique actuel pour ce matériau, d’abord par l’anthropologie et l’ethnologie et plus récemment dans les études visuelles.

Si souligner l’effet documentaire des images d’amateurs s’avère presque un lieu commun aujourd’hui, surtout quand cet effet constitue un genre de valeur ajoutée lorsqu’on les utilise à des fins journalistiques, il s’avère pertinent de signaler quelles seraient les croyances et les attentes déposées dans ces images. Il s’agit d’une croyance qui, cela va sans dire, est due au fait que ces images sont produites par des personnages ordinaires, ce qui pourrait les légitimer à l’avance. En référence à cet aspect, il y a tout un parcours de la figure de l’homme ordinaire ainsi que de son image et de sa représentation, qu’elles soient créées par des amateurs ou des professionnels, dans la littérature et dans l’art récents (cinéma, vidéo, télévision, performance). Comme le note César Guimarães,

²¹² Roger ODIN, « Le cinéma amateur », *op. cit.*, p. 11.

dans son article « Breve percurso do homem ordinário no cinema » (« *Bref parcours de l'homme ordinaire dans le cinéma* », c'est nous qui traduisons)²¹³, cette figure a été imaginée au XIXème siècle pour revêtir, au cours du XXème siècle, diverses figures qui commencent à s'imposer à l'horizon : l'homme ordinaire, ce simple visage dans la foule, dont on voit la figuration dans les films russes de Pudovkin, d'Eisenstein et de Vertov, cet homme au milieu de l'anonymat apporté par des masses (révolutionnaires ?) ; cet homme dissout dans le monde du travail urbain, le travail des vendeurs de rue et des marchands ambulants si bien exposé par Atget ; l'homme de Musil, celui dépourvu de qualités et, bien sûr, l'homme assiégé par le désordre des masses, protagoniste des récits freudiens, affligé de phobies, de conversions hystériques, de ruminations cérémonieuses et obsessionnelles, notamment incarné par Sergei Pankejeff, *l'homme aux loups*, dans « Extraits de l'histoire d'une névrose infantile »²¹⁴. Guimarães énumère ces exemples dont nous allons évoquer, pour conclure, une sorte de portrait bien défini :

« Arraché aux foules révolutionnaires, l'homme ordinaire était le dépositaire de diverses croyances qui cherchaient à le retirer de l'univers des masses pour lui donner un avenir prometteur ou bien le transformer en porteur d'une promesse messianique, soit dans la figure de l'Américain et du Prolétaire dans l'œuvre de Melville, soit comme le spectateur des arts nouveaux de l'image technique imaginée par Benjamin. »²¹⁵

C'est précisément dans les pratiques documentaires (et aussi fictionnelles) inaugurées par les « cinémas directs » et les « cinémas nouveaux » depuis les années 1950, que l'homme ordinaire retrouve un nouveau statut et, à sa remorque, les images qu'il produit et aussi celles qui le représentent : des hommes et des images sans utopie. Guimarães poursuit dans son article ce mouvement de repère de la figure ordinaire et constate que le cinéma, « dans le contexte du film sonore, abandonne l'homme ordinaire

²¹³ César GUIMARÃES, « Breve percurso do homem ordinário no cinema », *Contemporânea - revista de Comunicação e Cultura (Journal of Communication and Culture)*, vol. 3, n° 2, juillet-décembre, 2005, p. 72.

²¹⁴ Sigmund FREUD, « Extraits de l'histoire d'une névrose infantile (L'Homme aux loups) », trad. M. Bonaparte et R Loewenstein, *Cinq psychanalyses*. Paris, PUF, 1954, p. 325-420.

²¹⁵ César GUIMARÃES, *op. cit.*, p. 72. (C'est nous qui traduisons) : « Desgarrado das multidões revolucionárias, o homem ordinário foi depositário de várias crenças que procuraram retirá-lo do universo das massas para atribuir-lhe um futuro promissor ou transformá-lo em portador de uma promessa messiânica, seja nas figuras do Americano e do Proletário em Melville, seja no espectador das novas artes da imagem técnica imaginada por Benjamin. »

et ne lui ouvre plus un monde dans le monde, en lui délivrant seulement un monde déjà existant, appauvri et dévasté »²¹⁶. Il s'agit, bien sûr, du cinéma de l'après-guerre dans lequel Deleuze entrevoit la production d'une pensée des images, pensée venue du monde des morts. C'est un cinéma dont l'œuvre d'Alain Resnais est choisie par Deleuze comme la manifestation la plus achevée de la transformation subie par la notion de mémoire après la guerre, transformation qui passe de l'idée de mémoire comme « faculté d'avoir des souvenirs »²¹⁷, à celle de mémoire en tant que *membrane*, donc seuil, membrane et passage, qui font « correspondre les nappes de passé et les couches de réalités, les unes émanant d'un dedans toujours là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongant le présent qui n'est plus que leur rencontre »²¹⁸. Cette pensée « lazaréenne » est le résultat d'un pessimisme provenant de la connaissance de l'existence des camps de concentration, justement le lieu de la synchronicité entre la fabrication et l'annihilation de l'homme ordinaire. Dans ce régime d'images post-traumatiques, quelle serait la source de l'authenticité de l'image ? Selon Deleuze, c'est sa propre impuissance. Sans utopie, après le désastre, parmi les décombres, l'image pourrait-elle se relier à la vie des hommes en assumant son manque de pouvoir, pouvoir qu'elle possédait autrefois. Le rapprochement avec la vie ordinaire, la vie des hommes est opéré par ces formes documentaires citées juste avant : le cinéma direct, le cinéma vérité, les nouveaux cinémas (nouvelle vague, *cinema novo*, *los nuevos cines*, *free cinema*). C'est une façon de produire des images qui a rétabli les liens avec le réel et a engendré les germes de la croyance incorporée par les images d'amateurs de nos jours, en leur donnant éventuellement une valeur documentaire intrinsèque : une image qui montrerait les corps dans leur durée, l'image de la prise unique, sans montage, une image de la vie à l'improviste. Selon Jean-Louis Comolli, cette image, cette *ciné-tauromachie*, « c'était surtout – par l'enregistrement synchrone de la parole incarnée – un nouvel accès à la sphère du spectacle qui s'ouvrait pour le monde intime des êtres »²¹⁹. Comolli observe le rapprochement, jusqu'ici inexistant, de la caméra et l'homme, ainsi que la transmutation réversible de celui-ci, une réversibilité de la figure de l'homme filmant et de l'homme filmé. La machine-caméra devient plus proche, elle devient le corps même, une prothèse :

²¹⁶ *Idem*, p. 75

²¹⁷ Gilles DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, Éditions Minuit, 1985, p. 269.

²¹⁸ *Idem*, p. 269-270.

²¹⁹ Jean-Luc COMOLLI, « Lumière éclatante d'un astre mort », *Images documentaires*, n. 21, Paris, Images en bibliothèques / Direction du livre et de la lecture, 1995, p. 14.

« l'outil se plie au corps, la technique devient vêtement, la machine tend vers la prothèse »²²⁰. Ce que Comolli décrit comme la révolution du cinéma direct peut être la description de l'exercice de production des images d'amateurs. Un peu plus loin dans son texte, l'auteur conclura « l'utopie du cinéma direct, à la suite de la Nouvelle Vague et des premiers films de John Cassavetes, est bien de (re) *familiariser* le cinéma. De le ramener vers la simplicité de ses débuts en le mêlant de nouveau à l'ordinaire de la vie »²²¹.

Pour reprendre l'idée d'un rapprochement corporel entre la caméra et l'homme, ce n'est pas pour rien que l'artiste Rabih Mroué, dans son œuvre *The pixelated revolution*, décrit la caméra comme une prothèse de l'œil. Dans cette performance, il a expliqué, dans une partie intitulée « *The eye* », ce que nous reproduisons ci-dessous :

« L'œil :

Je suppose que ce que les manifestants en Syrie voient est exactement la même chose qu'ils regardent directement sur les écrans minuscules de leurs téléphones mobiles pendant qu'ils filment. Ce que je veux dire, c'est qu'ils ne cherchent pas une certaine scène ou un certain angle à cadrer. Mais plutôt qu'ils, simultanément, regardent à travers la caméra et enregistrent. Ainsi, en pratique, l'œil et l'objectif de la caméra voient la même chose. Et cela c'est exactement la même chose que nous verrons plus tard, sur Internet ou à la télévision, mais à un moment et un endroit différent.

Par conséquent, pour le caméraman syrien, ce qui se passe autour de lui et ce qu'il enregistre sont la même chose,

C'est comme si la caméra et l'œil étaient unis dans le même corps, ce qui signifie que la caméra est devenue partie intégrante du corps. L'objectif de la caméra et sa carte mémoire ont remplacé la rétine de l'œil et le tissu du cerveau. En d'autres termes, leurs caméras ne sont pas des caméras, mais des yeux implantés dans leurs mains ; une prothèse optique. »²²²

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Rabih MROUÉ, extrait de la performance *The Pixelated revolution*, 2012. Ce passage a été reproduit du texte original de la performance, aimablement fourni par l'artiste. (C'est nous qui traduisons) : « The eye : I assume that what the protesters in Syria are seeing is the exact same thing that they are watching directly on the tiny screens of their mobile phones as they film. What I mean is that they are not looking around to choose a certain scene or angle to shoot. But rather they are always simultaneously looking through the camera and shooting. So, in practice, the eye and the lens of the camera see the same thing. And this is the exact same thing that we will see later, on the Internet or on television, but at a different time and place. / Hence, for the Syrian cameraman, what is going on around him is the same that he is recording. / It is as if the camera and the eye have become united in the same body, by which I mean that the camera has become an integral part of the body. Its lens and its memory have replaced the retina of the eye and the tissue of the brain. In other words, their cameras are not cameras, but eyes implanted in their hands ; an optical prosthesis. ». Il suffirait d'ajouter que dans la langue originale dans laquelle la performance de Mroué est interprétée, l'anglais, le terme « to shoot » signifie à la fois tirer avec une arme et filmer avec une caméra

Nous allons reprendre ces idées, si bien développées à l'intérieur de la pratique artistique de Rabih Mroué, lorsqu'une analyse de son œuvre sera entamée de façon plus détenue, quand nous examinerons ce *mouvement* des images d'amateurs qui deviennent des documents du fait de leur usage et leur recontextualisation artistique qui sera examinée à partir de cas spécifiques et particuliers.

Cependant, comme nous l'avons souligné, les films amateurs dont Roger Odin parle dans la plupart de ses recherches s'inscrivent dans le circuit des films de famille, des petites productions faites maison qui nous montrent des situations quotidiennes d'un huis-clos et surtout réalisées encore avec des supports physiques, donc, archivables. Or, quand nous faisons référence aux images numériques, le paradigme de ce qui peut être une image archivable doit beaucoup changer. Il est important de noter que, selon Odin, c'est justement ce caractère enfermé et familial qui constitue le trait le plus intéressant de la production de type amateur puisque, selon lui, « une image de film de famille, dans la mesure où elle est une condensation, une *cristallisation* de centaines, de milliers d'images analogues, possède une extraordinaire force "exemplificatrice". Il suffit que le spectateur sache qu'il a affaire à une image de film de famille pour que cette évidence s'impose. Il n'y a assurément pas d'images de reportage qui aient une telle force. Le film de famille est une sorte de concentré de mémoire collective »²²³. Mais, pourtant, dans le cadre de notre recherche, après l'ère de la numérisation, quand nous nous penchons vers les images digitales, envisager l'image d'amateur comme un document, pose des problèmes : Comment les archiver ? Comment attester leur véracité ? Comment les stocker ? Comment tenir compte de cette quantité de données, faire le tri et la sélection de cette production ? Comment les rendre disponibles pour la consultation ? Même s'il s'agit de questions qui ne constituent pas l'objet d'études de cette recherche, nous nous permettons d'affirmer que dans cette nouvelle configuration numérique de la production d'images, il y a une réorganisation de certains facteurs. À la limite, nous pourrions même dire qu'il n'y a plus d'archives, mais plutôt seulement des archivistes ; ni de documents, mais des données, étant donné que les notions d'archives et de documents sont liées à des pratiques spécifiques telles que la matérialité du document, son stockage et sa disponibilité. Il serait donc plus approprié de parler d'une volonté documentaire que de documents ou d'archives proprement dites, volonté dans laquelle les images d'amateurs

ce qui, dans le contexte de la révolte syrienne, n'est pas anodine.

²²³ *Idem*, p. 13.

peuvent devenir document. Jusqu'au moment où ces images sont repérées et perçues en tant que document, elles sont une sorte de donnée ou trace flottant en attente de « documentalisation » ou de « documentalité »²²⁴. Le cas très récent de l'affaire Alexandre Benalla s'avère caractéristique : les images d'amateurs qui ont déclenché toute une série d'investigations de police et d'enquêtes parlementaires ont été diffusées pour la première fois, le jour même des événements concernés alors qu'elles ont été pourtant perçues comme un document capable de secouer un gouvernement seulement quand une journaliste du journal *Le Monde* (Ariane Chemin) a identifié l'un des policiers agresseurs comme un membre du personnel du gouvernement qui se faisait passer pour un membre de la police. Jusqu'à ce moment-là il ne s'agissait que d'une image parmi des centaines d'autres, sous le hashtag « violences policières ». André Gunthert, dans le cadre de son séminaire le plus récent²²⁵, a commencé à développer la notion d'*opération documentaire*. Il dira que pour voir une trace comme un document, il est nécessaire de procéder à une *opération documentaire*, il faut abstraire et produire un raisonnement sur une image qui ne va pas de soi. L'opération documentaire constitue une façon de faire une *relation* avec une source.

Cette volonté documentaire, si présente dans de nombreuses pratiques de l'art contemporain, a fini par créer une série d'actions et de positionnements non seulement à l'égard du soi-disant document, mais aussi notamment de tout ce qui pourrait se transformer en document. Dans le cas des appropriations artistiques de ces images d'amateurs, nous nous demandons quels seraient les gestes faits à leur égard et de quelle manière ces gestes les transforment. Sophie Berrebi analyse le comportement de l'historien en parallèle à celui de l'artiste, attitude qui, par ses opérations consistant à mettre à l'écart et rassembler, est capable de transformer des objets en documents. Berrebi nous propose une ouverture de la notion de définition du document qui nous semble très utile dans cette recherche car, si nous prenons des images d'amateurs en guise d'objet, nous pouvons dire que le geste artistique, requalifie ces images au moment de leur utilisation en tant que documents, nouveau statut acquis seulement après ces interventions (choisir, mettre à l'écart, remonter, remonter). Dans son livre *The shape of evidence* -

²²⁴ Hito Steyerl développe la notion de documentalité (documentality) dans le texte « Documentarism as politics of truth » traduit de l'allemand par Aillen Derieg, Vienne, European Institute for Progressive Cultural Policies, 2003, [en ligne]. URL : <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>

²²⁵ Nous renvoyons ici au séminaire « Image et fiction » organisé au cours de l'année académique 2017-2018, du 16 novembre 2017 au 17 mai 2018, à l'INHA – Institut National d'Histoire de l'Art, à Paris.

*Contemporary art and the document*²²⁶, Berrebi a recours à Marc Bloch et Michel de Certeau, pour illustrer ce geste constructif qui définit le document. À la page 41 de son ouvrage, Berrebi cite Michel de Certeau :

« En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en “documents” certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut. »²²⁷

Dans la pratique artistique, cet élan gestuel de l'historien qui crée le document peut être traduit par différentes stratégies et approches qui, selon chaque artiste et chaque œuvre, obtiendront plus ou moins de puissance. Coco Fusco, par exemple, en s'inspirant des notoires images vernaculaires d'Abu Ghraïb, rejoue à plusieurs reprises les situations présentées dans ces photographies, Rabih Mroué, à son tour, réutilise les vidéos d'amateurs qui montrent les actions des *snipers* lors de la guerre en Syrie dans sa performance/conférence intitulée *The pixelated revolution*, Thomas Hirschhorn, dans l'exercice de collage, qui caractérise son travail depuis les années 1990, remonte, reconfigure et redécoupe les images de corps détruits en les réorganisant avec les photographies d'annonces publicitaires trouvées dans des magazines de mode, Clarisse Hahn, entame encore une autre approche quand elle mélange les images de l'utilisation interne de la guérilla Kurde à la frontière de l'Irak avec ses propres images, cette fois-ci, des immigrants kurdes qui errent dans les rues de Paris.

En se penchant sur ces images d'amateurs, nous pourrions dire que les actions telles que le renouement, l'appropriation, le remontage, le collage ou, tout simplement, l'usage d'un matériel préexistant, sont des gestes et des actions qui, en suivant la logique

²²⁶ Sophie BERREBI, *The shape of evidence - Contemporary art and the document*, Amsterdam, Valiz, 2014.

²²⁷ Michel DE CERTEAU, *The Writing of History* (1975), traduit par Tom Conley, New York, Columbia University Press, 1988, p. 72. (C'est nous qui traduisons) : « In history everything begins with the gesture of *setting aside*, of putting together, of transforming certain classified objects into 'documents.' This new cultural distribution is the first task. In reality it consists in producing such documents by dint of copying, transcribing, or photographing these objects, simultaneously changing their locus and their status. ». Le texte original figure dans : Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 100.

de Michel de Certeau à propos du travail de l'historien, transforment ces images en documents. Il s'agit d'un processus qui peut activer leurs nouvelles potentialités, qu'elles soient critiques, politiques ou esthétiques. À cet égard, Berrebi souligne, du côté des artistes et du public, le besoin de nouvelles attitudes vis-à-vis de ce matériel numérique : « Si l'omniprésence numérique des sources photographiques nécessite un changement dans les stratégies conceptuelles pour les artistes travaillant avec les archives, les mots de Certeau sont également une invitation aux observateurs à adopter une position plus analytique face aux œuvres d'art de nature documentaire ou archivistique et à aller au-delà de la fascination envers le trésor d'une source peu connue pour interroger les protocoles, grâce auxquels un document a été reproduit comme une œuvre d'art »²²⁸. Ce constat s'avère utile, non seulement pour la photographie, mais aussi pour les images numériques animées auxquelles nous nous intéressons dans cette recherche. Cette posture désacralisée remet en question la « force exemplificatrice » célébrée par Roger Odin, une sorte de qualité inhérente à l'image d'amateur comme condensation et agglutination d'une évidence inhérente et auto-imposée. Or, il est possible de dire que sans le geste il n'y a rien qui s'impose. Sans le geste artistique/historien, nous serions confrontés à des images libres qui voguent lâchement dans le flux, sans aucune potentialité.

La thèse de Berrebi implique que les artistes ne sont pas des historiens, mais fonctionnent dans une double logique, une double configuration : celle de *l'œuvre d'art comme document* et celle du *document comme monument*. Cette implication nous intéresse dans la mesure où les artistes de notre corpus, en choisissant, en sélectionnant et en retravaillant ces images dites d'amateurs, articulent et proposent un discours. Ces artistes remettent donc en question la façon dont l'histoire a été construite et présentée.

Dans le cas de cette recherche, en regardant l'œuvre de ces artistes et concomitamment les images qu'ils utilisent (les images non professionnelles des guerres), nous nous interrogeons sur la méthode de visualisation à laquelle la guerre contemporaine est soumise, ainsi que la façon dont cette histoire à chaud et son discours sont présentés. Cette lecture de l'histoire par ce double biais (grâce à des images d'amateur et des œuvres

²²⁸ Sophie BERREBI, « The Production of Documents - Still Searching, Fotomuseum Winterthur », [en ligne], URL: <http://sophieberrebi.net/The-Production-of-Documents-Still-Searching-Fotomuseum-Winterthur>. (C'est nous qui traduisons) : « If the digital omnipresence of photography sources requires a shift in conceptual strategies for artists working with archives, Certeau's words are also an invitation to viewers to adopt a more analytic posture in front of artworks of a documentary or archival nature and to move beyond the fascination for the treasure of a little known source to questioning the protocols, thanks to which a document has been re-produced as a work of art. »)

de certains artistes) nous permet cette action de « lire entre les lignes » que remarque Berrebi en faisant référence à Marc Bloch : « il faut lire entre les lignes de fichiers et déconstruire leurs discours officiels, mais aussi être conscient du fait des traces matérielles involontaires peuvent agir comme preuve que si nous savons ce qu'il faut : ils "ne parlent que quand quelqu'un sait comment les remettre en question. Ceci est un appel à une considération active du document et est une critique du positivisme historique français, ainsi que de la 'soumission et de la passivité aux faits'" »²²⁹.

Si, par leur emploi dans la construction artistique, ces images de guerres gagnent un nouveau statut, nous pourrions dire qu'elles acquièrent un statut proche de celui des documents, un statut porteur de pouvoir et d'autorité qui auparavant n'était là que dans un état potentiel et en aucun cas garanti, simplement parce que ce sont des images d'amateurs. En même temps, il s'agit d'un statut qui n'est pas exempt de risques, et même fragile, comme le souligne fort bien Hito Steyerl dans son analyse à propos de la vague documentaire dans le domaine de l'art contemporain, depuis les années 1990 : « les documents sont généralement des condensations de puissance. Ils sont empreints d'autorité, de certification, d'expertise et concentrent les hiérarchies épistémologiques. Faire face aux documents est donc une chose délicate ; surtout si l'on veut déconstruire le pouvoir, il faut garder à l'esprit que les documents existants sont, comme Walter Benjamin l'a écrit une fois, principalement produits et autorisés par les vainqueurs et les dirigeants. »²³⁰. En se servant des documents, l'art ira renforcer une certaine ambiguïté : en ramenant à la surface ces documents *des vaincus*, elle renverse ce vecteur du pouvoir de l'histoire si dénoncé par Benjamin mais, en le faisant, place le document sur le même socle de vérité, en risquant de perpétuer la même forme légitimatrice qu'elle cherche à combattre.

²²⁹ Sophie BERREBI, *The shape of evidence - Contemporary art and the document*, op. cit., p. 39-40. (C'est nous qui traduisons) : « It is necessary, Bloch explains, to read between the lines of the written records and deconstruct their official discourse, but also to be aware that involuntary material traces can function as proof only if one knows what one is looking for : they 'only speak when one knows how to question them'. This call for an active, critical consideration of the document was set up against the French positivist history of the mid to late nineteenth century and the 'submission and passivity to fact's'. »

²³⁰ Hito STEYERL, « Documentary uncertainty », revue *A Prior* #15, Zürich, Motto, 2007. (C'est nous qui traduisons) : « documents are usually condensations of power. They reek of authority, certification, and expertise and concentrate epistemological hierarchies. Dealing with documents is thus a tricky thing; especially if one aims to deconstruct power, one has to keep in mind, that existing documents are –as Walter Benjamin once wrote– mainly made and authorized by victors and rulers. »

Finalement, si l'enquête menée par Roger Odin s'avère très utile pour notre objet d'étude, elle est quelque peu incomplète en ce qui concerne les enregistrements en dehors de l'univers familial et les images plus récentes faites avec des outils qui, au moment où Odin a effectué ses recherches, ne jouissaient pas de la popularité que nous leur connaissons aujourd'hui. Cependant, ses remarques à propos du désir volontaire de production de documents par ces amateurs qui produisent les images demeurent toujours très pertinentes. L'action de filmer avec l'intention de « faire document » a été signalée par Odin et, dans ces cas, il note l'utilisation du matériel filmé en tant qu'outil pour faire face à des situations conflictuelles comme, par exemple, des films réalisés à l'occasion de grèves, de manifestations antifascistes, à l'intérieur du mouvement ouvrier et même, des propagandes religieuses et pronazis. Ces films constituent ce qu'Odin appelle un « courant de cinéma amateur engagé »²³¹. Parmi ces films il y en a quelques-uns pour lesquels le risque de la prise de vue était présent de façon incontestable, comme ceux produits par les résistants français pendant la Seconde Guerre Mondiale, les images prises par des membres du FLN en Algérie, les témoins de la vie religieuse en Chine et les images d'exécutions en Afrique. L'aspect révélateur d'une « histoire cachée » confère à ces images une puissance correctrice, une capacité à regarder les événements autrement, tout du moins d'une manière autre que celle montrée par des images dites officielles. Un bon exemple est celui du film *Something strong within* (1994), réalisé par Karen L. Ishizuka et Bob Nakamura et totalement monté avec des films d'amateurs japonais américains tournés pendant leurs séjours en tant que prisonniers dans les camps de concentration construits aux États-Unis en représailles aux attaques de Pearl Harbor.

Comme le fait bien observer Odin, les films d'amateurs et l'aura révélatrice dans laquelle ils ont été impliqués, celle d'une possibilité révélatrice d'une autre histoire, non-officielle, ont mis en évidence leur potentiel rentable car ils sont devenus des fournisseurs d'images très recherchées par des chaînes de télévision. Dans toute une myriade de produits et de programmes diffusés par diverses chaînes de télévision, de ces programmes humoristiques qui suivent la ligne nord-américaine du *candid camera*, aux plus sensationnalistes (notamment ceux inspirés par les enquêtes sur des crimes et des meurtres), en passant par les *hard news* de 20 heures, il y a un pari entre le public et ces médias sur l'effet de vérité de ces images. Il s'agit d'un pari qui, à son tour, repose beaucoup plus sur l'utilisation et le contexte de l'utilisation de ces images que sur les

²³¹ Roger ODIN, « Le cinéma amateur », *op. cit.*, p. 13.

images elles-mêmes, ce qui corrobore l'argument de Sophie Berrebi à propos du geste par lequel les potentialités de ce matériau sont activées.

4.4 - Le vernaculaire requalifie l'amateur

Pour l'instant, oublions le terme « amateur » en tant que paradigme et permettons-nous le considérer provisoirement. Il suffit de garder l'expression « images non professionnelles » et essayons juste d'admettre et d'accepter cette instabilité constitutive que nous avons identifiée auparavant. En ce qui concerne les images contemporaines non professionnelles, nous pouvons essayer de les décrire de la façon suivante et de les diviser en deux groupes : 1) dans le premier, se trouvent des images numériques provenant de l'univers privé - des *selfies*, les images gastronomiques montrant de jolies assiettes avant qu'elles soient mangées, des images de voyages, des portraits avec des amis, des images de fêtes, des photos et vidéos d'animaux domestiques et, bien sûr, toute une gamme d'images pornos les plus diverses présentant des pratiques sexuelles de couples hétérosexuels, homosexuels, sexe de groupe, solitaire et des centaines de sous-genres dérivés -, des images qui circulent surtout sur Facebook, Instagram et les sites pornos ; 2) dans le second groupe, figurent les images enregistrées dans l'espace public, dans les rues, des espaces ouverts, souvent pendant des situations plus ou moins critiques (manifestations populaires, veilles, occupations, actions policières, protestations, accidents et catastrophes variés, conflits armés, guerres), saisies sur le vif et dans la plupart des cas par de simples témoins, ces images sont des clichés habituellement captés par des smartphones ou des tablettes et qui sont diffusés sur les réseaux sociaux, de la même manière que les images du premier groupe. Ce deuxième type d'images, ainsi que le premier type, réalise un circuit très particulier : après avoir été mises en ligne (ou simplement *uploadées*, pour utiliser l'anglicisme que ce terme comporte), elles sont susceptibles d'être regardées par un public plus élargi sur les pages Facebook, les plateformes comme YouTube ou avec des comptes Twitter et Instagram. L'une des différences frappantes réside dans le fait que, certaines images sont traquées de façon systématique par les médias qui couvrent l'actualité à chaud, toujours en quête des images les plus fortes et emblématiques. Elles sont donc soit regardées en ligne, soit téléchargées, soit retransmises par des chaînes d'informations télévisées ainsi que sur l'Internet. Ces images circulent sans cesse et sans un destin prédéterminé. Certaines d'entre elles sont massivement téléchargées en devenant des images symboles d'un événement, alors que d'autres - en fait, la grande majorité - se retrouvent « perdues » et faiblement visibles dans l'écoulement du flux.

Quand nous pensons aux images d'amateurs récentes qui nous montrent les situations de guerres et conflits, nous viennent à l'esprit notamment les images apparues après les années 2000, parmi lesquelles figurent les enregistrements du dit « Printemps Arabe », les images de Syrie, d'Irak, d'Afghanistan, de Somalie, Boko Haram, du Mali, de Palestine, de la guérilla kurde, de Libye, les conflits du narcotrafic au Mexique et en Colombie, les images de manifestations dans les centres urbains (pour ne citer que les exemples les plus récents de conflits toujours en cours, qui continuent à faire des victimes et dont la liste complète est beaucoup plus vaste). En regardant ces images, nous nous rendons compte, comme l'a bien remarqué Peter Snowdon dans son article « The Revolution will be uploaded: vernacular video and the Arab Spring », que : « c'est la première fois depuis l'invention du cinéma que le peuple ne l'a pas largement laissé aux experts, aux professionnels et/ou aux étrangers pour filmer leurs tentatives de renverser un ordre oppressif, mais l'a plutôt vu comme partie intégrante de leur action révolutionnaire. »²³². Qu'elles soient témoins ou preuves, qu'il s'agisse d'images révolutionnaires, ou d'enregistrements réalisés par la police pour identifier les manifestants, l'existence de ces images, le fait qu'elles occupent et remplissent une place auparavant destinée aux dites *images officielles*, bouscule la visibilité de la guerre, quel que soit le côté qui les a produites.

Cette situation a engendré des résultats objectifs, en particulier la prolifération et l'accessibilité d'un matériel audiovisuel rendu regardable, ce qui fait que, dans de nombreux cas, il s'agit même d'une opération qui est réalisée dans le temps réel du déroulement des événements grâce à la possibilité du *live streaming*. Un deuxième résultat objectif serait la difficulté d'archivage de ces images, dont nous avons parlé auparavant. Finalement, un troisième résultat objectif serait le tournant esthétique que ces images impriment au paysage de l'imaginaire de la guerre. Mais, si tout cela nourrit le sentiment qu'il existe une force et un potentiel politiques dans ces images, en même temps, il y a une conscience que, comme le dit Peter Snowdon, « le sens politique de ces vidéos réside moins dans leur contenu explicite que dans leur esthétique, c'est-à-dire dans les nouvelles propositions formelles et sensorielles qu'elles constituent, les moyens par

²³² Peter SNOWDON, « The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring », *Culture Unbound*, Volume 6, 2014, p. 402. (C'est nous qui traduisons) : « the first time since the invention of the cinema that the people have not largely left it to experts, professionals and/or outsiders to film their attempts to overthrow an oppressive order, but have instead seen it as part and parcel of their revolutionary action, even as part of their revolutionary duty. » [en ligne] URL : <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v6/a21/cu14v6a21.pdf>

lesquels elles “redistribuent le sensible” (Rancière) »²³³.

Quelle serait donc cette implication politique présente dans ces images non professionnelles ? Nous sommes d'accord avec Snowden pour dire que cette implication réside précisément dans l'*esthétique d'amateur* portée par ces images. Car il s'agit d'une esthétique qui nous laisse entrevoir un ensemble de gestes et une corporéité dans sa facture, voire même une gestualité pas si évidente dans les images dites professionnelles. Cependant, si par rapport à ces matériels audiovisuels, une habitude puérile et réductrice nous incline à un nivellement par le bas et nous finissons toujours par leur donner le nom d'*images d'amateurs* comme une désignation péjorative, nous jugeons donc nécessaire d'essayer d'utiliser une dénomination plus précise pour les désigner ; Ou, tout du moins, une dénomination pas aussi péjorative et réductrice, afin de rendre compte de leurs implications politiques : images d'amateurs ou vernaculaires ? Ou, peut-être, une association entre les deux ?

En ce qui concerne les images de guerres et de conflits prises par des non professionnels, l'effort de conceptualisation de Peter Snowden mérite un examen plus approfondi. Snowden est non seulement chercheur²³⁴, mais aussi réalisateur. Il a produit un documentaire intitulé *The Uprising* (Royaume-Uni, Belgique, 2013, vidéo, 80'), entièrement construit à partir d'images produites par des manifestants des Printemps arabes disponibles sur Internet. Ce film a été projeté dans plus d'une vingtaine de festivals où il a remporté plusieurs prix et, comme l'explique le réalisateur lui-même, il raconte une révolution imaginaire *composée de, inspirée par et rendant hommage aux révolutions réelles*. En 2016, Snowden a soutenu une thèse de doctorat à l'université de Hasselt, en Belgique, intitulée *The Revolution Will be Uploaded : Vernacular Video and the Arab Spring*. Cette thèse est toujours inédite à la consultation publique dans son intégrité, il en existe pourtant une version réduite sous la forme d'un article homonyme dont nous nous sommes servi pour établir les commentaires suivants. Après s'être penché sur des milliers d'heures d'enregistrements pour la fabrication de son documentaire, l'effort académique de Snowden pour retrouver l'identité de ces images est compréhensible : après tout,

²³³ *Idem*, p. 403. (C'est nous qui traduisons) : « the political significance of these videos lies less in their explicit content, than in their aesthetics - that is, in the new formal and sensory propositions that they constitute, the ways in which they "redistribute the sensible" (Rancière) ».

²³⁴ Avant de rejoindre l'Université de Leiden (Pays-Bas), Peter Snowden a été conférencier de cours en cinéma à l'Université à l'Ouest de l'Ecosse. Il est titulaire d'un master en Transmedia de LUCA School of Art à Bruxelles, et d'un doctorat en arts visuels de l'Université de Hasselt (Belgique).

comment définir cette matière première dont le destin, ainsi que la circulation sur les réseaux sociaux, semble être d'éprouver une constante reprise, de perpétuels déplacements et recontextualisations ? Il s'agit là d'opérations dont Snowden lui-même a été l'agent, tout comme beaucoup d'autres artistes.

En dépit du caractère objectivement amateur de ces images, elles comportent une identité vernaculaire qui leur est propre, qui va au-delà du processus de leur fabrication et qui demeure justement dans le *modus operandi* de leur circulation : « ces vidéos sont vernaculaires, non seulement parce qu'elles ne sont pas professionnelles ni commerciales. Elles sont vernaculaires parce qu'elles appartiennent à une multiple série de gestes et d'actions par lesquels les individus se rassemblent, en ligne et hors ligne, pour promulguer le peuple comme sujet possible d'une autre histoire. »²³⁵. Se limiter à la définition du statut d'*amateur* en gardant seulement le côté de la production de ces images serait donc un choix réducteur pour tenir compte de la complexité de ces vidéos et de leur potentielle véhémence :

« Ces vidéos ne sont donc pas seulement d'amateurs, spontanées et "faites maison". Elles parlent de l'extérieur du domaine clos des institutions médiatiques dominantes. Elles émettent une dissidence dans leurs grammaires idiosyncrasiques, ainsi que dans leurs contenus. Elles parlent une langue tirée de leurs pairs, de la rue ou de la maison, et non celle qui exige des instructions payantes ou qui cherche des validations institutionnelles. Et leur geste de base n'est pas "linguistique", mais plutôt physique : pas l'image en tant que représentation, mais la présence transgressive et non autorisée du corps qui filme dans un lieu public, enregistrant et participant à un événement collectif, contre la volonté de l'État. Dans leur insistance de l'itération de cet acte de coprésence par lequel les gens s'énoncent et dont chaque vidéo est la trace, elles constituent peut-être la première étape vers l'invention de la vidéo Internet *per se* en tant que véritable pratique vernaculaire. »²³⁶

²³⁵ *Idem*, p. 411. (C'est nous qui traduisons) : « These videos are vernacular, then, not simply because they are non-professional and non-commercial. They are vernacular because they belong to the multiple series of gestures and actions through which individuals gather, both online and offline, to enact the people as the possible subject of another history. »

²³⁶ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « These videos, then, are not just amateur, spontaneous and "home-made". They speak from outside the enclosed domain of the dominant media institutions. They enact dissent in their idiosyncratic grammars, as well as in their subject matters. They speak a language that is learned from one's peers, on the street, or in the home, not one that requires paid instruction or seeks institutional validation. And their basic gesture is not "linguistic", but physical: not the image as representation, but the unauthorized and transgressive presence of the body that films in a public place, recording and participating in a collective event, against the will of the state. In their insistent iteration of this act of co-presence through

Le *vernaculaire* requalifie ainsi l'*amateur* en lui donnant une sorte de valeur ajoutée, une couche de signification supplémentaire. Nous pouvons affirmer que la notion de vernaculaire requalifie l'amateur, entre autres aspects, justement par sa capacité à réaliser ce mouvement en dehors des univers clos, vers une *externalité radicale*. La recrudescence des vidéos vernaculaires sur les réseaux d'Internet ainsi que la reconfiguration d'usage de ces mêmes réseaux apparaissent dans un contexte contemporain d'intense visibilité des guerres et des révoltes, ce qui va de pair avec le protagonisme de l'espace public dans ces images. Ces vidéos, nous transportent désormais plutôt dans les rues et les places publiques que dans les chambres, les alcôves, les petites fêtes en famille ou les espaces de divertissement privés. L'univers clos, niche jusqu'alors privilégiée du film amateur, s'ouvre sur la rue, oublie la famille et l'univers de l'intimité pour pointer la caméra vers les conflits sociaux, politiques et militaires, actions où l'externalité est la scène fondatrice et radicale.

Selon Snowdon, l'expression "vidéo vernaculaire" est souvent utilisée pour faire référence à la prolifération des contenus créés par des usagers qui partagent leurs vidéos personnelles sur des plateformes du genre YouTube. Il souligne, pourtant, que dans les cercles académiques et universitaires, ce terme est considéré comme descriptif et aussi comme synonyme de « non professionnel » ou de « non commercial ». Nous observons donc qu'il s'agit d'une définition, tout comme pour la notion d'*amateur*, également guidée par la négativité et qui a été créée pour faire face à une production sans attributs particuliers et dans laquelle le politique serait encore soustrait. Cette négativité reflèterait peut-être le genre du matériau, partagé en ligne, au début des activités de la plateforme YouTube, qui était substantiellement dominé et peuplé par une majorité de vidéos venues d'Amérique du Nord et d'Europe, justement caractérisées par des enregistrements du privé, du domestique et du personnel : des vidéos blagues, des scènes drôles de familles et des animaux. C'était effectivement ce genre d'images que nous pouvions voir lorsque nous *surfions* sur YouTube à ses débuts, c'est-à-dire en 2005²³⁷. C'est donc dans un contexte dans lequel tout ce qui était diffusé sur cette plateforme circulait par le prisme hégémonique nord-américain et européen que la notion de "vidéo vernaculaire" a commencé à être utilisée.

which the people enunciates itself, and of which each single video is the trace, they constitute perhaps the first step towards the invention of Internet video *per se* as a genuinely vernacular practice. ».

²³⁷ En 2006, seulement un an après le début de ses activités, *YouTube* a été acheté par Google pour 1,65 milliards de dollars.

Une telle notion, marquée par la négativité et par l'absence de la sphère politique, ne s'avère alors pas suffisante pour rendre compte du matériau auquel nous nous sommes intéressé dans notre recherche. Dans le cas de la recherche de Snowdon, il y a tout un parcours ciblé vers les vidéos produites pendant les événements du Printemps arabe de 2011, alors qu'il avait besoin d'une nouvelle conceptualisation de l'amateur en passant par le vernaculaire pour faire face à la dimension politique de ces images. Dans le cas de notre recherche, nous ne nous sommes pas limité à regarder uniquement ces vidéos du Printemps arabe, tout en sachant que notre champ est moins vaste et que nous n'avons pas l'intention de faire une analyse directe de ce matériau. Bien au contraire, ce qui nous intéresse c'est la façon dont les artistes s'en servent. En outre, le matériau sur lequel nous nous penchons est d'une autre nature : il s'agit des œuvres d'artistes qui font usage de ce matériau, ce qui configure une approche vers une deuxième nature de ces images. En tout cas, cette opération mérite le même soin conceptuel par rapport à la notion de vernaculaire, en particulier en ce qui concerne sa positivité. C'est pourquoi nous voulons dire que, au lieu de prendre ce concept par son côté négatif (c'est-à-dire par son caractère NON-professionnel et NON-commercial), nous pensons plutôt l'envisager par le biais de la façon dont il dénote un facteur actif, par exemple, en ce qui concerne le dialogue entre l'individu, la collectivité et la puissance qui dépasse le simple effet amusant du *broadcasting yourself* des vidéos diffusées sur YouTube, très en vogue au début des activités de la plate-forme.

La positivité qui réside dans la notion de vernaculaire est une valeur réclamée par Snowdon à l'égard de ces vidéos. Cette positivité est basée sur sa lecture d'Ivan Illich, à partir de l'analyse que celui-ci a poursuivie à propos de la valeur vernaculaire de la langue en tant qu'élément libérateur. Le terme « vernaculaire » provient du latin *vernaculum*, qui veut dire *domestique*, *indigène*, *pays* ou *local* (ici nous voyons la proximité de ce terme avec l'idée d'amateur, surtout si nous rappelons qu'en anglais, on utilise souvent l'expression *homevideo* comme synonyme d'amateur). La puissance émancipatrice du vernaculaire réside, selon Illich, dans sa capacité à tracer des lignes de fuite par rapport au monde commercial, à celui de l'échange monétaire. Une langue vernaculaire, par exemple, s'apprend avec sa mère, dans les bras de sa mère, jamais dans une école. Et, c'est avec cette langue, apprise de cette façon, en marge du commerce ainsi que de la norme écrite, que les liens de la vie se consolident au sein d'une communauté. La positivité de la transmission des valeurs vernaculaires se matérialise dans l'affirmation

de valeurs démocratiques, car elle est indissociable, pour faire valoir ses moyens, de la participation populaire. C'est le *bon sens* dont parle Gramsci en l'opposant au *sens commun*²³⁸. Telle est la dimension politique sur laquelle nous allons nous appuyer en considérant cette production vidéographique récente, réalisée à une période de révoltes, étant donné que, comme le fait remarquer Snowdon :

« C'est dans ce sens explicitement politique, alors, que je voudrais proposer que les vidéos des révolutions arabes soient appelées vernaculaires. Elles représentent la première tentative d'une masse critique de cinéastes non professionnels pour étendre un travail fait de façon informelle et largement improvisée au-delà des domaines de la vie privée ou domestique, et de l'utiliser pour faire un compte rendu des domaines publics et politiques – une description dont l'on pense qu'elle est non seulement destinée à être compétente par elle-même, par ses propres normes vernaculaires, mais aussi plus pertinente et plus complète que tous les récits tentés par les cultures audiovisuelles professionnelles qui l'ont précédée. Et ce faisant, elles ne se substituent pas simplement à ce discours institutionnel, mais déstabilise également la division même entre espace "public" et espace "privé", dont dépend actuellement la répartition actuelle du pouvoir dans nos sociétés. »²³⁹

²³⁸ Selon la distinction établie par Gramsci, le « bon sens » incorpore des éléments diffus de certaines connaissances acquises, mais tend à les dissoudre dans un système idéologique imprégné de résignation et de conformité. Installé dans cette pensée, l'individu ferme sa pensée dans le cadre des préjugés de sa culture, la moyenne des idées constituées de son groupe, n'osant s'élever au niveau des idées constituantes, c'est-à-dire la sphère des idées nouvelles sur les choses nouvelles. Au contraire, le « bon sens » est par nature quelque peu soupçonneux, agité et insatisfait par rapport à ce qu'il l'a été enseigné, justement parce qu'il est conscient que le savoir doit toujours être enrichi, revu et approfondi. Alors que le « sens commun » tend inconsciemment à préserver les certitudes subjectives qui le structurent, refusant de réviser la base de ses croyances, le « bon sens » est capable d'examiner de manière autocritique ses propres convictions en y réfléchissant. Pour plus d'information sur les concepts gramsciens voir : LIGUORI, Guido, l'entrée « Bom senso », in : Guido LIGUORI; Pasquale VOZA (orgs.), *Dicionário gramsciano (1926-1937)*, traduction de Leandro de Oliveira Galastri et al., São Paulo, Boitempo, 2017, p. 67-8.

²³⁹ Peter SNOWDON, *op. cit.*, p. 411. (C'est nous qui traduisons) : « It is in this explicitly political sense, then, that I want to propose that the videos from the Arab revolutions should be called vernacular. They are the first attempt by a critical mass of non-professional filmmakers to extend an informal, home-made, and largely improvised practice out beyond the realms of private or domestic life, and to use it to give an account of the public and political realms – an account which one senses is intended not only to be competent by its own, vernacular standards, but also more pertinent, and more comprehensive, than any of the accounts attempted by the professional audiovisual cultures that preceded it. And in doing so, they do not simply supplant this institutional discourse, they also undermine the very division between "public" and "private" space upon which the current distribution of power in our societies depends. »

En dépit de ce qui est effectivement enregistré, nous nous demandons ce qui est produit à partir de ces images prises dans des situations de guerres, révoltes, conflits et manifestations. Nous pouvons dire qu'elles produisent une visualité vernaculaire de la guerre. Ces vidéos, même si elles portent une certaine esthétique *homemade* – terme qui est à plusieurs reprises utilisé comme synonyme d'amateur -, ne sont pas des *homevideos* : elles ne comportent pas de scènes intérieures, ni de scènes familiales. Tout au plus, si ces dernières y figurent, elles se montrent par le biais de la tragédie : la famille détruite dans le rôle de victime où les corps de ses membres peuvent apparaître morts, morcelés, détruits, ainsi que la maison, en ruine ; ce que nous transporte bien loin des images idylliques ou humoristiques de vacances, d'anniversaires ou de célébrations commémoratives. En les regardant, nous ne trouverons aucune trace du privé, de l'intime, du personnel ou de la solitude. Si la solitude est un concept bourgeois européen, ces images sont tout à fait l'inverse de la conception euroaméricaine du *homevideo*, elles sont la manifestation d'une externalité radicale, car elles existent seulement en tant qu'enregistrement de situations qui se sont présentées dans l'espace ouvert²⁴⁰. En parallèle et comme une contrepartie de cette externalité, elles sont difformes, constituent une espèce de matière brute nécessitant d'être travaillée :

« Ces vidéos ne sont pas des films documentaires non plus, parce que la plupart d'entre elles ne contiennent pas de récit. Elles ne peuvent pas être définies comme du journalisme citoyen, car elles n'ont pas la rhétorique de la description ou de l'explication ; et elles ne sont pas simplement ou principalement de la vidéo légale juridique, du genre qui est devenu une partie très importante pour l'activisme des droits de l'homme dans le monde entier. Alors qu'ils adoptent parfois quelques-unes des formes du journalisme (comme l'interview genre vox populi), et qu'ils prétendent parfois prouver que quelque chose de terrible est arrivé (malgré le fait que l'élément de la preuve va rarement au-delà de la simple affirmation verbale, que ce soit par voix off ou par texte écrit), ces vidéos sont essentiellement inclassables. Elles sont un nouveau genre, ou des genres, remplis de formes nouvelles ou d'anciennes formes adaptées à des fins entièrement nouvelles. »²⁴¹

²⁴⁰ Une exception remarquable sont les images, déjà iconiques, d'Abu Ghraïb. Dans ce cas, il s'agit des images produites par des membres de l'armée américaine. Nous allons reprendre ces images dans le chapitre XX, à l'occasion de l'analyse du travail de l'artiste Coco Fusco.

²⁴¹ Peter SNOWDON, *op. cit.*, p. 413, (C'est nous qui traduisons) : « These videos are not documentary films either, because most of them contain no narrative. They cannot be defined as citizen journalism, as they have no rhetoric of description or explanation ; nor are they merely or mainly forensic video, of the kind which has become an increasingly important part of human rights activism worldwide. While they sometimes adopt some of the forms of journalism (such as the vox pop interview), and while they some-

L'optimisme de Snowden concernant l'autonomie de ces images vernaculaires nous paraît quelque peu exagéré, étant donné que la spontanéité et la prétendue indépendance de cette production face au domaine clos des institutions médiatiques sont questionnables. Cependant, le fait qu'il souligne le circuit parcouru par ces images et qu'il priorise leurs valeurs vernaculaires au détriment d'une analyse simplement descriptive, ainsi que la reconnaissance de leurs attributs formels au préjudice d'un jugement de leurs contenus et leurs messages plus explicites, nous semble être pertinent afin de comprendre l'intérêt que ces vidéos ont éveillé au sein du milieu académique ainsi que dans le milieu artistique. Nous pouvons ajouter à tout cela son observation du fait qu'à partir de l'existence de ces images nous avons observé un repeuplement de l'espace d'Internet par des vidéos qui, d'une certaine façon, brisent une présence européenne et nord-américaine jusque-là hégémonique.

En même temps, nous ne partageons pas le même optimisme en ce qui concerne l'idée d'indépendance et de spontanéité. Internet n'est pas un paysage décentralisé et libre comme on le clairoonne. Le fait d'être *vernaculaire* ne transforme pas ces vidéos en éléments constitutifs d'une *contre-visualité*. Car leur circulation demeure dans la logique dominante de la *visualité*. La plupart des *copyrights* des logiciels, des plateformes de partage de vidéos et de musiques, ainsi que les réseaux sociaux se trouvent centralisés dans les mains de seulement deux sociétés, Google et Facebook, ce qui atteste le caractère illusoire d'un réseau libre et sans contrôle²⁴². A cet égard, il n'est pas anodin que les révolutions arabes aient dégénéré vers des gouvernements soit autoritaires, soit extrémistes, soient marquées par des situations d'intervention internationale (notamment conduite par les gouvernements nord-américain ou européen). En même temps, la diffusion de ces vidéos par les médias traditionnels, comme les journaux télévisés et les sites d'information liés aux grandes chaînes et aux entreprises de communication, passe par le « tamis du *mainstream* ». Rééditées, morcelées, recontextualisées, dont les images sont souvent accompagnées de l'audio d'un commentateur quelconque ou d'une musique ringarde en guise de bande sonore, ces vidéos passent par une réélaboration qui

times purport to prove that something terrible happened (though the element of proof rarely goes beyond mere verbal assertion, whether by voiceover or by written text), these videos are essentially uncategorisable. They are a new genre, or genres, replete with new forms, or old forms adapted to entirely new purposes. »

²⁴² Il est important de noter ici que Google est banni en Chine, pays comptant presque 1,5 milliard d'habitants, ainsi qu'en Crimée, à Cuba, en Iran, en Corée du Nord, au Soudan, en Syrie, au Pakistan, entre autres.

compromettrait toute possibilité de spontanéité qu'elles pouvaient porter. Comme l'a bien fait remarquer André Gunther dans un article de 2011 intitulé, « *Internet ravit la culture* », le pari portant sur la libre circulation de la production d'amateurs sur les plateformes telles que YouTube après une vague « messianique » et optimiste présent dans le paysage du web interactif durant ses premières années, s'est finalement trouvé perdu. C'est ce pari perdu que l'auteur appelle la *mythologie des amateurs* :

« Appuyée sur la baisse statistique de la consommation des médias traditionnels et la croissance corollaire de la consultation des supports en ligne, cette vision d'un nouveau partage de l'attention prédit que la production désintéressée des amateurs ne tardera pas à concurrencer celle des industries culturelles.

Dans cette *mythologie* optimiste, l'amateur est avant tout conçu comme producteur de contenus vidéos, selon des modalités qui ont des relents de nouveau primitivisme. »²⁴³

Gunther a publié le texte mentionné ci-dessus juste après les événements du Printemps arabe, c'est-à-dire juste peut-être après la plus grande vague d'invasion des vidéos d'amateurs sur les réseaux sociaux. La perception de Gunther à propos de la faiblesse qui reposait sur la certitude et l'ambition de la force de circulation de ces images nous paraît assez prémonitoire. Cependant, c'est justement le potentiel d'appropriation et de transfert de propriété que ces images engendrent qui n'a pas été ébranlé par le scepticisme de Gunther, ce même potentiel qui va intéresser toute une génération d'artistes.

Finalement, par rapport à l'intérêt suscité par le vernaculaire auprès des artistes, un aspect non négligeable est celui d'une possible vision sous-estimée du populaire, à laquelle nous pouvons reprocher, selon Rancière, le fait que « cette vision est souvent accompagnée sinon d'une bonne dose de mépris, au moins d'une vision du monde qui met le "populaire" bien à sa place »²⁴⁴. L'intérêt pour les images vernaculaires

²⁴³ André GUNTHER, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL n° 2 : usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Le Bal, Éditions Textuel, Centre National des Arts Plastiques, 2001, p. 138. (C'est nous qui soulignons).

²⁴⁴ Extrait d'un entretien de Jacques Rancière à Mediapart, qui date du 31 août 2015, trouvé en ligne sur : <https://blogs.mediapart.fr/bertrand-dommergue/blog/310815/entretien-avec-jacques-ranciere-ou-en-est-lart>

que nous essayons d'identifier par le biais de l'œuvre des artistes abordés dans cette recherche nous semble ne pas suivre le mépris remarqué par Rancière, bien au contraire. Qu'il s'agisse des images de guérillas kurdes ou de prisonniers en Turquie, utilisées par Clarice Hahn, des images abjectes de la prison iraquienne d'Abou Ghraïb qui ont inspiré Coco Fusco, ou de celles des tireurs d'élite, reprises par Rabih Mroué ou même des images de corps défigurés retravaillées par Thomas Hirschhorn, dans tous les cas cités, il n'apparaît pas le moindre geste de mépris visant le renvoi de ces images à « leurs places » ou « à la place qu'elles méritent », c'est-à-dire au sein de l'oubli du flux, du courant de l'oubli du réseau. Au lieu de cela, l'enjeu dans les œuvres de ces artistes est justement de trouver une autre place, d'où nous pourrions les regarder sans adopter le regard de l'indulgence, ni non plus, les yeux du pouvoir, le regard supérieur qui regarde d'un haut en jugeant quel est le bon endroit pour tout. Loin de l'indulgence, ce que ces artistes essaient de construire, à notre avis, c'est quelque chose qui soit aussi proche de l'exercice réalisé par Rancière quand il considère la littérature prolétaire du XIXe siècle : traiter ces images « comme des symptômes qui permettent essentiellement d'identifier les transformations au sein de l'idéologie dominante », pour que nous puissions « regarder plutôt des œuvres susceptibles de révoquer une émotion nouvelle parce que, justement, elles s'écartent de la manière dominante de montrer et de raconter »²⁴⁵.

De par son étymologie, le mot « vernaculaire » porte le sillage de la subordination. Comme le fait observer Clément Chéroux, ce mot « est dérivé du latin “*verna*” qui signifie “esclave”. Il circonscrit donc, tout d'abord, une zone de l'activité humaine liée à la *servilité*, ou tout du moins aux *services*. Le vernaculaire *sert* : il est utile. »²⁴⁶. En remontant au droit romain, Chéroux souligne que le terme « vernaculaire » est lié à une catégorie très spéciale d'esclaves, ceux nés dans la maison de leur seigneur, originaires d'un *élevage* fait maison, donc, une catégorie distincte de celle des esclaves acquis par des relations commerciales (par l'achat ou l'échange). Cette dimension économique, qui remet l'idée de vernaculaire en dehors des relations commerciales, est liée à celle d'Ivan Illich et empruntée par Peter Snowdon, puisqu'elle dénote quelque chose qui échappe au contrôle du flux du capital.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Clément CHEROUX, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le point du jour, 2013, p. 10.

En conclusion, Chéroux nous apporte trois dimensions très pertinentes en ce qui concerne la notion de vernaculaire : « Dans la société d’hyperconsommation dans laquelle nous vivons aujourd’hui, le vernaculaire constitue donc ce que Michel Foucault a défini comme une *hétérotopie*, un espace *autre*, mais, par comparaison à l’utopie, parfaitement concret. Le vernaculaire est donc tout à la fois *utilitaire, domestique et hétérotopique* »²⁴⁷.

²⁴⁷ *Ibidem*.

4.5 – Flux, circulation et production de valeur en tant qu'activités d'amateur

*« Au moment même où il digère l'objet, l'artiste est digéré par la société qui lui a déjà trouvé un titre et une occupation bureaucratique: il sera l'ingénieur des loisirs du futur, une activité qui n'affecte en rien l'équilibre des structures sociales. La seule façon pour l'artiste d'échapper à la récupération est de chercher à libérer la créativité générale sans aucune limite psychologique ou sociale. Sa créativité s'exprimera dans le vécu. »*²⁴⁸

Lygia Clark (1969)

Finalement, si nous essayons de recadrer la notion d'amateur aujourd'hui, surtout en ce qui concerne la production d'images de guerre, il est nécessaire de présupposer son inscription à un moment où la circulation et l'approvisionnement du flux des images en mouvement sont aussi une affaire partagée entre les amateurs et les professionnels. À cet égard, nous pensons qu'il est nécessaire d'examiner le matériel audiovisuel amateur d'aujourd'hui à la lumière de son inscription à l'intérieur du Web. Actuellement on utilise plutôt le terme *Web 2.0* car il s'agit d'un terme qui tente de rendre compte d'une certaine utilisation du réseau et, contrairement aux apparences, il ne désigne pas une version plus récente du réseau d'Internet, comme plusieurs personnes sont à tort amenées à le croire. Ce terme ne se réfère pas à la mise à jour dans les spécifications techniques du Web, mais à une modification de la façon dont le milieu du réseau est visualisé et expérimenté par ses utilisateurs et ses développeurs vers un environnement, une plateforme d'interaction et de participation qui englobe aujourd'hui d'innombrables langages. Nous n'allons pas entrer dans la question concernant la participation des utilisateurs en tant que symptôme d'une supposée démocratisation des moyens de production relatifs à la production audiovisuelle, mais ce qui nous intéresse est plutôt l'existence d'un nouvel environnement qui rend propice l'utilisation du Web en tant que

²⁴⁸ Lygia CLARK, « Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement: Nous sommes le moule, A vous de donner le souffle », catalogue de l'exposition éponyme (commissaire : Suely Rolnik et Corinne Diserens), Nantes, Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005.

plateforme, les logiciels en tant que services et le partage de création de contenus entre utilisateurs et professionnels, en mélangeant les deux.

Contrairement à une taxinomie traditionnelle du système, l'organisation des contenus à partir de *tags* créés par les utilisateurs eux-mêmes, ainsi que les *Médias Générés par les Consommateurs* (les *CGM*)²⁴⁹ a façonné la nouvelle allure du Web comme un lieu de partage des compétences en plaçant l'amateur dans un rôle central: « L'Internet de masse du début du XXI^e siècle se distingue des médias qui se sont développés au siècle précédent pour cette raison essentielle : les amateurs y occupent le devant de la scène »²⁵⁰. L'amateur devient l'utilisateur, l'organisateur, le manager et le diffuseur du matériel qui circule sur le Web. Malgré la centralisation du Web entre les mains d'à peine quelques entreprises, la notion de production d'amateur devrait donc être élargie afin d'y inclure d'autres compétences telles que l'archivage, l'étiquetage (*tags*), la diffusion.

Et cette incorporation de l'amateur au fonctionnement d'Internet n'est pas anodine : les contenus amateurs (les images, les blogs, les selfies, les chansons) circulent plus facilement sur le réseau Web. Dans la plupart des cas, sans *copyrights* ni droits d'auteur, « sans papiers », sans domicile fixe, sans format préétabli, sans se soucier de la qualité ni de la définition, sans destination, ces images peuvent circuler sans trop déranger le fonctionnement du réseau, bien au contraire. Ce matériau constitue un mode de vie. Du blog militant, en passant par les applications *Tinder*, *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, *PornTube*, aux chaînes de télévision personnelles et souvent coordonnées par des algorithmes lancés par les entreprises propriétaires des plates-formes de partage de contenu, ces images partagées créent un environnement, une version du monde en numérique. Dans cette dernière, l'amateurisme gagne un rôle de protagoniste, au prix de perdre son visage. Il s'agit alors d'images sans auteurs, d'images zombies, d'images débris que nous pouvons utiliser, démêler, démembrer et transformer sans difficultés majeures; mais pourtant d'images dotées d'une puissance qui finira par intéresser le capitalisme contemporain, le soi-disant capitalisme cognitif, biopolitique ou sémio-capitalisme.

²⁴⁹ C'est nous qui traduisons : de l'original en anglais, *Consumer-Generated Media* d'où l'acronyme *CGM*.

²⁵⁰ Clément CHEROUX, *op. cit.*, p. 7.

4.5.1 - L'image précaire ou l'amateur travailleur

On peut considérer la production d'images vernaculaires en tant que travail. Cependant, si l'identification de la notion d'amateur à celle de travailleur s'avère floue ou peu évidente, c'est parce que la vision classique du travailleur a changé, de même que celle de la valeur qu'il produit, tous deux (amateur et travailleur) ont connu de grandes transformations. Dans une conversation avec Harun Farocki, Marco Scotini évoque les propos de Sergio Bologna, le théoricien marxiste du mouvement ouvrier, afin de décrire l'évolution de l'image du travail et donc du travailleur durant le siècle dernier :

« Regarde l'image d'un charbonnier, gueule noire, avec une lampe sur son front, ou d'un ouvrier sur la chaîne de production, de tout ouvrier en salopette bleue et elle te dira quelque chose, elle te transmettra immédiatement une référence d'espace-temps, elle ira susciter en vous des souvenirs de dynamiques sociales, de comportements collectifs. Les images des classes ouvrières du fordisme parlent d'elles-mêmes ; au fil du temps, ils ont accumulé un sens et une force de communication tels qu'elles sont devenus des véhicules des valeurs, de la culture et de l'histoire. Regardez les images d'un homme et d'une femme assis devant un ordinateur. C'est un poste de travail, n'est-ce pas ? Mais elle n'a pas la même force de communication. Au contraire, ce n'est peut-être même pas une situation de travail : ce peut être quelqu'un qui discute, qui écrit à un parent, qui joue au solitaire, qui commande ses achats. Le travail, aujourd'hui, a perdu sa nature représentative, il est devenu opaque, ou plutôt invisible. »²⁵¹

La difficulté soulignée par Bologna est pertinente, mais on ajoute que peut-être qu'au lieu de devenir invisible, le travail est devenu omniprésent. Le processus de

²⁵¹ Sergio Bologna cité par Marco Scotini dans « Harun Farocki in conversation with Marco Scotini – Labour and its memory », in Marco SCOTINI et Elisabetta GALASSO, *Politics of memory: documentary and archive*, Berlin, Archive Books, 2015, p. 221. (C'est nous qui traduisons): « Look at the image of a miner, gueule noir, with a lamp on his forehead, or of a worker on the production line, of any blue-overall laborer and it will say something to you, it will immediately transmit to you a reference of time and place, arouse in your memories of social dynamics, of collective behavior. The images of working classes of Fordism speak for themselves ; over time they have accumulated meaning and such a strength of communication as to be the vehicle of values, culture, and history. Look at the images of a man and a woman sitting at a computer. It's a work position, Isn't it ? But it doesn't have the same strength of communication. If anything, it might not be a work situation : it could be someone who is chatting, writing to a relative, playing patience, ordering their shopping. Work, today, has lost its representative nature, it has become opaque, or, rather, invisible. »

production a envahi la vie et s'est étendu à la totalité de celle-ci. A son stade actuel, le capitalisme trouve dans les images d'amateurs une production paradigmatique car, tout en suivant la logique de l'essaim, elles reflètent les conflits des pratiques subjectives et affectives des consommateurs et spectateurs, devenant également producteurs et collaborateurs,

Si la distinction entre les images d'amateurs et les images professionnelles est due à tout un ensemble de caractéristiques marquées par le manque (de qualité, de résolution, d'identité, etc...), ces mêmes caractéristiques leur donnent un pouvoir esthétique et politique. Cette puissance, exacerbée par sa capacité de mobilité et vitesse, ne sera pas très éloignée du capitalisme et de ses nouvelles formes de production de valeurs. Ainsi, nous pouvons parler d'image-valeur ou peut-être d'une valeur d'image. Il s'agit d'une valeur qui n'est pas définie par son contenu ni sa qualité (un attribut si cher à l'image cinématographique argentique), mais surtout par sa vitesse, sa fluidité et son intensité. Et quand nous parlons de la qualité nous faisons plutôt référence à la définition (haute ou basse) de l'image - une définition rendue possible par son support - qu'aux attributs qualitatifs qu'elle peut posséder. Dans ce cas, de tels attributs qualitatifs seraient les attributs esthétiques de l'image, attributs qui peuvent donc varier subjectivement, culturellement, socialement. Cependant, quand nous nous référons ici à la qualité de l'image, c'est littéralement la qualité intrinsèque qu'une telle image peut avoir. Dans notre cas, nous serions plutôt sur un terrain mcluhanian et sa distinction entre médias « chauds » [hot] et médias « froids » [cold, cool] trouvée dans *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964)²⁵², que sur le terrain du jugement esthétique de l'image de qualité en tant que *belle image*. Ici, en effet, de même que chez McLuhan, le critère est la « définition » du médium en question, à savoir, les images numériques en mouvement. Cependant, chez McLuhan, le critère « définition » n'est pas le même que celui de la « résolution » puisque, comme le note Antonio Somaini, dans un texte non encore publié, mais qui a été traduit par nous en portugais, « la *définition* chez McLuhan n'est pas encore *résolution*, elle n'est pas encore fondée sur un calcul précis du nombre de pixels d'une image ou d'un écran, comme il adviendra avec le passage aux technologies numériques : "définition" chez McLuhan est un terme qui a trait en général à la quantité de détails (lignes, points, signes de toutes sortes capables de transmettre des informations déterminées) qui peuvent

²⁵² Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, (traduit de l'anglais par Jean Paré), Paris, Seuil, 1968.

être perçus par le sujet auquel le message est adressé. »²⁵³. Pour clarifier, nous citons le passage de McLuhan que Somaini a introduit dans son texte :

« Il existe un principe fondamental qui différencie les médias chauds comme la radio ou le cinéma des médias froids comme le téléphone ou la télévision. Un médium est chaud lorsqu'il prolonge un seul des sens et lui donne une "haute définition". En langage technique de télévision, la "haute définition" porte une grande quantité de données. Visuellement, une photographie a une haute définition. Un dessin animé, lui, a une faible définition parce qu'il ne fournit que très peu d'informations. Le téléphone est un médium froid, ou de faible définition, parce que l'oreille n'en reçoit qu'une faible quantité d'informations. La parole est un médium froid de faible définition parce que l'auditeur reçoit très peu et doit beaucoup compléter. Les médias chauds, au contraire, ne laissent à leur public que peu de blancs à remplir ou à compléter. Les médias chauds, par conséquent, découragent la participation ou l'achèvement alors que les médias froids, au contraire, les favorisent. Il va donc de soi qu'un médium chaud comme la radio a sur celui qui s'en sert des effets très différents de ceux d'un médium froid comme le téléphone. »²⁵⁴

L'analyse de McLuhan est connue et très répandue et, en prenant le risque de trop simplifier, mais en évitant les répétitions ennuyeuses, nous pouvons dire que, *grosso modo*, l'un des rôles de la distinction *chaude / froide* indiquée par l'auteur « sert avant tout à *classifier* les différents médias sur la base de deux critères interdépendants : d'un côté, la quantité d'informations contenue dans le message, et de l'autre, de façon inversement proportionnelle, le degré de participation que chaque message demande à son destinataire »²⁵⁵. Selon McLuhan, la température acquise par un médium donné est due à sa quantité d'informations (élevée ou faible). Les médiums chauds, avec une haute charge d'informations, ne demanderaient presque aucune action d'interaction vis-à-vis de leurs destinataires justement à cause de leur complétude inhérente. Bien au contraire, les

²⁵³ Antonjo SOMAINI, « *Visual Meteorology* - Les différentes températures des images ». À paraître.

²⁵⁴ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, op. cit., p. 41-42. La traduction française du livre de McLuhan présente des incongruences en ce qui concerne la traduction du terme anglais *media*, qui chez McLuhan est utilisé sous sa forme plurielle de *medium*. Si dans le titre du volume – *Pour comprendre les médias* – le mot anglais *media* est traduit par « médias », dans le passage que nous venons de citer, ce mot est traduit par « média », sans "s". Afin d'uniformiser la traduction du texte avec celle du titre du volume, nous avons ajouté un "s" à « média » à chaque fois qu'il traduit du l'anglais le mot « *media* ».

²⁵⁵ Antonio SOMAINI, op. cit.

médiums froids seraient plus perméables à leurs destinataires, avec une plus grande possibilité d'être *complétés* par eux, donc ce rapport de complémentarité exigerait une attitude plus active. Parallèlement, selon le texte de Somaini, les médiums froids, contrairement aux médiums chauds, sont caractérisés par leur capacité à contribuer au « retour de formes de savoir intégrales, non linéaires, simultanées, ainsi qu'une nouvelle unité de la communauté sociale et de nouvelles formes de tribalisme. »²⁵⁶ Pour McLuhan, « l'audace est dans le froid. »²⁵⁷ C'est du côté des médiums froids que l'on pourrait envisager une plus grande participation de ceux qui nous allons prendre la liberté ici de nommer les *consommateurs* d'image. À partir du modèle de McLuhan, très ciblé sur une théorie de la communication et visant beaucoup plus le côté du consommateur de l'information que le contexte qui nous intéresse, à savoir, celui des consommateurs *et* producteurs d'images en mouvement, nous pouvons dire que les images numériques d'amateurs qui circulent sur la Web, qui appartiennent, par conséquent au côté des médiums froids, seraient porteuses d'une froideur audacieuse qui leur conférerait une puissance due à leur faible qualité, leur basse définition et leur incomplétude et qui leur conférerait donc une plus grande fluidité. L'audace vient du fait que la froideur et l'incomplétude engagent.

À l'égard de la fluidité et de l'engagement, l'aspect qui nous intéresse ici est le fait que ces deux éléments ont un lien avec la valeur que ces images sont capables de gérer, la valeur qu'elles produisent en circulant, valeur qui ne sera pas laissée de côté. Il sera important de prendre en compte les opinions de toute une génération de penseurs contemporains qui se consacrent à établir des relations entre ces nouvelles formes de production et circulation d'images et les changements par lesquels le capitalisme financier est en train de passer. Dans le contexte de flux et circulation que nous venons de décrire, la production d'images en tant que réflexe et comme agent producteur de réalité et conscience doit être prise en compte dans le rôle qu'elle joue en ce moment de bouleversement du capitalisme.

Il s'agit là d'un contexte bien perçu par Hito Steyerl. Dans « *In the defense of the poor image* »²⁵⁸, Steyerl propose en effet l'idée que la résolution pourrait être

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Marshall McLuhan, *op. cit.*, pp. 46-47.

²⁵⁸ Ces deux essais font partie de l'ouvrage: Hito STEYERL, *The wretched of the screen*, Berlin, Sternber Press, 2012.

considérée comme une dimension matérielle, politique et esthétique pour penser l'image. Selon Steyerl, participer à l'image ne signifie pas nécessairement s'identifier à ces dernières comme à une représentation de la réalité, mais à les reconnaître comme un fragment de réalité, en y accédant comme à des objets, objets et en même temps sujets d'histoire, cristallisations et nœuds qui condensent les relations politiques et sociales. Ainsi, l'auteur élabore une définition de l'image-valeur qui va au-delà de l'idée de résolution et du contenu vers une définition centrée sur la vitesse, l'intensité et la rapidité que cette réalité rend possible, ainsi que son insertion dans les flux immatériels et abstraits du capitalisme. Steyerl voit dans l'image pauvre la possibilité de construire des réseaux globaux et anonymes et de créer des histoires partagées. Ces images expriment aussi « une condition de dématérialisation, partagée non seulement avec l'héritage de l'art conceptuel mais surtout avec les modes de production sémiotique contemporaine. »²⁵⁹.

Cette insertion, visible dans l'utilisation croissante d'images d'amateurs par les domaines professionnels les plus divers, révèle une certaine nature du capitalisme contemporain qui, selon plusieurs auteurs²⁶⁰, s'appuyant sur Michel Foucault²⁶¹, pourrait être qualifié de biopolitique. À propos de cette insertion, André Brasil et César Migliorin se demandent justement « pourquoi est-ce important pour les entreprises d'incorporer l'*amateurisme* dans leur mode de production? »²⁶² et la réponse vient avec Foucault et se situe dans le passage de la discipline à la biopolitique :

« La discipline - ou l'anatomopolitique - et la biopolitique - ou le biopouvoir - sont deux modes distincts mais complémentaires d'exercice du pouvoir qui se développent dans la modernité. La discipline, nous dit Foucault, est centripète; elle concentre, isole, ferme, travaille par modélisation (école, armée, prison, usine). Les dispositifs de sécurité,

²⁵⁹ Hito STEYERL, « En défense de l'image pauvre », in : Bertrand BACQUE, Cyril NEYRAT, Clara SCHULMANN et Véronique TERRIER (orgs.), *Jeux sérieux — cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève, HEAD - Haute école d'art et de design / Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, 2015, p. 328.

²⁶⁰ Pour n'en nommer que quelques-uns, au Brésil: Ivana Bentes, André Brasil, Ilana Feldman et César Migliorin ; en Italie : Franco "Bifo" Berardi, Maurizio Lazzarato.

²⁶¹ Michel FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris, Seuil/Gallimard, 2004.

²⁶² André BRASIL et César MIGLIORIN, « Biopolítica do amator: generalização de uma prática, limites de um conceito », *Revista Galáxia*, São Paulo, n° 20, dez. 2010, p. 86. (C'est nous qui traduisons) : « por que interessa às empresas incorporar o *amadorismo* em seu modo de produção? » (ce sont les auteurs qui soulignent).

typiques de la biopolitique, sont centrifuges: ils intègrent, organisent et assurent le développement de circuits toujours plus larges. »²⁶³

La lecture foucaultienne de Brasil et Migliorin s'avère simple et directe pour comprendre notre question : contrairement à la discipline, qui ne laisse rien passer, la biopolitique est permise, laisse circuler, mais agit en gérant et en surveillant tout ce qui circule. La biopolitique ne veut pas l'ordre (comme la discipline), mais régule le désordre. Elle est ainsi, selon Foucault, à partir du XVIII^e siècle, la forme de pouvoir des régimes libéraux, et maintenant encore plus intense. Alors, « de plus en plus, les stratégies de pouvoir qui constituent notre conduite reposent moins sur des sanctions normatives que sur la stimulation de la liberté et de l'autonomie »²⁶⁴, à condition qu'elles soient surveillées et bien gérées. Le pauvre sujet, plus « libre » et « lâche » est relégué à l'autonomie, et devra faire face à l'insécurité de cette situation, et la gérer. Brasil et Migliorin convoquent l'image de l'autoentrepreneur, celui qui transforme la norme en autonomie, le manager de la société post-disciplinaire. Et ce serait dans l'image que les subjectivités sont réalisées et vécues. En dehors des institutions judiciaires, pénitentiaires, psychiatriques et éducatives, la vie opère sa performance sous la forme de dispositifs audiovisuels et l'image en vient à « aider » les sujets à se conformer à leur « autonomie ». La boucle se referme: « à cette subjectivité vécue en produisant des images répond un capitalisme biopolitique qui grandit à mesure qu'il devient de plus en plus perméable à celle-ci. »²⁶⁵.

L'esthétique et les formes culturelles sont donc la base du capitalisme contemporain. C'est le « devenir esthétique du capitalisme »²⁶⁶, qui corrobore la dépendance croissante de l'économie « matérielle » de « l'immatériel ». L'image

²⁶³ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « A disciplina – ou anatomopolítica – e a biopolítica – ou biopoder – são dois modos distintos, mas complementares, de exercício do poder, que se desenvolvem na modernidade. A disciplina, nos diz Foucault, é centrípeta; ela concentra, isola, fecha, funciona por modelagem (a escola, o exército, a prisão, a fábrica). Já os dispositivos de segurança, próprios da biopolítica, são centrífugos: integram, organizam, asseguram o desenvolvimento de circuitos cada vez mais amplos. »

²⁶⁴ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « Cada vez mais as estratégias de poder que constituem nossas condutas se baseiam menos em sanções normativas do que no estímulo à liberdade e à autonomia. »

²⁶⁵ *Idem*, p. 87-88 (C'est nous qui traduisons) : « A essa subjetividade que se experiênciava enquanto se produz imagens responde um capitalismo biopolítico, que cresce na medida em que se torna mais e mais permeável a ela. »

²⁶⁶ Ici, on fait référence au titre du texte d'Ivana Bentes, « Le devenir esthétique du capitalisme cognitif ». Dans l'original « O devir estético do capitalismo cognitivo ». In : ENCONTRO DA COMPÓS, XVI, Curitiba, 2007.

numérique, et donc aussi l'image d'amateur, réside dans un régime économique particulier de production des formes, avec ses modes et techniques d'exploitation dont le plus évident serait celui de l'exploitation du temps. Dans le texte « *The government of time and insurrections of memories* »²⁶⁷, Marco Scotini fournit un aperçu de ce contexte actuel :

« On dit qu'en 1989, le capital nous a volé notre histoire. Probablement, il n'a rien fait de plus que d'augmenter le nombre de fantômes. En réalité, il nous a définitivement transformés en archéologues du présent : en nouveaux archivistes de temporalités sociales accumulées et hétérogènes. [...] Notre temps est celui d'un présent disloqué, toujours hors du temps, désagrégé, fragmenté en milliers de formes de mobilité qui ne sont jamais unifiées. (...) En effet, à travers tant de nouvelles configurations synchroniques à l'échelle géographique comme il y a eu des formes diachroniques de réversibilité du passé (plus ou moins idéologiques), la fin de la Guerre Froide a révélé une plasticité temporelle imprévue, sa productive, multiple et constitutive réouverture. Cependant, comme jamais auparavant, le temps social semble être subordonné intégralement à celui du capital. »²⁶⁸

Scotini décrit un temps devenu débris et décombres, des couches archéologiques accumulés, à l'intérieur duquel nous produisons des images (en tant qu'archéologues du présent). Cette production c'est un ensemble d'images dont l'image non professionnelle, faite à défaut d'obligations et d'horaires de travail auxquels nous nous soumettons et, dans la plupart des cas, pendant notre temps libre, serait un exposant majeur. L'expression « images non professionnelles », ainsi que l'expression « temps libre », devraient mériter leurs guillemets, étant donné que cette production audiovisuelle est quelque chose de totalement inséré dans cette logique où la notion traditionnelle de

²⁶⁷ Marco SCOTINI, « The government of time and insurrections of memories », *Politics of memory: documentary and archive*, Berlin, Archive Books, 2015, p. 11-20.

²⁶⁸ *Idem*, p. 11-12. (C'est nous qui traduisons): « It is said that, in 1989, capital robbed us of our history. Possibly, it did nothing more than increase the number of ghosts. In reality, it definitively transformed us into archeologists of the present: in new archivists of accumulated and heterogeneous social temporalities. (...) Our time is that of a dislocated present, always out of time, disaggregated, fragmented into thousands forms of mobility that are never unified. (...) In effect, through as many new synchronic set-ups on a geographic scale as there were diachronic forms of reversibility of the past (more or less ideological), the end of the Cold War revealed an unforeseen plasticity of time, its productive, multiple, constituting reopening. Nonetheless, as never before, social time appears to be integrally subordinated to that of capital. »

production de valeur liée au travail doit être revue, surtout si l'on affirme ce genre de « valeur ajoutée » à laquelle nous avons fait référence juste avant, quand nous avons discuté de la notion de « vernaculaire ».

Elles sont alors « non professionnelles » mais produisent de la valeur, elles sont faites dans un « temps libre » tout en étant subordonnées au « temps du capital ». Qui produit ces images ? Des sujets mobilisés économiquement, affectivement et cognitivement dans la production immatérielle. Si les images d'amateurs, au lieu de se trouver à l'extérieur ou de façon périphérique au circuit de production médiatique professionnel, sont ce qui le constitue et forment le centre de leurs investissements, les amateurs, de même que les professionnels, font partie d'un système d'échanges communicationnels et esthétiques en interdépendance.

Ivana Bentes décrit ce processus très clairement :

« Ce n'est pas seulement le contenu immatériel (communicationnel, linguistique, informationnel) de la culture qui constitue la base de la croissance, mais aussi ses processus de production typiques : le travail de la culture est présenté comme une activité qui n'est plus standardisée sous la forme d'un emploi (salarié); de même, l'activité créatrice échappe à la rationalité instrumentale de l'entreprise; la relation entre le "produit" du travail de la culture et le "public" implique une circulation de ces deux moments qui tend à rendre productifs, en même temps, des réseaux sociaux et la consommation culturelle.

La production et la création culturelles ne sont pas standardisées, ni dans la rationalité instrumentale (sous la forme de l'entreprise) ni dans la réduction du travail au statut subalterne de l'emploi salarié. Le travail de culture et de production esthétique est le fait d'une activité de création libre et en même temps hautement socialisée. C'est la vie elle-même mobilisée dans sa totalité. »²⁶⁹

²⁶⁹ Ivana BENTES. *op. cit.*, p. 2. (C'est nous qui traduisons) : « Não são apenas os conteúdos imateriais (comunicacionais, linguísticos, informacionais) próprios da cultura que se constituem em base de sustentação do crescimento, mas também os seus processos de produção típicos: o trabalho da cultura se apresenta como uma atividade que não é mais padronizável na forma do emprego (assalariado); da mesma maneira, a atividade criativa foge à racionalidade instrumental da firma; a relação entre o "produto" do trabalho da cultura e o "público" implica em uma circulação desses dois momentos que tende a tornar produtivas as próprias redes sociais de produção e ao mesmo tempo os consumos culturais. / A produção e a criação culturais não são padronizáveis, nem dentro da racionalidade instrumental da firma (da forma empresa), nem dentro da redução do trabalho ao estatuto subordinado do emprego assalariado. O trabalho da cultura e a produção estética é o fato de uma atividade de criação livre e ao mesmo tempo altamente socializada. É a própria vida mobilizada na sua totalidade. »

Comme l’avaient observé André Brasil et César Migliorin, les formes disciplinaires du contrôle du travail cèdent la place à la capture du travail par le biopouvoir. De quelle façon ? En transformant le travail en quelque chose de précaire, variable, flexible, discontinu, et, principalement, autogéré. Or, la production amatrice d’images suit néanmoins la même logique de travail.

Si nous pouvons parler de la valeur produite par l’image d’amateur insérée dans un système d’échanges et de circulation, il reste encore à nous demander dans les mains de qui finira cette valeur parce que, s’il y a une valeur, il y aura certainement quelqu’un qui la produira, ainsi que quelqu’un qui la possédera. Pour ce faire il faudra percevoir le changement des méthodes capitalistes pour la soustraction et le déplacement de cette valeur, mouvements qui nous semblent passer forcément par la notion de précarisation.

Nous n’allons pas passer en revue des théories marxistes, ni entrer dans la sociologie contemporaine du travail. Admettons tout simplement l’action de ces champs de forces théoriques tout en supposant l’évidence que, à l’époque actuelle du capitalisme, la domination ne se produit pas seulement dans les usines, mais s’étend à l’ensemble de la vie et que la domination change de paradigme. Il s’agit d’un paradigme dans lequel l’appropriation du temps ne se fait plus de façon symétrique, linéaire ni objective, mais où celle-ci devient, bien au contraire, non-linéaire, réversible, virtuelle et passe par la subjectivité, en capturant les perceptions, la mémoire, l’intellect. On ne parle plus d’un capitalisme tout court, mais d’un sémio-capitalisme. Franco “Bifo” Berardi, a développé cette notion d’abord dans son livre *Precarious rhapsody*²⁷⁰ et, après, dans autres ouvrages tels que *The Uprising - On poetry and finance*²⁷¹ et même, plus récemment, la notion de *necro-capitalism* dans le livre *Futurability. The age of impotence and the horizon of possibility*²⁷². Berardi définit ainsi la notion de sémio-capitalisme :

« La sémiotique est la science qui étudie les signes. Nous appelons le capitalisme un système social fondé sur l’exploitation du travail ayant pour but l’accumulation du capital. Nous pouvons parler de sémio-capitalisme

²⁷⁰ Franco “Bifo” BERARDI, *Precarious rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Londres, Minor compositions, 2009.

²⁷¹ Franco “Bifo” BERARDI, *The Uprising – On poetry and finance* (dans la collection Semiotext(e) intervention series, Londres, Semiotext(e), 2012.

²⁷² Franco “Bifo” BERARDI, *Futurability. The age of impotence and the horizon of possibility*, Londres / New York, Verso, 2017.

lorsque les technologies informationnelles rendent possible la pleine intégration du travail linguistique avec l'augmentation du capital. L'intégration du langage dans le processus de création de la valeur implique évidemment des conséquences importantes tant dans le domaine économique que dans la sphère linguistique. En effet, il est possible de calculer le temps de travail nécessaire pour effectuer une opération mécanique, mais il n'est pas possible de calculer de façon précise le temps de travail moyen socialement nécessaire pour élaborer des signes et créer de nouvelles formes. Par conséquent, le travail linguistique est difficilement réductible à la loi marxiste de la valeur et, ainsi, l'économie incorpore de nouveaux facteurs d'instabilité et d'indétermination une fois que la valorisation devient dépendante du langage. En même temps, le langage intègre les règles économiques de la concurrence, de la pénurie et de la surproduction. C'est ainsi que se crée un excès de signes (une réserve) qui ne peut être consommé et élaboré au moment de l'attention sociale (une demande). Les conséquences de la surproduction sémiotique sont non seulement économiques, mais aussi psychiques, puisque le langage agit directement sur la sphère psychique. »²⁷³

Berardi essaie de tracer les changements que le capitalisme a subis durant les trois dernières décennies et ses reflets dans l'usage des médias, de la culture et de la technologie qui, à leur tour, correspondraient à des changements dans la géopolitique, l'économie, la discipline, la vie quotidienne et affective. La thèse de Berardi est que l'intégration du langage dans le processus de production de valeur implique évidemment des conséquences importantes aussi bien dans le domaine économique que dans la sphère psychique. Il en résulte que nous vivons dans une situation précaire de la psyché sociale. Une telle précarité est décrite comme une dette symbolique : « La soumission de la communication sociale à la chaîne algorithmique financière peut être décrite comme

²⁷³ Franco "Bifo" BERARDI, *Precarious rhapsody*, op. cit., p. 149. (C'est nous qui traduisons) : « Semiotics is the science that studies signs. We call capitalism a social system founded on the exploitation of labor and finalized to the accumulation of capital. We can talk of semio-capitalism when informational technologies make possible a full integration of linguistic labor with capital valorization. The integration of language in the valorization process obviously involves important consequences both in the economic field and in the linguistic sphere. In fact it is possible to calculate the working time that is necessary to carry out a mechanical operation, but it is not possible to calculate the average working time socially needed to elaborate signs and create new forms in a precise way. Therefore linguistic labor is hardly reducible to the Marxian law of value, and consequently the economy incorporates new factors of instability and indefiniteness once the valorization becomes dependent on language. In turn language incorporates economic rules of competition, shortage, and overproduction. That is how an excess of signs (supply) is generated that cannot be consumed and elaborated in the time of social attention (demand). The consequences of semiotic overproduction are not only economic, but also psychical, since language acts directly on the psycho-sphere. »

l'imposition d'une dette symbolique. »²⁷⁴ On ne pourrait pas accorder l'attention nécessaire à la demande offerte (en anglais, l'expression « *to pay attention* » rend justice à la référence à la notion de *dette*). Comme dans un *Potlacht* constant, est établie une situation de dette à payer qui nous conférerait une position de subordination permanente. En même temps, nous sommes de plus en plus amenés à produire des images, mais toujours loin des « implications éthiques, politiques et esthétiques qui impliquent la production. »²⁷⁵ Ce que nous produisons apparaît comme si cela n'avait pas été fait par nous. Ce sont les images qui deviennent autonomes plutôt que les sujets qui les produisent, et cette autonomie dérive de leur circulation, de leur détachement de la représentation, de leur décentralisation et de leur caractère viral.

Berardi dira que dans cette condition d'hyper-complexité sociale, les êtres humains, en plus de se comporter comme une *multitude* (référence claire à Negri et Hardt), agiraient comme un *essaim* (*swarm*), comportement qui peut être traduit par la maxime « toujours choisir la voie facile ». Il cite la déclaration suivante de Bill Gates : « La révolution numérique est une question de facilitation - créer des outils pour faciliter les choses. »²⁷⁶ et conclut : « le pouvoir est l'affaire de rendre les choses faciles. »²⁷⁷. La facilité mentionnée par Berardi n'a rien à voir avec le refus du travail ou de la paresse, et davantage avec sa plus grande efficacité, car elle est à la base du fonctionnement des réseaux de partage d'images et signes : comment arriver du point A jusqu'au point B le plus vite possible et atteindre son public cible ?

Alors, comment fonctionne un essaim d'après Berardi ?

« Un essaim est une pluralité d'êtres vivants dont le comportement suit (ou semble suivre) des règles intégrées dans leurs systèmes neuronaux. Les biologistes appellent un essaim une multitude d'animaux de taille et d'orientation corporelle similaires, se déplaçant dans le même sens et

²⁷⁴ Franco "Bifo" BERARDI. *The Uprising*, *op. cit.*, p. 34-35. (C'est nous qui traduisons) : « The subjection of social communication to the financial algorithmic chain can be described as the impositions of a symbolic debt. »

²⁷⁵ André BRASIL et César MIGLIORIN, « A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens Amadoras », *C-legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*, n° 22, 2010, p. 128. (C'est nous qui traduisons) : « implicações éticas, políticas e estéticas que envolvem a produção. »

²⁷⁶ John SEABROOK, « E-mail to Bill », *The New Yorker*, n° 69, 1994, p. 52. (C'est nous qui traduisons) : « The digital revolution is all about facilitation – creating tools to make things easy. »

²⁷⁷ Franco "Bifo" BERARDI, *The Uprising*, *op. cit.*, p. 15. (C'est nous qui traduisons) : « power is all about to make things easy ».

réalisant des actions de manière coordonnée, comme des abeilles construisant une ruche ou se déplaçant vers une plante où elles peuvent trouver des ressources pour faire du miel. »²⁷⁸

Cette métaphore semble essayer de clarifier l'élan de partage de comportement quand les capacités cognitives sont limitées face à une situation de complexification de l'infosphère. Au lieu de l'image, très répandue dans les années soixante, du troupeau guidé par un leader, celle de l'essaim est acéphale, basée sur l'interaction et le partage, et n'a pas besoin d'un leader, car elle va toujours choisir la voie la plus facile. Mais, c'est un choix à l'encontre duquel on ne peut pas dire « non » et où le « non » serait même hors de propos : « Vous pouvez exprimer votre refus, votre rébellion et votre non-alignement, mais cela ne va pas changer la direction de l'essaim, ni affecter la façon dont le cerveau de l'essaim est en train d'élaborer des informations. »²⁷⁹. Pourquoi est-ce hors de propos de dire « non » ? Parce que le refus est aussi devenu précaire et simplifié : on dit « non » sur les pétitions numériques parce que c'est simple, on dit « non » en se fâchant sur les *timelines*, on dit « non » en mangeant *bio*.

Et nous le faisons tout en travaillant parce que cette situation économique impose l'émergence d'une nouvelle catégorie : le *cognitariat* (cette « classe virtuelle et inorganisable du travail mental »²⁸⁰) qui aurait remplacé le prolétariat. Cette nouvelle « classe ouvrière » en vient à effectuer un travail intellectuel fragmenté reposant sur l'information immatérielle pour produire des biens matériels et immatériels plutôt qu'un travail manuel productif. Il s'agit là d'un nouveau mode de production dont les processus transformationnels ont été remplacés par des processus d'élaboration de l'information. Certes, le travail industriel continue à croître numériquement (après tout, les biens matériels doivent être produits), car la globalisation du marché du travail a continué à pousser de nouveaux travailleurs dans les lignes de montages et de processus de

²⁷⁸ *Ibidem*, (C'est nous qui traduisons) : « A swarm is a plurality of living beings whose behavior follows (or seems to follow) rules embedded in their neural systems. Biologists call a swarm a multitude of animals of similar size and bodily orientation, moving together in the same direction and performing actions in coordinated way, like bees building a hive or moving toward a plant where they can find resources for making honey. »

²⁷⁹ *Idem*, p. 16. (C'est nous qui traduisons) : « You can express your refusal, your rebellion and your nonalignment, but this is not going to change the direction of the swarm, nor is it going to affect the way in which the swarm's brain is elaborating information. »

²⁸⁰ *Idem*, p. 8. (C'est nous qui traduisons) : « the virtual unorganizable class of mental labor. »

production physique et matérielle, mais ces travailleurs «ont perdu tout pouvoir politique ou syndical. Ils sont continuellement blessés par le processus de délocalisation, et ils n'ont aucune possibilité d'intervenir dans les processus décisionnels, car ils ne peuvent pas accéder au bunker où les décisions sont prises et mises en œuvre.»²⁸¹. La même logique de précarisation du travail matériel se répète dans le travail cognitif qui est très fragmenté, de même que le temps qui lui est consacré, fractalisé, recombiné, flexibilisé. Tout comme les ouvriers touchés par la délocalisation, le cognitariat suit la dynamique des réseaux d'Internet : « Le travailleur n'existe plus en tant que personne. Il est juste l'interchangeable producteur de micro-fragments de *sémiosis* recombinautes qui entre dans le flux continu du réseau »²⁸².

Les images d'amateurs ou vernaculaires, qualifiées de non professionnelles, sont elles aussi un produit du travail du cognitariat. Nous appartenons tous au cognitariat non seulement quand on produit des images, mais aussi quand on les fait circuler et quand on les regarde. Si « le pouvoir financier repose sur l'exploitation du travail cognitif précaire »²⁸³, observer la production amatrice d'images en guise de travail d'un cognitariat change encore une fois le statut de l'amateur : c'est du travail parce qu'elle génère de la valeur, info-labor,

Dans notre effort afin de délimiter la notion d'image d'amateur, on a essayé, avec Roger Odin, de montrer la fragilité de ce paradigme, on a proposé sa requalification par la notion de *vernaculaire* et, finalement, et enfin, on l'a niée en la rapprochant des notions de travail précaire et cognitariat. La construction d'un rapport entre la notion de travail et ce genre particulier d'images s'avère pertinente, surtout à cause de la dissociation habituelle et, à notre avis insuffisante aujourd'hui, entre les images issues

²⁸¹ Franco "Bifo" BERARDI, *Futurability*, op. cit., p. 139. (C'est nous qui traduisons) : « they have lost any political or syndicated power. They are continuously threatened by the process of delocalization, and they have no possibility of intervening in decision-making processes, as they cannot access the bunker where the decisions are made and implemented. »

²⁸² Franco "Bifo" BERARDI, *Precarious rhapsody*, op. cit., p. 81. (C'est nous qui traduisons) : « The worker does not exist anymore as a person. He is just the interchangeable producer of micro fragments of recombinant semiosis which enters into the continuous flux of the network. »

²⁸³ Franco "Bifo" BERARDI, *The Uprising*, op. cit., p. 8. (C'est nous qui traduisons) : « Financial power is based on the exploitation of precarious cognitive labour. »

d'un univers non-professionnel et celles du travail. Le fait que la production dite d'amateur ne soit pas rémunérée au début ne change rien et n'invalide pas notre association entre les deux. Au contraire, si nous rappelons des notions comme celles de précarité, de travail immatériel et de sémio-capitalisme, nous pouvons constater que les images d'amateurs sont au cœur de la structuration contemporaine de production de valeur.

Revenons-en alors à la notion de *visualité*. Si les images du monde sont produites par nous, les amateurs, et qu'elles surgissent comme si elles étaient déjà là, autonomes, c'est nous qui, en tant qu'amateurs, produisons la *visualité*. Dans le sémio-capitalisme (ou capitalisme cognitif), en produisant des images on produit des subjectivités. Après tout, ce ne sont pas des marchandises matérielles que les entreprises comme Google, Facebook et Apple produisent, ces entreprises produisent des *affects*, des *formes de vie*, des *visualités*. Et en les produisant (avec notre aide), elles les contrôlent. L'amateur-consommateur, autoentrepreneur, autonome, coproduit ce qu'il consomme et, en le faisant, aide le système à s'améliorer. Nous alimentons les grands sites Web d'entreprise lorsque nous pensons nous exprimer et nourrir nos propres profils. Nous aidons les applications à atteindre une efficacité maximale lorsque nous les utilisons et nous exprimons (*Tinder, Instagram, Facebook, Youtube, Yourporn, Waze, Google maps, Trip advisor*, les sites de ventes et d'information en général, etc...).

Mais rien n'est inexorable ni ne marche dans un seul sens. Les images circulent et, tout en étant au sein de ce tournant informationnel et au cœur de l'économie cognitive, sont soumises à toutes sortes de tensions : d'élément totalement adapté et utile au sémio-capital à une position de négation de la représentation et du fétiche des « bonnes images ». Steyerl observe ce mouvement :

« D'une part, elle [l'image pauvre] opère contre la valeur fétiche de la haute résolution. De l'autre, c'est précisément la raison pour laquelle elle finit par être parfaitement intégrée à un capitalisme de l'information prospérant sur des durées d'attention compressées, sur l'impression plutôt que sur l'immersion, sur l'intensité plutôt que sur la contemplation, sur la bande-annonce plutôt que sur la projection. » ²⁸⁴

²⁸⁴ Hito STEYERL, *op. cit.*, p. 329.

Les commentaires de Steyerl rendent compte de l’ambivalence de l’image pauvre. Contrairement à la vision romancée vis-à-vis des pratiques d’amateurs, cette production ne se trouve pas nécessairement du côté des actions subversives ou de résistance. Comme le *lumpemproletariat*, les images pauvres sont disponibles tout à la fois pour la transgression et la soumission. Elles sont comme l’essaim avec toutes les contradictions qui y sont associées : « ensemble, les images pauvres donnent un aperçu de la condition affective de la foule, ses névroses, sa paranoïa, et ses peurs, ainsi que son irrésistible désir d’intensité, d’amusement, et de distraction. La condition des images parle non seulement des innombrables transferts et reformatages, mais aussi des innombrables personnes qui s’en soucient suffisamment pour les convertir, encore et encore, y ajouter des sous-titres, le rééditer, ou les télécharger »²⁸⁵.

Dans ce contexte, pourrait-il y avoir une réversibilité qui agirait en tant que *contre-visualité* ? Si les images sont une zone de trafic, un terrain commun pour l’action et la passion, comment les mobiliser vers un engagement ? Comment ne pas se perdre dans l’effacement du sujet énonciateur ? Ou comme s’interroge Berardi : « La créativité scientifique et artistique est capturée par le marché et par la guerre. Cela conduit à se demander comment il est possible de reconstruire l’autonomie dans les conditions du sémio-capital. »²⁸⁶. On se demande, alors, s’il serait encore possible, dans ce contexte de capitalisme cognitif, d’envisager les images comme un espace puissant de rapports et constructions politiques. Les images d’amateurs peuvent-elles devenir engagées ? On risque de dire, en suivant la pensée et la pratique artistique de Hito Steyerl, qu’il s’agit d’articuler de façon critique ces images sans tomber dans le paradigme représentationnel. Le fait d’y avoir recours, en les reconnaissant comme des fragments de la réalité, des fossiles qui condensent les forces et les relations sociales, contribue à considérer les images comme un objet et un sujet de l’histoire. Si un changement dans le statut de ces images est possible, il nous semble que cela passe par un agencement artistique qui les accepte dans toute leur ampleur, leur fragilité, leur pauvreté en les réintroduisant dans les nouveaux circuits, récits et modes de consommation. Une telle réinsertion passe par un travail de remploi au sens large dont un repartage de l’esthétique d’amateur redécouvrirait les sujets derrière ces images, leur redonnerait leurs places, rassemblerait leur corps et

²⁸⁵ *Idem.*, p. 328.

²⁸⁶ Franco “Bifo” BERARDI, *Precarious rhapsody*, *op. cit.*, p. 8. (C’est nous qui traduisons) : « Scientific and artistic creativity are captured by the market and by war. This leads to the question of how is it possible to reconstruct autonomy within the conditions of semio-capital. »

leur matérialité. On pourrait parler de redistribution du sensible, et remettre en question son partage actuel.

On n'arrête pas le flux ni la circulation, mais on essaie d'imprimer de nouveaux rythmes – ou, comme le voulait Godard, *décomposer, décélérer pour recomposer*. Accepter la circulation permet le recyclage et des recombinaisons. Et c'est là que l'on pourrait peut-être parler de remploi, mais peut-être pas d'images de *seconde main* mais plutôt d'images de *N mains*. Et ainsi l'on introduit les artistes de la deuxième partie de cette thèse car l'on croit que c'est ce qu'ils font.

Les images d'amateurs de guerres et conflits retravaillées ou réemployées par les artistes qui nous intéressent dans cette thèse seraient de *énième* main. Ces artistes, pour suivre la nomenclature de Nicole Brenez²⁸⁷, s'insèrent dans certains principes du recyclage exogène (convocation, métalangage, *found footage* avec un usage critique par anamnèse, le détournement, de ready-made, ainsi que l'usage analytique avec montage croisé). La taxinomie de Brenez sur le cinéma de remontage est très complète et détaillée mais, il est important de remarquer ici, qu'il s'agit d'une étude à propos du cinéma contemporain et que les artistes de notre corpus s'inscrivent dans une démarche plus ouverte, celle de l'art contemporain dans toute sa diversité : installation et vidéo-installation, performance, documentaire d'exposition, collage. Il s'agit là de pratiques à l'origine *impures* et soumises dès leur essence à toutes sortes de remplois, de réutilisations et de recontextualisations de matériaux divers, y compris les images d'autrui. Alors, si on utilise le terme *remploi*, même s'il existe des correspondances très proches avec la nomenclature établie par Brenez, il serait prudent de garder ses distances afin de respecter les particularités du champ plus élargi qui est celui de l'art contemporain où s'insèrent les pratiques de chaque artiste en question.

En fin de compte, en suivant le va-et-vient de ces images, on peut se trouver sur les champs de batailles²⁸⁸ ou dans les usines, lieu archétypal du mouvement ouvrier

²⁸⁷ Développée dans le texte déjà cité : Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *op. cit.*

²⁸⁸ À ce sujet voir la réflexion d'Hito Steyerl, déjà mentionnée dans l'introduction de cette thèse, notamment dans la performance « *Is the museum a battlefield ?* ».

et du cinéma militant²⁸⁹, mais, en choisissant le champ de l'art pour *s'emparer* des images d'amateurs on ne suggère pas que celui-ci serait en dehors de la tension biopolitique du sémio-capitalisme. Au contraire, il en fait également partie. Cependant, il est possible de dire que le champ de l'art peut tout du moins essayer, à l'intérieur même de cette tension, dans son immanence, de proposer de nouvelles tensions, des sorties de l'otage des dogmes économiques dominants, des ruptures épistémologiques, des paradigmes post-économiques. Si l'art peut représenter une rupture quelconque, c'est parce qu'elle fait elle-même partie du travail cognitif. A l'intérieur de la visualité, par le biais de recombinaisons transversales, précaires du visuel (des formes de vies) on peut construire des contre-visualités. Nous sommes donc dans le domaine des potentialités.

« MANIFESTER

*Où le réel apparaît à la fois
comme ce que nous croyons,
ce que nous soutenons
par nos croyances et ce que nous
pouvons transformer,
potentiellement, par d'autres
formes d'envoûtement...*

*'Ce qui est réel, ce qui
Est matériel...' »*

Camille de Toledo (2016) ²⁹⁰

²⁸⁹ À ce propos, on suggère un autre texte d'Hito Steyerl : « Is a Museum a factory ? », dans lequel l'auteur suit un raisonnement similaire à celui de la performance mentionnée ci-dessus. Dans Hito STEYERL, *The Wretched of the screen*, op. cit. pp. 60-76.

²⁹⁰ Camille DE TOLEDO, Aliocha IMHOFF et Kantuta QUIRÓS, *Les potentiels du temps. Art & politique*, Paris, Manuella éditions, 2016, p. 19.

2^{ème} PARTIE

**Clarisse Hahn
Rabih Mroué
Coco Fusco
Thomas Hirschhorn**



CHAPITRE 1
CLARISSE HAHN

*« Film, bastard, film! Film! Show that to the people.
If you don't film me, I'll explode your brain! »*

Extrait de *Prisons*, 2012, vidéo, 12', de Clarisse Hahn.



Notre corps est une arme / PRISONS, 2012. Vidéo SD, couleur, 12'.

1.1 – Parcours et démarche

Née en 1973, Clarisse Hahn est une artiste française qui vit et travaille à Paris. De même que plusieurs artistes de sa génération, elle a suivi un parcours académique en cumulant dans sa démarche les enseignements plus pratiques des écoles d'art et la recherche plus théorique de l'université. Titulaire d'un double diplôme, peu après l'obtention de ses diplômes en Histoire de l'art à Paris1-Sorbonne (1996), Clarisse a commencé ses études en arts plastiques à l'École des Beaux-Arts de Paris (2000).

Son premier passage académique, plus théorique, a paradoxalement poussé Clarisse Hahn vers la pratique artistique, quand elle a pu donner libre cours à ses envies déjà en germe durant son enfance :

« Depuis que j'étais adolescente je faisais des collages, des dessins, des petites vidéos. Mais ce parcours théorique initial était dû au fait que je ne me sentais pas encore capable d'être artiste. Et finalement, peut être que la théorie finit par nous inhiber. Quand j'étais à la Sorbonne en histoire de l'art, on n'avait pas le droit de dire "c'est beau", on n'avait pas le droit de passer à côté de tel artiste qui ne nous intéressait pas parce qu'il fallait connaître l'histoire de l'art, alors que la manière dont on enseignait l'histoire de l'art aux Beaux-Arts était beaucoup plus créative, on pouvait s'en saisir, on pouvait dire "c'est pas beau », j'en n'ai rien à foutre de Picasso, etc..." »²⁹¹

A l'image de plusieurs autres artistes de sa génération, Hahn fait des doubles journées entre son atelier et les salles de cours de l'École des Arts décoratifs de Paris (EnsAD), où elle travaille en tant qu'enseignante de photographie et vidéo. Pendant plusieurs années, Hahn a aussi exercé l'activité professionnelle de critique d'art pour des magazines spécialisés (*Art press*, *Bloc Notes*, *Omnibus*, *Crash*). Toujours du point de vue générationnel, de même que nombre de ses collègues contemporains, même sans avoir suivi une formation professionnelle ou technique en cinéma, elle s'est mise, en tant

²⁹¹ Extrait de l'entretien entre Clarisse Hahn et Wagner Morales. Pour l'intégralité de l'entretien, voir l'annexe I.

qu'autodidacte, à la production audiovisuelle. Il s'agit là d'artistes professionnels qui font des films sans jamais être passés par des écoles de cinéma.

On peut dire que Clarisse a un *modus operandi* récurrent, une démarche spécifique: la plupart du temps, elle travaille seule, en utilisant et en filmant elle-même avec une petite caméra vidéo. Clarisse exécute aussi toutes les étapes du processus de travail: de la prise de vue et de son au montage final. En outre, dans le cadre de ce processus, elle s'immerge sur le long terme dans les environnements qu'elle filme, sans avoir établi au préalable le moindre plan et sans idée préconçue, comme si à la dérive, elle préférait suivre ses personnages pendant de longues périodes, parfois pendant plus d'un an, en construisant et en partageant également avec eux non seulement une vie commune, mais une production partagée d'images. Il en résulte des centaines d'heures d'images enregistrées, matière première propre à être travaillée et donc à être regardée, découpée, organisée, réordonnée et mise en espace.

C'est comme si l'artiste produisait ses propres archives dans lesquelles elle ira fouiller. Quand on filme sans un scénario ou un plan préétabli, c'est comme si le matériau enregistré devenait des archives à scruter dans lesquelles il est possible de découvrir des images auxquelles on ne s'attendait pas. En voici un bon exemple : au tout début du film *Kurdish Lover* (que l'on analysera), figurent des images enregistrées dans un milieu urbain, très différent de celui dans lequel le film se déroulera. Il s'agit d'un extrait de l'un de ces rushes que Clarisse filmait sans savoir avec certitude ce que c'était et qui, après avoir été visionné une seconde fois, révèle des détails qui étaient insaisissables pendant le tournage:

« Le premier plan du film, où l'on voit les hommes danser torse nu, correspond au moment où je découvre la communauté kurde. J'habitais à l'époque près de la gare de l'Est où l'on trouvait une forte communauté kurde et turque. La première fois que je vois ces Kurdes danser, je pensais que c'était la *gay pride* et j'ai commencé à filmer parce que je faisais une série de vidéos nommée Boyzone (...). En regardant mes rushes, je me rends compte qu'on pouvait distinguer un drapeau du PKK, le portrait d'Öcalan, et je découvre que ce sont des Kurdes. Ensuite, je suis allée dans les petits cafés kurdes où les hommes jouent aux cartes et boivent du thé toute la journée. Et j'ai commencé à m'intéresser à l'histoire des Kurdes et à leur situation politique. »²⁹²

²⁹² Olivier HADOUCHI, « J'aime me mettre dans des situations de risque à la fois personnel et émotionnel » : Conversation avec Clarisse Hahn, *La furia umana* [en ligne], n° 21, 2014. Consulté le 27

Voici donc un exemple à peine esquissé de ce que ce *modus operandi* peut engendrer. Ce type de démarche dans le travail de Clarisse Hahn, bien qu'ancrée sur la forme documentaire, nous conduit vers ses œuvres plus récentes, de nature plus installatives, en particulier la trilogie *Notre corps est une arme*, dont font partie les trois courtes vidéos *Gerilla*, *Prisons* et *Los desnudos* (que l'on analysera de plus près). Ici, l'immersion mentionnée auparavant est associée à la pratique du remploi de l'image d'autrui.

Une observation non négligeable peut être faite ici: on note la coprésence naturelle de l'œuvre de Hahn dans ces différents espaces qui, malgré les interconnexions de plus en plus nombreuses, sont souvent étrangers l'un à l'autre : le circuit classique du cinéma (les cinémas commerciaux, les festivals, la Cinémathèque française) et le circuit classique de l'art contemporain (musées, galeries et expositions d'art). Et ce n'est pas seulement cette coprésence qui s'avère intéressante, mais aussi le fait que l'artiste a obtenu la reconnaissance pour son travail dans les deux champs: l'œuvre est en effet aboutie et a remporté plusieurs prix dans les deux circuits.

Dans son ensemble, la production de Clarisse Hahn, à ses débuts bien ancrée dans le documentaire, s'empare à partir d'un certain moment de la poétique installative. Aujourd'hui Hahn est une artiste qui circule non seulement entre ces deux registres, mais qui les mobilise également à chaque nouveau projet, en les combinant de manière organique.

1.2 - Premiers documentaires (Hôpital et Ovidie) : le corps comme texte

Clarisse Hahn a réalisé son premier film en 1999, alors qu'elle était encore à l'École des Beaux-Arts. Il s'agit de *l'Hôpital*, un documentaire à propos de l'univers fermé d'un hôpital pour les personnes âgées, portant surtout sur les malades en phase terminale. Dans ce premier film documentaire, Clarisse essaye d'interroger les habitudes que l'on prend lorsqu'on est confronté quotidiennement à des situations extrêmes comme celles auxquelles l'on peut assister dans un service de gériatrie hospitalier : des corps qui souffrent, qui ont du mal à respirer, à manger et à se laver, des corps avec des plaques, des corps sans contrôle sphinctérien, dépendant de soins d'autrui, des organismes qui vont bientôt mourir, qui sont en train de mourir. Dans un extrait du synopsis de son film, Clarisse Hahn le commente et le décrit elle-même en ces termes :

« Le fait de se concentrer sur des gestes techniques permet de maintenir les corps à distance. Pour évoquer les formes de la douleur, on utilise un vocabulaire spécialisé, qui vient aplanir l'aspect émotionnel de certaines situations. Ce type de langage sert moins à exprimer un sentiment qu'à en domestiquer la violence, ramenant le désordre des émotions à un nombre réduit de formules. L'humour noir est l'un des traits les plus caractéristiques des codes décalés qui se développent dans le monde clos de l'hôpital. "Allez jeune homme! On va faire un footing au Bois de Boulogne", dit une infirmière à un grabataire, à qui elle vient d'enfiler un pantalon de jogging.

Le malade est par excellence l'improductif, celui qui ne travaille pas à la reproduction du système mais qui en dépend. A l'hôpital, sa souffrance n'a plus le caractère exceptionnel qu'elle pouvait revêtir dans la sphère intime. On assiste à une mise à niveau des individus. Une nouvelle hiérarchie se crée, où se radicalise la relation de l'actif et du passif. L'attention à la posture des corps met en valeur l'écart qui sépare les occupants d'un même lieu. Les mouvements ralentis des vieilles personnes s'opposent au dynamisme ostentatoire des infirmières. Les corps inertes des personnes âgées sont déplacés, transportés, lavés, entourés d'une multitude de gestes de soin. Les membres qui cessent de fonctionner semblent se détacher du reste du corps (ainsi, on voit un homme qui demande à se faire couper les jambes "puisque'elles ne marchent plus..."). Cette rupture dans

l'intégrité de l'individu est pointée par un cadrage serré, qui isole certains organes, et par un son qui intervient généralement en hors champ.

Certains malades utilisent des moyens détournés pour affirmer leur indépendance. Une femme refuse farouchement de prendre des douches. Elle résiste au médecin qui tente de lui expliquer les nécessités de l'hygiène hospitalière. Ultime forme de résistance, son attitude n'a de sens que pour elle, lui permettant d'éprouver qu'elle possède encore un pouvoir de décision sur son corps. Raymond se replie dans un univers intérieur. Il élabore des fictions à partir des objets qu'il voit dans sa chambre, confondant passé et présent, rêves et réalité. »²⁹³

Ce premier film documentaire, *Hôpital*, renferme déjà plusieurs aspects qui figureront dans ses œuvres postérieures, comme Clarisse le reconnaît elle-même :

« Quand je fais le lien avec mes travaux plus tardifs, je m'intéresse à des lieux comme ça, qui sont à la fois à l'extérieur de la vie, du quotidien et, en même temps, c'est une institution qui est fermée sur elle-même et qui reproduit toute la structure sociale et c'est quelque chose de très extrême. Je m'intéresse à ce genre de situation où on est à l'extrémité de la vie. »²⁹⁴

Lors d'un entretien mené dans le cadre de cette recherche, quand on interroge Clarisse à propos de la presque totale absence de plans ouverts dans *Hôpital*, l'artiste évoque la fragmentation des corps montrés dans le film. Dans ce dernier on ne voit que des plans de détail, un cadrage fermé dont l'option a été prise afin de rendre compte du poids de ce genre de corps vieillissants, le poids de l'âge et de la maladie, ainsi que de la difficulté technique de cette mise en relation avec ces corps :

« Parce que c'est un corps fragmenté aussi. Il y a des parties du corps qui bougent plus, d'autres qui bougent encore ... C'est un corps qui est très pesant. C'est un moment de contact et c'est compliqué de toucher le corps de l'autre. Il y a toute une série de rituels pour désamorcer cette charge qui est mortifère, parce que quand tu vis tous les jours avec des gens qui sont en train de mourir, dans cette attente, pour désamorcer la charge que peut avoir un corps il faut que les gestes soient très techniques, donc on n'a plus l'impression de toucher l'autre et l'autre n'a plus l'impression d'être

²⁹³ URL : <http://www.clarissehahn.com/hopital-documentaire-clarisse-hahn/>

²⁹⁴ Pour l'intégralité de l'entretien, voir l'*annexe 1*.

touché, cette technique est médicale et, en même temps, c'est jamais anodin de toucher le corps de quelqu'un, même avec tous ces rituels. Les rapports sont ritualisés pour que la mort soit plus facile. C'est comme les paysans avec les animaux : ils les font naître, ils les élèvent, et ils les tuent aussi, leurs rapports aux animaux sont ritualisés pour que la mort soit rendue plus facile. »²⁹⁵



Hôpital, 1999. Documentaire, vidéo, couleur, 37'.

Le fait de rendre compte de cette ritualisation nécessaire, la difficile tâche de trouver la bonne distance, la gestion de la pulsion voyeuriste par rapport aux images de morts, passent par le cadrage. Être tout près et ne pas être une simple voyeuse. Il s'agit là de questions chères à toute pratique documentaire digne de ce nom qui, depuis les premières œuvres de Hahn, sont présentes dans ses films et installations. Un tel parti pris peut être reconnu en tant qu'éthique documentaire constitutive de son travail et qui en viendra même à configurer la disposition spatiale de ses installations futures. Dans les

²⁹⁵ *Idem.*

films de Clarisse Hahn, le cadrage joue un rôle structurel en donnant les règles de la bonne distance, tout à la fois celle prise par l'artiste et celle qui sera offerte au regard et, dans le cas des installations, à la déambulation du spectateur

Ensuite, après avoir obtenu son diplôme, Clarisse Hahn a enchaîné la production d'une série de documentaires : *Ovidie* (2000), *Karima* (2003) et *Les protestants* (2005). *Ovidie* a été finalisé en 2000, c'est-à-dire peu de temps après la production d'*Hôpital*. Ce film se penche aussi sur un univers clos : le monde du cinéma porno. Il s'agit d'un documentaire portant sur la vie d'Ovidie, une star du porno français en début de carrière. Aujourd'hui, Ovidie est une ex-actrice et est devenue elle-même une très connue réalisatrice de films X, de documentaires ainsi qu'une auteure de livres qui traitent de manière critique et militante des coulisses de cet univers si particulier. Hahn décrit le film de la façon suivante :

« Ovidie est une jeune actrice de films porno. Nous nous sommes rencontrées l'hiver 2000 et nous avons noué une relation de travail et d'amitié. J'ai accompagné Ovidie sur des tournages, des live show sur internet, etc. J'ai partagé mon appartement avec Ovidie et son mari, qui m'ont laissé filmer au jour le jour leurs discussions et leurs disputes. Des sentiments et des désirs contradictoires qu'ils expriment se dégagent des questionnements sur les relations de couple, de sexe, de travail, et sur la manière dont toutes ces choses s'entrelacent. Dans le milieu du X, les gens ont un rapport au corps qui n'est finalement pas si marginal. Ils ont simplement moins de résistance à parler de certaines choses et à les montrer que la plupart des gens. Ici, La pornographie n'apparaît pas dans son aspect médiatique, elle est plutôt pensée comme une réalité qui me permet de réfléchir sur les éléments qui relient, ou bien séparent les êtres. Ce film interroge les différents modes de relation à autrui : le toucher, la parole... Où se situe le point de contact avec l'autre? Est-ce que lors d'un rapport sexuel on est vraiment en contact avec quelqu'un? Ovidie avait 19 ans lorsque j'ai commencé ce film. Elle était au tout début de sa carrière d'actrice X. Le tournage et le montage du film ont duré un an et demi. Pendant ce laps de temps, Ovidie est devenue célèbre, elle était souvent invitée à la télévision pour parler de son travail. Elle était très belle et parlait bien. Ovidie et son mari ont suivi pas à pas la fabrication du film, qu'ils aimaient beaucoup. Chaque scène tournée et montée avait reçu leur approbation. Au dernier moment, une semaine avant la première projection du film, Ovidie a changé d'avis. Elle a décidé de protéger sa vie privée: elle m'a demandé de ne plus montrer aucune des scènes que j'avais tournées dans son intimité. Elle me permettait par contre de diffuser comme je le voulais les scènes de sa vie professionnelle. »²⁹⁶

²⁹⁶ URL : <http://www.clarissehahn.com/ovidie-documentaire/>



Ovidie, 2000. Documentaire, vidéo, couleur, 103'.

Dans le cadre d'un entretien mené pour cette recherche, l'artiste nous a confié que ce film n'avait jamais été projeté en raison de problèmes liés à l'utilisation de l'image de la protagoniste. Il s'agit d'un film qui est donc resté dans une certaine invisibilité, d'un film maudit.

Ovidie et Hôpital ont été montrés en 2002 d'une façon particulière lors de la première exposition personnelle de Hahn: en tant que diptyque sous la forme d'une vidéo-installation. En faisant ressortir le rapport avec le corps en tant qu'expression d'un langage et moyen de résistance, cette œuvre se reconfigure ainsi dans une nouvelle disposition en renforçant et confrontant les aspects déjà présents lorsque les films ont été montrés individuellement. La confrontation de ces deux décors extrêmement dissemblables a mis en relief toute une gamme très complexe de correspondances entre la façon dont on pose la main sur les corps, le nôtre et ceux d'autrui. Aux yeux du public de telles correspondances, sont parfois à la limite de l'insupportable et du tabou. Le dispositif assemblé par Clarisse Hahn a mis à l'épreuve un regard particulièrement habitué à voir des corps dans des situations extrêmes :

« C'était ma première expo personnelle. Et j'ai ressenti un dégoût par rapport à la réception du public. Ils ont dit que c'était gratuit, que je n'avais pas le droit de prendre ces images, qu'on n'a pas le droit de les mettre en relation comme ça. Par contre, on voit dans le cinéma de fiction, des scènes de gens en train de mourir, souffrir saigner... »²⁹⁷

Ces corps incarnent des formes de langage, ils sont porteurs d'une puissance communicationnelle. Cette puissance, très présente dans sa trilogie postérieure *Notre corps est une arme*, était déjà là, ne serait-ce que de façon embryonnaire mais toujours puissante, dans cette première exposition :

« Dans *Ovidie* il y a beaucoup de touchers très professionnels du corps comme dans *Hôpital*. Il y a une manière de parler qui est typique des gens du métier du porno, comme la manière de parler typique des infirmières qui vont faire des blagues, des choses comme ça qui enlèvent justement sa charge du corps, qui peut être toxique ou sexuelle... La société habite les corps, les relations sociales, les codes sociaux, les rituels habitent ces

²⁹⁷ Pour l'intégralité de l'entretien, voir l'*annexe 1*.

corps-là. Dans *Hôpital* et *Ovidie* ce sont des moments où le corps est très présent et en même temps on ressent que les gens font parfois tout un effort pour que leur conscience aille au-delà de ce que le corps est en train de ressentir. Il y a une physicalité très présente du corps et des gens qui essayent de s'échapper de ce corps qui est là, par des codes. Et le langage est à mettre à distance. »²⁹⁸



Ovidie/Hôpital, 2002. Vidéo installation, double écran : 2 x 17'.

²⁹⁸ *Idem.*

1.3 – Des univers clos (Karima, Les protestants)



Les protestants, 2005. Documentaire, vidéo, couleur, 85'.

Quelques années plus tard, en 2003, Hahn sort un troisième documentaire appelé *Karima*, portant sur une jeune dominatrice S. M. (sado-maso) d'origine algérienne. Voici la description donnée par Clarisse Hahn elle-même :

« Karima est une jeune femme que j'ai filmée pendant un an. Ce film documentaire nous montre Karima dans l'intimité de sa famille, avec ses amis ou pendant des séances de domination. Le S.M., que Karima pratique avec ses amis, prend chez elle un aspect maternel et généreux. Le corps apparaît tour à tour comme source de plaisir ou de douleur, objet d'adoration ou de dégoût, vecteur des émotions ou frontière impénétrable. »²⁹⁹

En 2005, Clarisse termine *Les protestants*, un documentaire se penchant sur une famille protestante de classe moyenne / bourgeoise vivant à Paris, en fait, sa propre famille.

« Les rites et rassemblements d'une famille protestante bourgeoise réunie sur l'île de Noirmoutier. Clarisse Hahn y explore les relations entre les gens et les solutions qu'ils trouvent pour pouvoir vivre ensemble.

L'artiste nous donne à voir comment un mode de vie s'organise, puis se transmet d'une génération à l'autre : à travers un sentiment d'appartenance religieuse, à travers des modes de rassemblement, comme les rallyes ou le scoutisme, ou encore une méthode de gymnastique naturelle. Les personnages parlent des valeurs auxquelles ils adhèrent, et à partir desquelles ils structurent leur existence. Petit à petit, ils laissent percer leurs doutes et leurs contradictions, laissant percevoir l'ambiguïté des relations que chacun noue avec son milieu familial, religieux ou social.

La caméra cadre les lieux de vie, les intérieurs, les tableaux et les meubles, donnant la sensation d'un univers clos et silencieux.

Le ton d'intimité, qui est souvent celui des films de famille, est ici perturbé par le fait que les personnes filmées entretiennent une certaine distance, voire une réticence, par rapport à la caméra. C'est cette résistance qui a donné le ton du film, où les personnages expriment sans cesse une tension entre tendresse et rétention des émotions, posture hiératique et relâchement. »³⁰⁰

²⁹⁹ URL : <http://www.clarissehahn.com/karima-documentaire-clarisse-hahn>

³⁰⁰ URL : <http://www.clarissehahn.com/les-protestants-documentaire-clarisse-hahn>

Ces deux derniers films, *Les Protestants* et *Karima* ont poursuivi cette enquête portant sur les univers clos qui avait débuté avec les projets précédents, *Hôpital* et *Ovidie*, à la différence qu'elle marquera aussi ses films suivants : l'introduction de l'univers familial. Si dans *Les Protestants*, Hahn se plonge dans sa propre famille, en explorant ce cercle bourgeois replié sur lui-même, dans *Karima*, à côté de la scène S. M., il y a la famille de la protagoniste du film, de classe moyenne et d'origine algérienne. Un rapport avec la visibilité est construit : au centre des univers toujours gardés à l'écart du regard (les institutions hospitalières, les coulisses de l'industrie du cinéma porno, les pratiquantes du S. M.), la famille apparaît dans ces deux films comme une cellule d'où tout part, où tout est rendu visible. Il y a un exercice d'immersion dans ce visible, toujours invisible pour ceux qui ne sont pas là. Un *droit de regard* est donc revendiqué. Il s'agit d'un désir de dévoilement, non pour satisfaire le voyeurisme du spectateur, mais simplement pour établir le partage de quelque chose qui nous est nié.

Dans *Karima*, contrairement aux trois films précédents, ce qui nous est rendu évident c'est l'inter-pénétrabilité de ces deux mondes invisibles où tout est dévoilé par le biais de l'immersion de Hahn. Dans ce cas-là le mot clé serait « immersion », un véritable outil dont l'artiste s'en sert dans toutes les œuvres effectuées jusqu'à ce moment, ainsi que dans tous ses travaux postérieurs. C'est cette immersion et la façon dont l'artiste lui donnera une forme qui mettra en lumière ce droit au regard dont parle Nicholas Mirzoeff. *Karima*, la protagoniste, se montre aux spectateurs parce que Hahn le fait aussi, en inversant le champ de forces si commun dans le film documentaire, où le réalisateur détient le pouvoir de montrer une réalité différente de la nôtre.



Frames de *Karima*, 2003. Documentaire, vidéo, couleur, 98'.

Une scène emblématique de ce film traduit cette formule : l'apparition d'un personnage masculin qui, jusqu'à ce moment-là était extérieur à l'histoire de la protagoniste. Ce personnage semble se glisser dans le film seulement pour attester la présence de Clarisse, en tant que sujet désirant. Avec l'insertion d'un « objet étranger » dans le récit du protagoniste, après un peu plus d'une heure de film, dans une sorte de détour de la trajectoire de Karima, on est amené chez un homme qui se dit adepte de la pédolâtrie, quelqu'un qui aime être piétiné par des femmes. Dans son salon, on entend la voix de Clarisse, qui est hors cadre, lui poser des questions à propos de ses habitudes fétichistes. L'homme répond de façon naturelle aux questions quand, tout d'un coup, on entend la voix de Hahn qui demande « Mais, ça va, tu trouves que je l'ai bien fait? », ce à quoi l'homme répond : « Ah, oui, oui ! Non, non, au contraire, je t'aurais dit, sinon ! ». L'enquête continue malgré cette étrange interruption, l'homme montre sa collection de photos de femmes nues en train de piétiner des hommes inconnus, il parle de ses fantasmes, des possibles origines de ses désirs. Ensuite et apparemment toujours dans sa propre maison, la caméra montre l'homme allongé par terre en train d'être piétiné par une fille. Il y a une coupure dans la séquence et la scène suivante se passe dans une autre atmosphère, dans une salle de bain (celle d'un hôtel ? ou encore la maison de l'homme ?), et maintenant c'est Karima qui assume la position de piétineuse. Rien n'indique clairement si l'homme en question était l'un de ses clients. La scène est rapide, d'une durée de quelques secondes à peine. Il y a une nouvelle coupure, le décor est à nouveau le même qu'au début de la séquence, celui du séjour de cet homme mais, cette fois-ci, la caméra devient explicitement subjective et, du fait que l'on sait que c'est Clarisse qui prend en charge la caméra, on en vient à suivre ses actions en voyant ce qu'elle voit : le ventre de l'homme, nu et poilu, offert à ses pieds. Elle n'hésite pas à mener l'action et assume, cette fois, le rôle de la femme qui piétine. On voit ses pieds nus, aux ongles bien faits peints en rouge (se serait-elle préparée pour cette scène?), la tête de l'homme qui avale, les yeux fermés, ses orteils, en les léchant lentement. Après une coupure, la séquence finit par une proposition de l'homme : « Si t'as envie de te faire lécher les pieds l'après-midi chez toi, tu me rappelles », ce à quoi Clarisse répond : « D'accord », refermant ainsi l'étrange dialogue commencé entre eux deux qui était jusqu'ici demeuré quelque peu mystérieux.

La sensation de non existence ou, plutôt, d'effacement qu'éprouve l'homme, lorsqu'il se fait piétiner (comme il l'a dit, lui-même, à la caméra de Hahn), s'oppose à la montée de la présence de Clarisse à la surface du film. Cette petite parenthèse, décrite ci-

dessus, montre comment la notion d'immersion est particulière dans l'œuvre de Clarisse Hahn.



Karima, 2003. Documentaire, vidéo, couleur, 98'.

1.4 - L'immersion comme méthode de travail

Au milieu des années 2000, Clarisse était l'une des artistes émergentes de la scène française. Aujourd'hui, alors qu'elle jouit d'une carrière consolidée en France, comme on peut le noter, son travail se distingue de celui de la génération précédente (Dominique Gonzalez-Foster, Pierre Huygue, Philippe Parreno, entre autres). Pendant les années 1990, la clé interprétative était celle d'une *esthétique relationnelle*, terme créé par Nicolas Bourriaud³⁰¹, afin de faire face à un ensemble de pratiques artistiques très particulières et pour rendre possible l'analyse de cette production artistique « apparemment insaisissable »³⁰². Si l'on mentionne ici le célèbre texte de Bourriaud c'est parce que la question de l'immersion, très chère à Clarisse Hahn, y joue également un rôle très important. Contrairement à la génération qui a inspiré Bourriaud, le travail de Clarisse s'éloigne des environnements immersifs de ces pratiques où l'appel à la participation et l'immersion du spectateur sont toujours biaisés par la distanciation et la déconstruction des codes de représentations ainsi que l'ironie par rapport à sa propre pratique artistique. A l'inverse, l'approche de Clarisse de la notion d'immersion se fait par le biais du documentaire et quelques-unes des prémices de ce genre de production, à savoir l'observation, le partage, l'exposition de l'être humain. À cet égard, dans l'immersion chez Clarisse Hahn, il y a toujours des questions de méthode de travail sous-jacentes à la production documentaire telles que : comment atteindre la bonne distance ? Comment trouver sa place ? Selon Hahn, il n'y a jamais de juste distance, juste celle qu'il va falloir tenir, construire ou même imposer pour parvenir à faire des images.

En essayant de faire appel à de nouvelles questions et clés interprétatives pour face à cette nouvelle production, le point de départ de Bourriaud consiste à reconnaître que « la partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles. ». Il est évident que la notion d'immersion est sous-jacente à cette situation *plus vivante* de l'art, selon Bourriaud.

³⁰¹ À ce sujet voir : Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

³⁰² *Idem*, p. 7.

Comme l'a bien observé Bourriaud³⁰³, ces pratiques conviviales et interactives, qui supposent une certaine immersion, répondent à d'autres problèmes, bien différents de ceux de Clarisse Hahn. Dans le contexte des années 1990, l'idée de rencontre, dont l'art serait une sorte d'agent et de catalyseur, est quelque chose qui devrait en venir à exister dans un double mouvement : l'art, en même temps qu'il détermine, est déterminé par cette rencontre. Selon la conception de Bourriaud, l'actualisation de l'expérience artistique suppose l'existence d'un consensus, étant donné qu'elle serait « un fait esthétique qui réside dans le fait même de la relation, et non dans les objets et canaux qui en sont le point de départ. »³⁰⁴. Ainsi, sans relation, il n'y aura pas d'art. Pourtant, c'est précisément sur ce point-là que sa théorie reçoit la critique la plus incisive, une critique dont la pratique de Clarisse se rapproche : en se limitant à une conception consensuelle de la relation, on exclut toute l'expérience du conflit et du *dissensus*, elles aussi à l'origine des expériences artistiques contemporaines. À cet égard, la critique de Claire Bishop s'avère assez tentante car elle pose, en résumé, la question suivante : « Si l'art relationnel produit des relations humaines, alors la prochaine question logique à se poser est de savoir quels types de relations sont produits, pour qui, et pourquoi? »³⁰⁵. Autrement dit, le dialogue pour le dialogue est-il toujours une bonne chose? Est-ce que plus c'est toujours mieux? L'enjeu de Clarisse paraît être bien différent : son art ne semble pas chercher à établir des rencontres intersubjectives, mais plutôt à les problématiser. Au lieu de créer un environnement consensuel qui envisagerait d'obtenir un regard communautaire partagé, Hahn construit un regard qui lui est personnel, mais qui est mis à la disposition du spectateur dans toute sa dissidence. Il n'y a pas de *micro-utopies*, on observe la construction d'un document offert au regard. Clarisse Hahn se pose la question de savoir « comment vivre ensemble », mais ne cherche pas à y donner une réponse, ni à apprendre à quelqu'un à vivre en communauté. Ce qui semble être l'un des problèmes des artistes de la génération précédente (pas à cause d'eux, mais plutôt du texte de Bourriaud) associé à l'idée d'immersion et de communauté, ce sont précisément ces *micro-utopies* du vivre

³⁰³ À ce sujet, voir dans l'œuvre citée le passage suivant : « La première tâche du critique consiste à reconstituer le jeu complexe des problèmes qui se dressent à une époque particulière, et à examiner des réponses diverses qui leur sont donnés. », p. 7.

³⁰⁴ Yann RICORDEL, « “Esthétique Relationnelle” (2001) de Nicolas Bourriaud : Une Relecture Critique », *Inferno magazine* [en ligne], 2015, consulté le 25 août 2018. URL : <https://inferno-magazine.com/2015/06/17/esthetique-relationnelle-2001-de-nicolas-bourriaud-une-relecture-critique/>

³⁰⁵ Claire BISHOP, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n° 110, fall 2004, p. 65. (C'est nous qui traduisons) : « If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why? »).

ensemble à partir de l'expérience de l'art, comme si l'art pouvait apprendre à quelqu'un à mieux vivre. Quand Bourriaud fait référence à ces micro-utopies, il essaie d'actualiser l'idée de *micropolitique* de Félix Guattari, expression que Guattari a forgée à la place de la *micro-physique des pouvoirs* et de la biopolitique de Foucault, afin de désigner des infrastructures de l'inconscient au sein d'un champ de potentialités libidinales³⁰⁶. D'après Bourriaud, ces lieux de micro-utopies créés par l'art seraient des « îlots qui sont en dehors du système, ou qui forment une digue autour du système régnant. Plus on multiplie les points de divergence par rapport à ce système, et plus on multiplie la possibilité qu'une autre parole émerge un jour. »³⁰⁷. Ces îlots, ces micro-mondes créés en guise d'alternatives face à un monde marchand, sont alors des actions basées sur la convivialité, sur le vivre ensemble, les contacts, les rencontres, des situations proposées par les artistes et activées par le rapport avec les autres (le public). Dans le cas de Clarisse Hahn, si l'artiste se pose la question de savoir « comment vivre ensemble ? », elle essaie de vérifier cette possibilité en allant au rencontre de cet « être ensemble », sans pour autant donner des solutions ou des recettes. Dans ce cas-là, si une réponse est trouvée, elle figure dans la fabrication de l'image extraite de son expérience du vivre ensemble, expérience qui peut être réussie ou non. Il n'y a pas d'enjeu micro-utopique, quel qu'il soit.

L'idée d'*usage* de l'espace artistique (en termes de convivialité) versus la simple *contemplation*, si chère à Bourriaud, n'est pas si marquée chez Clarisse. Cette artiste travaille de préférence dans le régime de la *présentation* d'une œuvre qui est montrée au spectateur. Cela ne signifie pas que Hahn se situe dans le paradigme, critiqué par Bourriaud, de l'art autonome et fermé sur lui-même, bien au contraire, il s'agit d'une pratique ancrée sur une production documentaire contemporaine dans laquelle l'image serait un enjeu entre filmant et filmé, ainsi que sur les préoccupations concernant la manière de montrer cet enjeu, ce qui devient plus évident dans les travaux ultérieurs de Hahn. La pratique de Clarisse Hahn s'insère dans ce que Jonathan Larcher et Noémie Oxley³⁰⁸ appellent une « relation documentaire ». Cette relation serait associée à certaines

³⁰⁶ À ce sujet, voir la présentation de Félix Guattari « Microphysique des pouvoirs et micropolitique des désirs », présenté à Milan lors d'un colloque consacré au travail de Foucault, publié en 1985 et repris dans Félix GUATTARI, *Les Années d'hiver (1980-1985)*, 2009, Paris, Les Prairies ordinaires, 298 pages.

³⁰⁷ Nicolas BOURRIAUD, « Les " îlots " et l'utopie », article paru dans le journal *L'Humanité*, le 22 février, 2002.

³⁰⁸ Jonathan LARCHER et Noémie OXLEY, « Dilemmes actuels de l'ethnographe à la caméra », *Anthrovision* [En ligne], 3.2 | 2015, consulté le 09 janvier 2017. URL : <http://anthrovision.revues.org/1582> ; DOI : 10.4000/anthrovision.1582

attentes qui : « portent sur ce qu'il faut filmer, de quelle manière, à partir de quelle place, ou bien pendant combien de temps. Ces attentes concernent aussi la forme des images que l'ethnographe doit donner aux personnes filmées ou faire circuler pour elles. Ces transactions lors de la prise de vue, du montage, de la restitution des images, et au quotidien de l'immersion de l'ethnographe à la caméra constituent ce que nous avons qualifié de "relation documentaire". »³⁰⁹. Le travail d'immersion de Clarisse peut être vu comme un acte (ou pacte) basé sur cette relation documentaire, un travail qui s'achève dans l'exercice d'activation des rapports de forces de l'acte même consistant à filmer les gens, d'être là sur le terrain, d'être là sous la table de montage et, comme on l'observe plus récemment, d'être là, dans les espaces d'exposition. On serait donc plutôt sur le terrain du *dissensus* que celui du *consensus*. Le *dissensus*, en tant que reconfiguration conflictuelle du monde, institue des rapports inédits entre ces éléments. Le travail de Hahn s'insère dans une poétique artistique dans laquelle le simple désir émancipatoire d'une dite micro-utopie ne suffit pas. En allant au-delà d'une situation qui ne reconnaît pas le conflit et garde donc l'altérité à la place de l'invisibilité, sans rompre l'harmonie de la loi policière, les propositions de Clarisse Hahn se situent au milieu du conflit et essaient de fabriquer cette reconfiguration conflictuelle du monde. L'art de Hahn tente donc de construire une politique qui lui est propre. Elle procède ainsi, en inventant des formes propres qui reconfigurent de façon critique la réalité sociale, en désorganisant les pratiques dominantes et les relations qui déterminent la vie collective. C'est ce que l'on essaiera de démontrer en analysant la trilogie *Notre corps est une arme*.

Ce petit détour en passant par la notion de l'esthétique relationnelle s'avère approprié pour situer la place si particulière de l'œuvre de Clarisse Hahn face à ses pairs de la génération précédente mais aussi très proche et contemporaine de la sienne. À cet égard, l'œuvre de Hahn est caractéristique en ce qui concerne les enjeux contemporains entre l'art et la politique.

³⁰⁹ *Idem*.

1.5 - Kurdish Lover

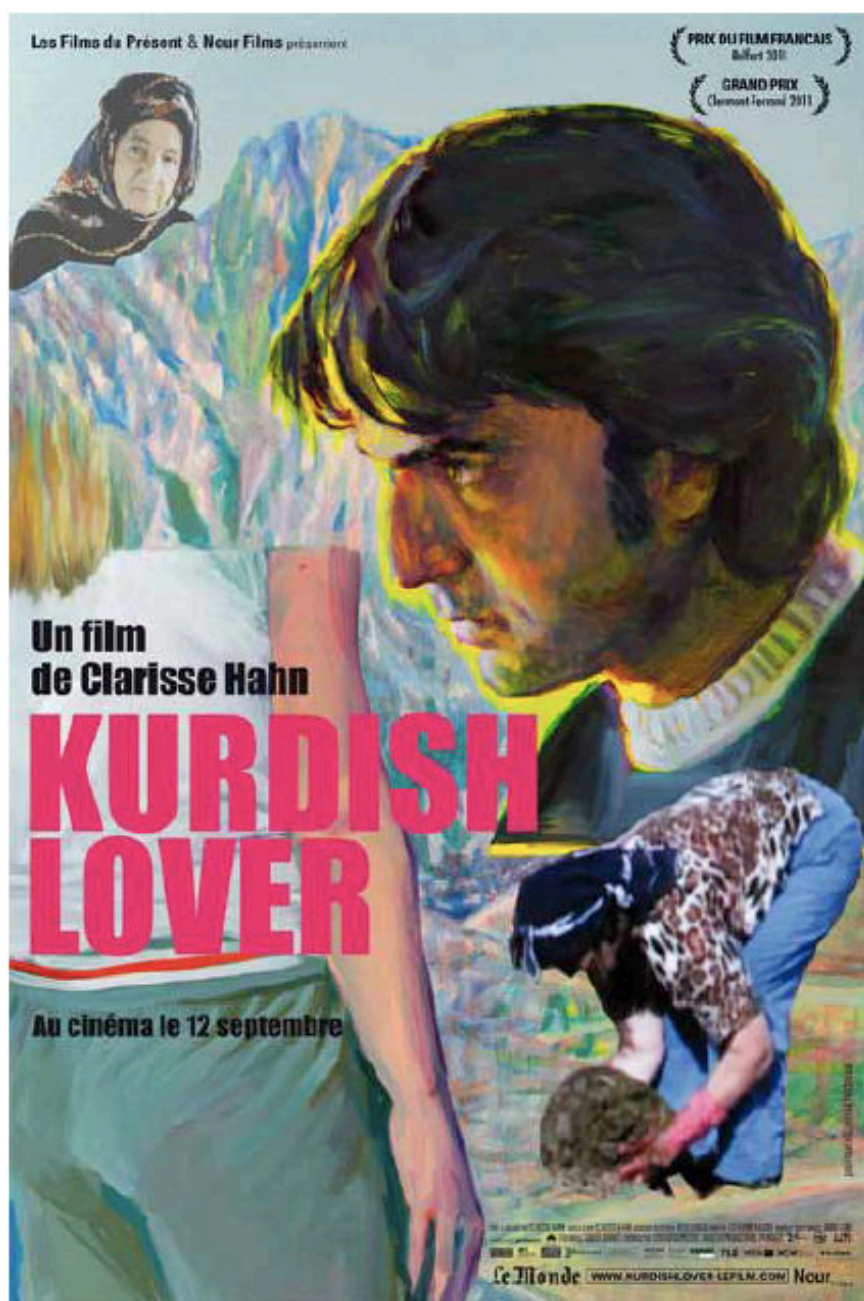
Finalement, en 2012, pour la première fois l'un de ses films est distribué commercialement et sorti en salles. Il s'agit du documentaire *Kurdish Lover* (France, vidéo HD, couleur, 95'), finalisé en 2010. Il est important de remarquer la double distance évoquée par le titre du film. Ce titre renvoie à la proximité du sujet avec la vie de la réalisatrice - le mot *lover* qui apparaît dans titre du film fait référence au propre mari de Clarisse, un homme kurde qu'elle a connu lors du tournage de la vidéo *Gerilla*, un travail achevé postérieurement - et, en même temps, à l'éloignement, l'exotisme de la culture kurde par rapport à celle de quelqu'un d'origine bourgeoise, protestante et vivant à Paris. Encore une fois cette double approche est tournée vers deux univers clos qui s'entrecroisent et se révèlent, à savoir la culture kurde et la vie en famille au sein d'une communauté lointaine. *Kurdish Lover* peut être décrit comme un film de voyage, un témoignage sur la rencontre de deux cultures, un film qui suit le moment où Clarisse rencontre la famille de son fiancé.

« Le *Kurdish lover*, c'est Oktay, l'homme d'origine Kurde dont je partage l'existence. Nous sommes partis chez lui, dans une région sinistrée, figée par la guerre et la misère. Comment les gens vivent-ils ensemble à cet endroit? C'est la question que pose ce film.

Au Kurdistan, on vit dans une grande proximité physique et morale. L'amour se confond souvent avec l'emprise. C'est avec un humour souvent noir que les personnages du film trouvent le moyen d'affirmer qu'ils existent bel et bien, au milieu de leur communauté.

Un chamane entre en transe devant la télévision, une bergère habite au sommet de la montagne et voudrait en descendre, un ermite en manque de sexe rêve de se marier, des militaires surveillent le village, une vieille femme empêche sa belle-fille d'apprendre à lire, une brebis est sacrifiée et partagée entre les habitants d'un village, un homme venu d'Europe part demander la main d'une jeune fille avec sa mère. A travers ces situations, on découvre des familles qui trouvent comme elles le peuvent, une façon de vivre ensemble, pour tirer le meilleur — ou le pire — de chaque instant. »³¹⁰

³¹⁰ URL : <http://www.clarissehahn.com/kurdish-lover-documentaire-clarisse-hahn>



L'affiche du film *Kurdish Lover*.

Kurdish Lover précède la trilogie intitulée *Notre corps est une arme* réalisée par l'artiste en 2012, une série de vidéos qui va nous intéresser de plus près dans cette recherche. En tout cas, ce film aborde plusieurs questions auxquelles Clarisse se consacrera dans ses travaux ultérieurs. Il s'agit, premièrement, du désir de pénétrer dans les petites histoires et non dans de grands récits afin de pouvoir prendre conscience d'une situation déterminée et, ensuite, d'une prise de risques assumée par l'artiste pour exposer des rapports de forces à l'intérieur des situations traitées. Ici, le risque n'apparaît pas

comme quelque chose de l'ordre de l'inévitable ou du hasard, mais plutôt comme une méthode de travail recherchée par l'artiste, un endroit où il fallait être. Dans le cas de *Kurdish Lover*, ces deux axes sont parfaitement perceptibles. Le grand récit de la guerre se mêle à des petites histoires: le film se passe dans une région en guerre, mais que voit-on de la guerre ? On est dans la guerre, en plein dans la guerre, mais qu'est-ce qui nous est donné à voir de celle-ci? Il n'y a que « le temps gelé, les mouvements très limités des gens » qui montrent un « espace en crise qui rejaillit dans la sphère familiale ».

Dans cette confrontation entre les univers macro et micro, il y a la scène entre la caméra de Clarisse et un jeune soldat turc qui faisait sa ronde dans le village. Clarisse le filme dans la banalité de son action. Le soldat était là pour rendre normale une situation de guerre, afin d'assurer la présence militaire dans le territoire du Kurdistan, côté turc. Après s'être aperçu de la ruse de l'artiste qui essayait de le filmer, le soldat interpelle Hahn pour lui demander ce qu'elle enregistrerait avec sa caméra, ce à quoi l'artiste lui répond : « je filme le paysage, je suis professeur et je voulais montrer les paysages aux étudiants ». Le soldat s'est rendu compte assez facilement que l'artiste lui avait menti et, qu'en réalité, elle le filmait depuis longtemps. Mais la situation persiste et l'image est faite. L'artiste décrit cette situation vécue pendant les tournages comme un combat dont elle est sortie victorieuse « c'est moi qui a gagné ». Au sujet de la prise de risques, Clarisse explique dans un entretien donné à Olivier Hadouchi :

« J'aime explorer les rapports de force, de soumission et de domination, mais je ne cherche jamais à me montrer comme une cinéaste qui domine toujours la situation. J'essaie de me mettre en danger, de ne pas trop me protéger ni de me montrer systématiquement à mon avantage. Il n'y a rien que je déteste plus que cette position du documentariste qui se situe toujours du côté des bons contre les méchants (pollueurs, exploiters...). Cela ne signifie pas que je ne possède pas mes propres convictions, ne me sente pas solidaire des opprimés, juste que je refuse la position du réalisateur angélique qui s'attribue le beau rôle et ne questionne jamais sa position, j'ai horreur de cela. J'espère que l'on peut trouver que ma position est haïssable parfois. Avec mes films, je cherche avant tout à montrer une expérience sensible. »³¹¹

³¹¹ Olivier HADOUCHI, *op. cit.*

Cette position choisie, celle du risque, n'est pas pour autant celle du spectaculaire, mais tout simplement celle du « être là ». S'il y a du danger, c'est parce que il y a l'impondérable de la présence du « être ensemble », de vouloir être démuni face à l'autre, sans nourrir de préjugés à son égard :

« Je fais mes films parce que je pense que je n'ai pas une idée précise de la manière de se comporter avec "l'autre" et de trouver un espace commun avec "l'autre". Ainsi, mon travail questionne comment nous vivons ensemble et comment nous arrivons à vivre avec les autres. [...] Je sens que la façon dont je tourne ne peut être intéressante que lorsque je me suis débarrassée de tout le sens de l'exotisme ou de l'extraordinaire dans la vie quotidienne des gens que j'enregistre. Je choisis toujours de ne me pas concentrer sur le moment de tension et de stress, mais plutôt sur des situations communes de tous les jours. Je n'ai pas de relation voyeuriste avec les gens que je filme, j'aime développer une relation intime avec eux, être parmi eux. »³¹²

Dans ces brèves déclarations de l'artiste, qui doivent être préservées d'une lecture simpliste, on peut voir que les principaux thèmes de l'œuvre de Clarisse touchent directement au terrain politique. Ils tournent autour de la construction de l'identité, de la relation avec la communauté et, aussi, autour de la classique question barthésienne qui constitue le noyau d'une conception contemporaine du politique, à savoir, « comment vivre ensemble ? ». Renvoyant à Roland Barthes et son séminaire inaugural au Collège de France³¹³, cette expression réapparaît à plusieurs reprises dans les déclarations de Clarisse qui semble essayer de répondre à la question qui est à la base du cours de Barthes sur la conciliation entre la vie individuelle et la vie collective: « À quelle distance dois-je

³¹² Conversation entre Clarisse Hahn, Cahal McLaughlin et Ann-Sofie Sidén. « Freedoms and accountabilities », dans Gail PEARCE and Cahal MCLAUGHLIN, *Truth or dare. Art and documentary*, Chicago, Intellect Books / The University of Chicago Press, 2007, p. 86 (c'est nous qui traduisons) : « I make my films because I think that I do not have a clear idea of how to behave with the "other" and how to find a common space with the "other". So, my work questions how we live together and how we manage to live with others. (...) I feel my shooting can only be interesting when I have rid myself of all sense of the exotic or the extraordinary in the everyday life of the people I am shooting. I always choose to focus not on the moment of tension and accentuation, but on everyday common situations. I don't have a voyeuristic relationship to the people I am filming, I like to develop an intimate relationship with them, to be among them. »

³¹³ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, 2002.

me tenir des autres pour construire avec eux une sociabilité sans aliénation, une solitude sans exil ? »³¹⁴. Barthes ne donne pas de réponse et la question demeure ouverte.

L'artiste a pour habitude de suivre les gens qu'elle filme pendant plusieurs mois, ou même pendant plus d'un an, en essayant de faire partie de leur vie quotidienne et de partager une routine. Une telle durée lui permettrait de « changer avec eux » (*to change with them*), en éprouvant un temps où ce monde (dans ces micros récits et ces petites histoires) aurait la chance de se montrer dans ses contradictions et doutes.

Filmer dans la durée, se débarrasser du sens de l'exotisme ou de l'extraordinaire, cela revient aussi à conserver une attitude ouverte pour que la construction d'un regard soit possible. D'une certaine façon, il s'agit là d'un appel au « droit du regard » auquel Nicholas Mirzoeff fait mention. Pourtant, ce regard doit être partagé avec le public et pour que cette opération soit réussie, toute une gamme d'actions est mise en pratique, un *modus operandi* particulier.

Cette séquence a un lien très fort avec les images de la série *Boyzone*. L'acte consistant à regarder des hommes en cachette illustre une inversion du rapport de force traditionnel du regard : la femme, toujours objet du regard masculin est, ici, celle qui regarde, celle qui voit sans être vue.



Kurdish Lover, 2010. Documentaire, vidéo HD, couleur, 95'.

³¹⁴ Claude COSTE, dans le préface de Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble ? Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, op. cit., p. 28.

1.6 – Boyzone – emploi #1

Parallèlement à cette production documentaire, l'artiste a réalisé d'autres projets qui s'insèrent plus intimement dans l'univers des arts plastiques et qui, exposés dans les lieux autres que des salles de cinéma, conservent les caractéristiques de cette « relation documentaire ». Tel est le cas en particulier de la série *Boyzone*, un projet photographique qui se développe à travers les installations vidéo. Commencé en 1998, *Boyzone* est un projet qui est encore en cours, un *work in progress*, chaque année complété par de nouvelles images et de nouvelles séries. Il s'agit d'une étude sur la représentation et l'observation du corps masculin composé d'images fixes et de vidéos. Les images fixes sont tirées d'un matériel récupéré dans des quotidiens et montrent le moment où de jeunes *gangsters* se sont fait arrêter. Ce sont des photographies anonymes, qui avaient été prises par la police ou par des journalistes, des clichés qui appartiennent à un ensemble d'images à l'origine fonctionnelles (d'usage policier) ou sensationnalistes (pour être diffusées dans les médias), mais qui sont ici détournées et transfigurées par l'artiste. Dans *Boyzone*, on trouve aussi une série de vidéos clairement à vocation d'observation, dont beaucoup ont été prises secrètement et à distance par Clarisse.

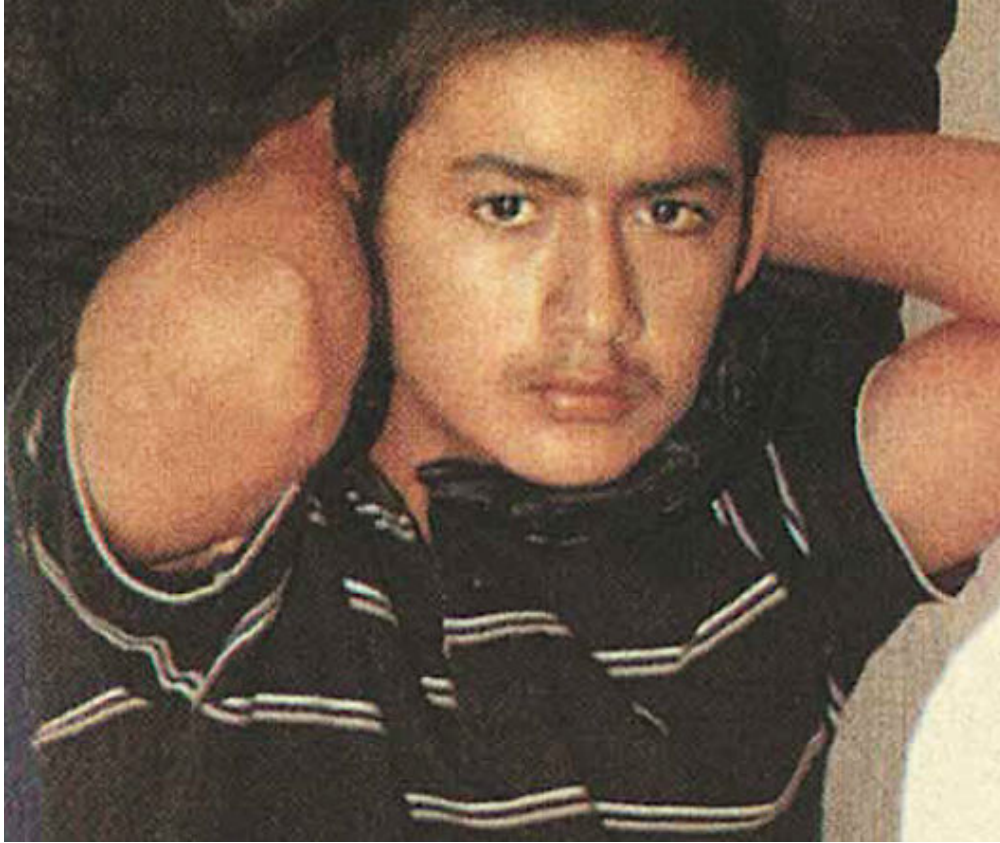
Voici, la description de Hahn à propos de ce projet :

« Lors d'un séjour de plusieurs mois au Mexique, j'ai acheté tous les jours les journaux locaux publiés dans la ville de Mexico. J'ai également collecté des journaux locaux thaïlandais. Ces journaux dressent quotidiennement un inventaire des peurs urbaines les plus aiguës : meurtres, enlèvements, cartels de drogue. Je me suis intéressée à la manière dont sont représentés les êtres frêles qui concentrent ces peurs: les gangsters de 13 ans, aussi coupables que victimes d'un système de ségrégation, d'injustice et de misère.

Les photos des petits gangsters sont réalisées par la police, puis vendues aux journaux, ou bien prises par des journalistes présents au moment de l'arrestation. Les prisonniers regardent fixement l'objectif. Leur visage est parfois tuméfié, leur corps est souvent dénudé, exposé au voyeurisme d'un public fasciné par leur beauté et leur violence. Ces images révèlent comment une société toute entière se plaît à contempler sa propre violence. Les images d'origine sont de petit format, environ 5x7 cm, ou même moins. Ces images sont scannées en haute définition et tirées sur papier photo dans un format relativement grand, environ 60x80 cm. A la retouche, je répare les pliures du papier, comme je panserais des blessures. J'adoucis

les couleurs criardes des encres du journal: aucune vulgarité ne doit apparaître dans ces photographies auxquelles je veux donner le double statut de reliques et d'icônes.

Je veux fixer, avec dignité et respect, le visage de ces êtres qui ont été livrés au regard de tous par la presse, puis aussitôt oubliés, avalés par le système judiciaire, disparus dans le trou noir des prisons. »³¹⁵



Boyzone - Mexico D.F, 2011. Impression couleur sur papier photo. 81,4x69 cm.



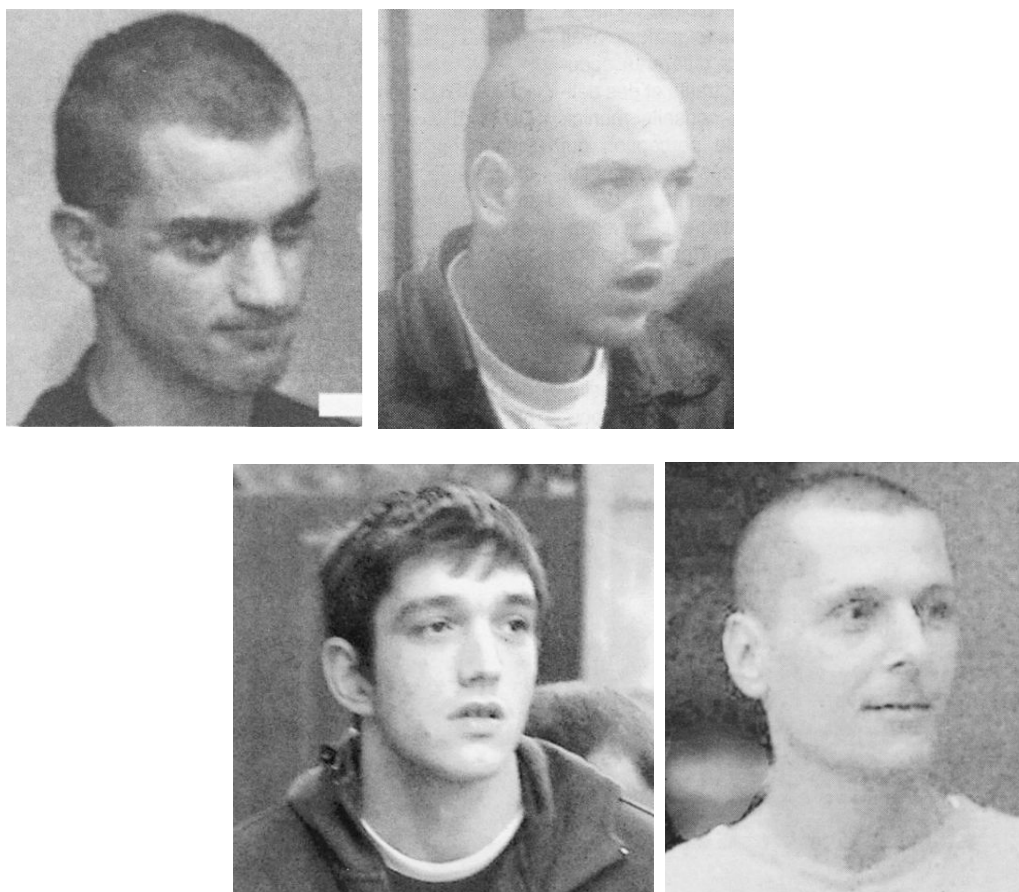
Boyzone – Thaïlande, 2011. Impression couleur sur papier photo. 101,5x50 cm.

³¹⁵ Clarisse HAHN, dossier de presse de la galerie Jousse Entreprise.

À partir des années 2000, après la consolidation d'internet, marquée par la possibilité d'accès à toute sorte d'archives audiovisuelles, la procédure du remploi est devenue très récurrente dans l'art contemporain. Des centaines de milliers de films, de photos, d'archives sonores, de matériel journalistique et, bien sûr, d'images d'amateurs, une gamme infinie de documents de toutes sortes sont devenus les matières premières susceptibles d'être retravaillées par quiconque le souhaite. Dans l'œuvre de Clarisse Hahn, la pratique du remploi d'images s'avère tout à fait particulière. Dans certaines de ses pièces, Hahn n'hésite pas à faire usage des images d'autrui (notamment dans la série *Boyzone* et la trilogie *Notre corps est une arme*). Ces images peuvent provenir de diverses sources : de dossiers de police, de la presse écrite, du journalisme télévisé, d'un matériel de propagande interne et d'archives d'amateurs. Par rapport à ce matériau si divers, Hahn s'insère plutôt à l'intérieur d'une ligne plus analytique, qui refuse et s'éloigne de l'éloge méta-référentiel des œuvres d'artistes tels que Douglas Gordon (1966, Glasgow, Royaume-Uni), Christian Marclay (1955, San Rafael, États-Unis) Pierre Huyghe (1962, Paris, France)³¹⁶, pour n'en citer que quelques-uns, afin de parvenir à une approche plus analytique comme celle de Jean-Luc Godard et d'Harun Farocki, quand ceux-ci travaillent sur des archives audiovisuelles. De même que Godard le fait notamment dans *Six fois deux / sur et sous la communication* (1976) et Farocki dans *Vidéogrammes d'une révolution* (1992), exemples les plus notoires de ces deux artistes, le remploi chez Clarisse Hahn est là pour mettre en perspective ses images à elle, ainsi que les images de ses propres archives. Capture et accumulation se joignent au remploi de l'image. Pour *Boyzone*, ces images viennent d'horizons et de lieux variés : Mexique, Thaïlande, France, il s'agit de photos de jeunes délinquants prises juste avant leur entrée au Palais de Justice, affichées comme des trophées exaltant une justice corrompue ou alors, déjà morts, aussi exhibées, cette fois comme des trophées macabres, une fois la pseudo-justice réalisée de leurs propres mains dans un contexte de trafic ou par les milices de police. De telles vidéos de ces jeunes hommes en liberté en train de se défoncer, se retrouvant pour faire des « choses de mecs » ont été capturées la plupart du temps en cachette par l'artiste. Principalement, il est important de noter qu'il s'agit de corps toujours au bord, en marge du social. De tels corps disposent d'un lieu de visibilité garanti dans les journaux tabloïd

³¹⁶ On pense à *Remake* (1994-95, vidéo, 100'), *Blanche Neige Lucie* (1997, 35 mm, 4'), *L'ellipse* (1998, super 16mm, 13'), *The third memory* (2000, vidéo, 13'), de Pierre Huyghe, dans ce cas, il s'agit d'œuvres qui s'inspirent de quelques films phares, qui sont retravaillés par le biais de l'appropriation, du remake et du remploi des images originelles.

ou dans les dossiers de personnes ayant été interrogées au poste de police. Ces deux milieux sont mis au service d'une visualité produite pour le contrôle et l'exclusion. La pratique du remploi chez Hahn est une réponse à l'archive, une réponse à cette visualité. En les sortant de leurs formats et sources originels, en les mélangeant avec ses propres images/témoins fixes ou en mouvement, Hahn invite le regard à voir quelque chose qui, au départ, était nié à ces images : leur singularité non spectaculaire, leur puissance corporelle : « Chaque image a son contrepoint, son miroir oblique – le témoignage (et sa part d'opacité) répond à l'archive (et sa fausse évidence), l'image médiatique se trouve détournée, tout en gardant la trace de son origine »³¹⁷.



Boyzone/adolescence/Icônes du ghetto, 2006. Série de 4 photographies, 80x100 cm; 90x100 cm; 100x100 cm; 90x100cm.

³¹⁷ Florence MAILLARD, « *Kurdish Love* de Clarisse Hahn », *Cahiers du cinéma* n° 681, septembre 2012, 52.

1.7 - Notre corps est une arme – remploi #2

« Notre corps est une arme,
un fusil chargé qui fait feu pour la victoire. »³¹⁸

Extrait de *Prisons*, 2012, vidéo, 12', de Clarisse Hahn.

L'œuvre *Notre corps est une arme* est composée de trois pièces, deux diptyques et d'une vidéo monocal, et comprend des images prises en France, Turquie, au Mexique et en Iraq. Cette œuvre a été exposée pour la première fois à la Galerie Jousse Entreprise, à Paris, en 2011 et, ensuite, en 2012, dans certains festivals de cinéma, où l'œuvre a été récompensée (Festival de Curtas de BH, au Brésil et Festival de Milan, en Italie).

Dans cette œuvre, en particulier dans le diptyque intitulé *Prisons*, on nous donne à voir un autre groupe d'images également tirées d'archives policières, comme pour *Boyzone* : ce sont des images relatant l'issue malheureuse d'une rébellion carcérale sévèrement réprimée par la police et l'armée. Ces images montrent le résultat d'une grève de la faim de prisonniers politiques en vue de meilleures conditions de vie dans les prisons du pays, fait qui a eu lieu le 19 décembre 2000, en Turquie. Ces images d'amateurs ont été prises par la police et par l'armée dans le feu de l'action et ont été utilisées postérieurement par la télévision turque à l'occasion de la diffusion de cet événement. Clarisse Hahn se penche sur ce matériau, dix ans plus tard, en regardant une vidéo en ligne. Cette vidéo avait déjà connu un travail d'édition et de réutilisation de ces images, une bande son avait été ajoutée, ainsi que quelques effets spéciaux tels que le ralenti. À propos de *Prisons*, Clarisse a expliqué :

³¹⁸ Extrait de la bande son de la vidéo *Prisons*, dans laquelle une femme militante communiste turco-kurde se retrouve handicapée à la suite d'un jeûne qui a failli l'emporter.

« *Prisons* parle de deux jeunes femmes, deux militantes communistes kurdes, qui sont devenues handicapées mentales après une grève de la faim. Je mets en rapport le témoignage de ces deux femmes qui portent en elles les meurtrissures de leur combat avec des images d'archives d'une répression très dure dans les prisons turques. Les événements ont eu lieu en 2000, à un moment où l'on trouvait beaucoup de journalistes et de militants politiques emprisonnés. L'armée est entrée dans 20 prisons et a exécuté des prisonniers politiques avec des lance-flammes et des mitraillettes. »³¹⁹

L'évènement en question a eu lieu onze ans avant la sortie de la vidéo de l'artiste. Ce laps de temps a joué un rôle complexe dans la fabrication de l'œuvre. Cette pièce, composée de deux parties, a été montrée pour la première fois comme un diptyque : dans un volet, on voit la réédition faite par Hahn en utilisant les images diffusées par la chaîne turque, qui faisaient à leur tour partie d'une vidéo qui circulait sur Internet ; dans l'autre, figure un recueil de témoignages de deux femmes qui avaient fait la grève de la faim et qui avaient connu le système carcéral turc lors des révoltes de 2000. Ce dernier ensemble d'images a été réalisé par Hahn à Paris, en 2011, après qu'elle a regardé les premières images ; il s'agissait donc d'images d'une autre nature, qui n'étaient pas d'amateurs, et qui faisaient partie de l'archive de l'artiste elle-même et ont été fabriquées dans l'objectif de faire face aux enregistrements des événements de l'année 2000. Comme l'observe Florence Maillard, en comparant cette pièce aux images de la série *Boyzone*, « le choc immédiat d'images violentes, prises sur le vif, contraste avec la difficulté à recueillir, des années plus tard, ce que fut l'expérience de grévistes de la faim. L'accolement des deux vidéos rejoue à sa manière la restitution d'une complexité qu'on trouvait dans les photographies des jeunes délinquants »³²⁰.

La matérialisation de cet écart est aussi un point crucial dans l'autre partie de la trilogie en question, *Gerilla* (France, 2012, vidéo HD, couleur, 19'), et c'est précisément dans cet exercice de formalisation d'une distance que la forme de l'« installation » de vidéos réalisées par Clarisse Hahn va encore plus loin par rapport à ses travaux précédents, qui sont essentiellement filmiques et conçus pour être montrés

³¹⁹ Olivier HADOUSHI, *op. cit.*

³²⁰ Florence MAILLARD, « *Kurdish Lover* de Clarisse », *op. cit.*, p. 52.

dans une situation et avec le dispositif classique des salles (image projetée, avec le public assis dans le noir).

Retrouver la bonne place pour ces images afin qu'elles sortent de la visibilité à laquelle elles sont attachées semble constituer le problème que se pose Clarisse Hahn :

« Ces images de la prison sont des images qui viennent du pouvoir, prises par la police, par des militaires ou des professionnels qui sont liés à l'armée et à l'État. Alors mon idée c'était de les retourner. Il y a cette femme qui dit "filme, bâtard, filme, ou je t'explose la cervelle !", c'est elle qui a perdu la bataille. Elle a été conduite à sa cellule, a été choquée parce qu'il y a eu des gens qui sont morts et ont été blessés parmi ses camarades. Et, en même temps, elle rentre avec ce rapport de force avec la caméra qu'elle essaye de retourner et là elle n'est plus victime de la caméra, au contraire, c'est elle qui reprend le pouvoir. La seule chose est que tout ça s'est passé à la télé turque avec un commentaire mensonger et qui d'ailleurs pendant un moment, a été repris par l'agence France Presse, par *Le Monde*, etc., en disant "bon, on voulait les reconduire gentiment à leurs cellules, on voulait les aider parce qu'ils voulaient s'immoler par le feu, il y avait une grève de la faim et puis ils nous insultent, alors que nous on voulait les aider... ". Alors, moi, je n'ai mis aucun commentaire mais on voit qu'il y en a un avec les cheveux qui prennent feu et personne ne va l'aider. C'était les militaires qui ont mis le feu. C'était une grève dans la prison contre les éléments pénitentiaires. »³²¹

La séquence à laquelle l'artiste se réfère est liée aux témoignages de ces deux femmes devant la caméra de Hahn. Il faudrait remarquer que dans la version monocal de cette pièce, la vidéo commence par ces témoignages et que l'on ne sait pas à quel événement ces femmes-là sont liées. Ces femmes, toutes deux devenues handicapées suite à leur grève de la faim, présentent des troubles de la mémoire évidents, elles ont du mal à parler, à se concentrer, elles souffrent également de problèmes de motricité. Elles parlent à Hahn grâce à l'aide d'un interprète de sexe masculin. Si l'une de ces femmes dit « J'étais un fusil chargé, prêt à tirer, j'étais une balle prête à jaillir ... Mon corps est une arme », elle énonce ces phrases au présent, son corps demeure donc une arme. Ce temps présent acquiert une dimension majeure plus avant dans la vidéo. Plus ou moins à la moitié de sa durée (6 minutes et 30 secondes), on change de registre, on voit passer très

³²¹ Extrait de l'entretien entre Clarisse Hahn et Wagner Morales. Pour l'intégralité de l'entretien, voir l'annexe I.

vite et sans son des images d'archives, comme un interlude très rapide, des images d'amateurs prises par des kurdes qui font que l'on se croit dans une cellule du parti PKK et dans l'intérieur d'une prison. Au bout de quelques secondes, il y a un nouveau changement de registre et on voit les images, également d'amateurs, cette fois de la police et de l'armée turque. Il n'y a pas de bande son entre 6'30" et 9'43", quand soudainement on entend les voix des prisonniers : « Les tortionnaires! Les meurtriers ! Salauds! Fascistes maudits! Longue vie à notre parti! Longue vie dans notre combat! ! ». Ce sont des voix de femmes. Puis apparaissent des images de la télévision : il s'agit toujours de femmes, sortant d'une ambulance, escortées par la police, aux visages couverts d'une crème anti-brûlures ou allongées sur des civières. Elles crient : « Six personnes sont mortes dans le feu qu'ils ont mis, six personnes, ils les ont brûlées vives, brûlées vives » (...) « Six femmes sont mortes, ils les ont brûlées. ». Un homme crie en sortant de l'ambulance: « Ils nous ont mitraillés. Ils nous ont pris en traîtres, il y a des dizaines de morts ». Après 10 minutes et 30 secondes : on voit des images de l'intérieur de la prison (images d'amateurs), et la date « 19/12/2000 » apparaît. Une femme est libérée de ses menottes et conduite par cinq agents de police vers sa cellule. Elle sait qu'elle est en train d'être filmée et dit à haute voix : « Vous êtes des monstres, vous n'avez aucun honneur. ». Une autre femme, juste avant d'être conduite dans sa cellule, crie en direction de la caméra « Filme, bâtard, tu me le paieras, nous n'irons pas dans les cellules, tu me le paieras, merde! ». Une troisième femme crie de toutes ses forces : « fils de pute! Vous nous le paierez! Nous allons nous venger! Un par un ! Tu le paieras mille fois! ». Une autre femme crie aux policiers et à la caméra : « Vous êtes un démon, cela ne restera pas impuni. ». Enfin, une femme assise par terre, les yeux écarquillés, comme ceux de la première femme apparue dans la vidéo, pointant du doigt la caméra, lance : « Filme, bâtard, filme! Filme. Montrez cela aux gens. Si vous ne me filmez pas, je vais exploser votre cerveau! Fils de pute, tu vas vendre ta mère! Cafard! Vous êtes des assassins! ». Dans ces dernières images, il est évident que la caméra *est* la police. La vidéo finit ainsi. Concernant le générique, il est seulement indiqué :

« Montage : Clarisse Hahn.

Images : Clarisse Hahn / Télévision Turquie »

Quand on regarde la vidéo pour la seconde fois, on se rend compte que l'interprète des deux femmes handicapées dans la première partie de l'œuvre, un homme, ne traduit pas forcément les paroles des femmes, car Clarisse Hahn a pris soin de bien faire traduire et sous-titrer les paroles de ces femmes. En même temps, ce manque de parole s'avère paradoxal : ces femmes sont une espèce de porte-parole du mouvement kurde, des porte-paroles sans mémoire et aussi sans voix car ces femmes-là, réfugiées politiques en France, n'arrivent pas à apprendre le français du fait que leur capacités cognitives ont été altérées à cause de leur grève de la faim. Ce sont des corps aussi instrumentalisés par le mouvement kurde lui-même qui, en utilisant l'image de la femme ont recours à la même logique publicitaire en exploitant le corps féminin comme une arme, mais cette fois une arme de séduction publicitaire. Il n'est pas étonnant qu'en tant que symboles de résistance face à l'état islamique (EI), les images de la guérilla féministe kurde du PKK aient infesté Internet en cette ère de conflit armé dans la région frontalière de la Turquie avec la Syrie. Pour cette séquence avec ces deux femmes, Hahn a tourné en faisant une mise en scène. L'artiste nous a avoué qu'« elles sont très surveillées aussi. J'ai filmé vraiment leurs visages, je les ai cadrés en portrait, mais à côté il y avait tous les gens de l'association qui les surveillaient. Elles sont leur porte-parole et sont des gens qui sont politiquement sous contrôle et, comme ce sont deux jeunes et jolies femmes, quand quelqu'un veut filmer, c'est plutôt elles qu'ils mettent en avant »³²². Clarisse Hahn nous a expliqué qu'elle avait pris du temps pour savoir comment articuler les deux temporalités présentes dans *Prisons* : « Les deux femmes turques je les avais filmées d'abord, mais je n'ai pas tout de suite monté pour montrer, j'attendais pour savoir comment les articuler dans cette problématique du corps comme une arme, non seulement la problématique du Kurdistan mais une problématique plus large que ça. Ce sont des images très éloignées les unes des autres. ». C'est seulement après avoir trouvé les images de la rébellion en Turquie sur Internet que l'artiste a envisagé la possibilité de les rejoindre. Deux écarts se sont mis en place à ce niveau : d'un côté, la distanciation par rapport à ses propres images, il fallait les laisser « reposer » pour pouvoir trouver leur place idéale, de l'autre, l'écart temporel à l'égard des événements historiques qui se sont passés en Turquie dix ans plus tôt.

³²² Extrait de l'entretien entre Clarisse Hahn et Wagner Morales. Pour l'intégralité de l'entretien, voir l'annexe I.

Une telle position adoptée après cet événement, revendiquée par Clarisse Hahn, nous renvoie aux réflexions de Sophie Berrebi à propos de la façon dont l'art contemporain traite de manière critique la question du document comme une évidence. En analysant un groupe d'artistes³²³ qui ont placé le document au centre de leur pratique, l'auteur se demande comment ils procèdent à l'appropriation, la mimique ou la recreation des documents visuels et textuels, ainsi que comment ils présentent des documents en tant que produits d'une production de connaissance localisée et non seulement comme des entités auto évidentes et sans ambiguïté. En les démantelant, en les réassemblant, les reconfigurant, les artistes montreraient comment l'autorité finit par être incorporée dans ces documents. Le travail de démontage de Clarisse Hahn, si évident dans *Prisons*, montre que ce pouvoir présent en même temps dans les vidéos prises à l'occasion de la rébellion dans la prison turque le 20 décembre 2000 demeure dans la voix hors cadre de l'interprète.



Prisons, 2012. Vidéo, couleur, 12'.

³²³ Sophie BERREBI, *The Shapes of evidence*, op. cit. Dans ce livre, Berrebi analyse l'œuvre de Jean-Luc Moulène, 1955, Reims, France), Zoe Leonard (1961, Liberty, États-Unis), Christopher Williams (1956, Los Angeles, États-Unis) et Fiona Tan (1966, Pekan Baru, Indonésie).

1.8 - Monter et montrer dans l'espace, créer des écarts - faire politiquement

Montrer est une affaire de recherche. À la question « *comment devrions-nous montrer une image?* », s'ajoute une volonté de quête, car il s'agit de questionner la manière dont est montrée l'image plutôt que celle dont elle est prise, enregistrée, cadrée. Le travail de Clarisse Hahn est également celui de cette recherche. Dans sa démarche, c'est la mobilisation de ce que nous allons appeler ici « facteur installatif » qui a permis à Clarisse, par le biais de ses œuvres, de répondre à cette question. Dans le cas de Clarisse cette question se décline et interroge l'idée de base de tout son travail, ce qui pourrait se formuler comme suit: *Comment devrions-nous montrer l'image d'un corps qui résiste?* Et, bien sûr, afin de ne pas abandonner l'approche de la poétique godardienne, si chère à cette recherche : *Comment devrions-nous la montrer politiquement?* Il n'est pas surprenant que l'on s'accroche à l'idée de l'image du corps puisqu'il s'agit d'un motif récurrent dans le travail de Clarisse. Rappelons l'omniprésence du corps dans ses œuvres, tel que le corps des malades en phase terminale, le corps des personnes âgées, le corps des acteurs pornos, la reine S.M. ; de même, on peut voir constamment le corps dans les gestes effectués par la famille protestante. Surtout, il y a le corps de certains membres de la guérilla, des manifestants politiques et des réfugiés dans la rue dans *Notre corps est une arme*.

La tâche consistant à montrer ces corps passe par tout un travail de mise en relation de leurs images respectives. Depuis 2002, Clarisse Hahn construit un ensemble de travaux installatifs qui priment toujours de par le principe basique consistant à mettre des images en relation dans l'espace, comme s'il fallait toujours avoir au moins deux images sur des supports différents, l'une en rapport avec l'autre, pour parvenir à montrer quelque chose. En traduisant la maxime godardienne dans laquelle il déclare qu'« Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y en a deux, il y en a trois. C'est le fondement de l'arithmétique, le fondement du cinéma [...] Il n'y a pas d'image, il n'y a que des rapports d'images »³²⁴,

³²⁴ Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, Paris, Éditions les Cahiers du cinéma, 1998, p. 430.

Clarisse extrapole cette conception de la table de montage vers l'espace physique. Une telle procédure ordonne finalement toute sa conception concernant le montage.

Dans *Gerilla*, l'autre diptyque de la trilogie, ce que nous voyons est une comparaison mutuelle de deux groupes d'images très similaires, mais ayant une nature et des racines différentes. D'une part, les images vidéo prises par les rebelles kurdes à la frontière entre la Turquie et l'Irak montrent la guérilla vue par les rebelles : elles présentent des scènes quotidiennes : ils dansent, chantent, marchent, s'amusent, se reposent, et bien sûr s'entraînent. D'autre part, certaines images ont été prises et enregistrées par l'artiste elle-même: il s'agit de sujets observés, également kurdes, mais qui sont désormais à un autre endroit. Ce sont des réfugiés à Paris, où vit Clarisse. Les images de l'artiste montrent une vie clandestine et précaire dans les rues et dans des situations sociales et quotidiennes, où ils dansent, jouent aussi et s'organisent pour survivre.

Cette vidéo est divisée en deux parties bien marquées dans lesquelles nous pouvons observer deux régimes d'images: les images enregistrées par les rebelles (« amateurs ») et celles filmées par l'artiste (« professionnelle » - ici entre guillemets, parce que Clarisse n'est pas une professionnelle des médias ni de la télévision, cependant elle bénéficie sans aucun doute d'un statut professionnel en tant qu'artiste). Ce sont des univers clos et spatialement éloignés les uns des autres qui, par le biais du montage, sont placés côte à côte dans une stimulation tendue.

L'œuvre *Gerilla*, initialement conçue comme une installation vidéo, est montrée au public de façon à souligner cette séparation. Les deux groupes d'images sont là, paradoxalement, ensemble et séparés. Il y a un processus de montage au sens cinématographique, mais qui se produit principalement dans l'espace, étant donné que chaque image enregistrée est projetée sur différentes surfaces, divers axes dans l'espace (comme on peut le voir dans le schéma ci-dessous). Entre les images, il y a donc des lacunes et des trous. C'est nous à nous qu'il incombe, de par notre présence, notre déplacement dans l'espace et notre observation, de faire face à cette lacune et en quelque sorte, de la remplir. Nous sommes tenus de prendre position. La configuration proposée par Clarisse Hahn nous oblige à réaliser certains gestes pour y parvenir : nous retirer, nous éloigner, aller plus avant de sorte que ces images puissent être vues et que le récit puisse être suivi.



Schéma d'assemblage de l'œuvre *Gerilla* dans l'espace de l'exposition.

Il se peut que le simple fait que ces œuvres traitent de questions chères à un certain « art politique » suffise à leur donner l'étiquette, du reste très disputée aujourd'hui sur le marché de l'art contemporain, d'*œuvre politique*. Cependant, ce que l'on juge le plus intéressant - et c'est bien là qu'il serait possible de nous rapprocher du fameux manifeste « Que faire ? » de Jean-Luc Godard qui sera mentionné plus tard dans la troisième partie de la thèse -, c'est de noter la manière dont ces œuvres deviennent politiques par la façon dont elles sont formées et la manière dont elles existent dans l'espace en tant qu'objets politiques.

Au-delà de ce que ces images montrent et de leur contenu, c'est le dispositif, l'assemblage et le fait que ces images soient là, côte à côte et pourtant séparées, qui réaffirme la grande distance existant entre elles, entre ces deux mondes et entre ces deux codes culturels, complètement différents. Eux et nous, les Kurdes et l'artiste, *Ici et ailleurs*. Bref, malgré le contenu explicitement politique des images et des sons présentés, il existe une stratégie de présentation spatiale qui mobilise des aspects formels et matériels, qui est également politique. Ce qui existe dans ce processus, c'est la construction d'un geste.

C'est au moment où Clarisse doit faire face à la présence de ces organismes, ces habitants d'espaces limitrophes – les abords des villes, les bords des champs de batailles et donc dans un seuil de visibilité – que son travail commence à assumer parfaitement ce que nous pourrions appeler le « facteur d'installation ». Il s'agit de faire apparaître ces organismes qui se montrent à la limite de leurs efforts et de leur résistance, dans l'ambiguïté entre la dissolution et l'affirmation de l'individualité, dans leur anéantissement, dans leur disparition, leur mort et leur capacité à tuer. Cette parution ne peut être soulignée qu'en montrant un geste, geste qui sépare, un geste incomplet, un geste qui construit un écart. Il s'agit d'un geste simple, mais exact et suffisant, d'un geste politique qui se matérialise dans les installations ; Clarisse décide de montrer des images sur différents axes, projetées sur diverses surfaces pour faire apparaître, au notre regard, une même guérilla.

Cette notion de confrontation était déjà présente, bien que toujours embryonnaire, dans la première vidéo-installation de Hahn, l'œuvre binôme *Hôpital/Ovidie* (2002). Là, comme déjà mentionné, le principe de décomposition/recomposition est donné par la mise en place d'un écart entre deux univers distants : un hôpital spécialisé en soins gériatriques et la vie d'une star porno. Dans *Gerilla*, de même que dans *Prisons*, les dispositifs dialoguent dans l'espace expositif. Dans le cas de ces deux diptyques, chaque régime d'images, les images de l'artiste et celles de l'amateur, sont leurs propres contrepoints, l'un répondant à l'autre. Les témoignages des deux femmes (leurs opacités et détournements opérés par l'interprète) mettent l'évidence à l'épreuve et actualisent les images d'archives de seconde main. Les guérillas en action dans leur guerre invisible répondent aux dans les rues de Paris, dont l'invisibilité s'est transformée en désir et politique d'État. En même temps, tout est évident, tout garde leurs traces parce que les corps sont là. Ils sont devenus les archives de l'artiste, des images à elle et, dès lors, à nous.



Los desnudos, 2012. Vidéo HD, couleur, 13'.

Dans le cas du troisième volet de cette trilogie, le dispositif se simplifie. *Los desnudos* n'est pas un diptyque, il s'agit cette fois-ci d'un *single channel*. Cette vidéo, en fait la première réalisée par la trilogie, montre les indigènes du Mexique. S'il existe un peuple dont les corps sont des armes, les indigènes sont ceux qui l'incarnent. Mais, néanmoins ils se présentent ici en tant que paysans, car les corps des indigènes étaient depuis longtemps devenus invisibles pour l'État :

« Et ils se sont rendu compte que personne ne les écoute, personne n'en a rien à foutre que les indiens mouraient de faim. Alors les femmes ont décidé de se mettre nues pour pleurer, parce que c'était quelque chose qui se fait et là, tout d'un coup, ils se sont rendu compte que des femmes nues, même si ce n'est pas de très belles femmes, ce sont des femmes avec des corps de paysans, d'un certain âge et tout... Là, tout d'un coup ça a intéressé la presse. Donc ils se sont mis à défiler dans les rues deux fois par jour, tous les jours, pendant trois ans ils ont squatté dans un parking à Mexico City et là tout le monde veut les prendre en photo, parce que ça intéresse tout le monde de voir les gens nus. »³²⁵

³²⁵ Extrait de l'entretien entre Clarisse Hahn et Wagner Morales. Pour l'intégralité du texte, voir l'*annexe 1*.

Cette conscience du corps apparaît en tant qu'objet du regard et il s'agit d'en revenir à un cliché ethnographique et touristique pour la bouleverser : dans *Los desnudos*, « ce n'est plus l'européen qui va rendre la femme indienne victime de son regard, mais la femme indienne qui va utiliser ce regard comme une force, pour obtenir gain de cause. »³²⁶. La cause en question était une démarcation des terres. Les indigènes ont gagné, pas la totalité de leurs revendications, mais ils ont obtenu un peu d'argent pour pouvoir acheter près de 2000 hectares de terre. Ces corps colonisés et pourtant devenus invisibles pour la visibilité coloniale, deviennent une contre-visualité dans leur quête d'un morceau de terre, d'un lieu où pouvoir construire finalement un regard, passer du transitoire au permanent. Cette nudité transitoire (non, les indigènes ne déambulent pas tout le temps tout nus) était une stratégie de lutte (corps = arme) et nous pouvons constater qu'il n'est pas anodin que, au moment où leur manifestation a été interrompue, afin de leur permettre de se nourrir et de récupérer de l'énergie pour poursuivre leur défilé dans les rues, les indigènes se soient regroupés sur un parking, le non-lieu par excellence du transitoire, où se déroule la deuxième moitié de la vidéo. La vidéo ne dit pas que les manifestants sont restés trois ans à occuper les rues et ce parking, situé dans un quartier chic de la ville, c'est ce qui nous relie à la notion d'occupation en tant que création de contre-visibilité. En même temps, comme l'observe Giovanna Zapperi, « la nudité renvoie à l'expérience de la spoliation de la terre : “être nue, c'était comme pleurer”, explique la femme, “mais c'était une attitude de lutte. Il ne nous restait plus que notre peau” (...) La nudité de ces *campesinos* détourne l'image du corps indigène comme un corps exposé, en ce que la nudité renvoie aux notions d'authenticité, de primitif, d'altérité comme objet d'étude et de conquête. »³²⁷ Le détournement du voyeurisme par rapport au corps de cette altérité, quand il devient une exigence et une revendication de l'autre n'est plus une demande d'être visible, mais l'inversion totale du vecteur du regard : « maintenant c'est nous qui décidons de produire votre regard ! ».

Ici, de même que dans les deux autres volets, ce sont des corps de femmes qui jouent un rôle de protagonistes. Même si l'on voit des hommes dans leur occupation du visible, ils sont toujours en slips ou maillots de bain, par contre, ce sont les femmes qui

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ Giovanna ZAPPERI, « Face au pouvoir. Sur les travaux récents de Clarisse Hahn », texte pour l'exposition de Clarisse Hahn chez la galerie Jousse Entreprise – 2 à 30 avril 2011. (c'est l'auteur qui souligne).

ouvrent le défilé, ce sont les femmes qui sont complètement nues. Les armes en question ce sont elles, ce sont des femmes qui, en se réappropriant leurs propres corps et en les dévoilant au public, incarnent la résistance et produisent des images qui, pour leur part, résistent aussi. Mais elles résistent à quoi ? Dans le cas de Clarisse, elles résistent à la synthèse, au montage facilitateur, au montage qui colle tout pour mieux faire passer le drame, la violence et la destruction qu'elles montrent.



Los desnudos, 2012. Vidéo HD, couleur, 13'.

1.9 - Des images dans l'espace

Il existe une tendance à la nomenclature dans la critique de l'art contemporaine qui se précipite pour trouver le bon endroit pour des œuvres audiovisuelles qui se trouvent dans ce terrain *borderline*, à la frontière du documentaire, du film expérimental et des arts plastiques plus sculpturaux. Comment classer ces œuvres ? Comment les ranger dans le bon tiroir ? *Cinéma d'exposition*, *cinéma élargi*, *post-cinéma* ou *cinéma d'artiste* sont certains des termes du répertoire utilisé par la critique d'art dans le but de mieux les analyser. Cette production audiovisuelle est destinée aux salles, mais plutôt aux galeries et salons des musées qu'aux salles de cinéma.

À cet égard, l'œuvre de Clarisse Hahn a du mal à trouver sa place, comme le note bien Catherine Millet : « Cinéma d'exposition ? Cinéma documentaire ? Cinéma autobiographique ? Peu importent les définitions, une forme est en train de s'inventer sous nos yeux, qui mêle ces genres et les dépasse. (...) Clarisse Hahn fait corps, a-t-on envie de dire, avec sa caméra, et se confronte au monde, qu'il s'agisse de sa propre famille ou d'une population en révolte à l'autre bout du monde. Et chaque fois, il s'agit de trouver la juste distance. »³²⁸. Néanmoins, dans un article paru dans la revue *Mouvement*, pour faire face à cette production récente dont Clarisse est l'une des figures les plus importantes, le critique d'art et commissaire Alain Berland essaie de créer une nouvelle appellation, sous laquelle l'auteur assume l'imprécision, celle de *documentaire d'exposition* : « Un champ artistique élastique où, à l'instar du cinéma d'exposition, "*les œuvres exposées privilégient l'acuité sensorielle du spectateur, la dilatation du temps et la sensation contre le sens*", tel que l'écrit Dominique Païni dans ses notes »³²⁹. Dans son empressement à trouver la bonne place pour chaque chose, Alain Berland se risque à énoncer une démarcation assez ambiguë : « Ces pratiques de dérèglement de la visibilité, du sens et de la sensation s'exercent dans une double modalité : celle du faire et celle de l'exposition. Du faire parce que le documentaire conçu par les artistes répond rarement aux exigences du genre. Les plasticiens n'ont pas la nécessité de se soumettre aux

³²⁸ Catherine MILLET, « Clarisse Hahn: La bonne distance », revue *Art press*, septembre, 2012.

³²⁹ Alain BERLAND, « Clarisse Hahn et Mohamed Bourouissa », revue *Mouvement. Magazine culturel indisciplinaire*, n° 88, mars-avril 2017, p. 93. Obs. : Alain Berland ne donne pas la référence mais il est fort probable que le passage cité se trouve dans Dominique PAÏNI, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma (col. essais), 2002.

producteurs, aux distributeurs ou à d'autres intérêts. De plus, comme les nouveaux outils numériques permettent d'enregistrer pendant des heures dans des conditions difficiles, la réalisation n'engage le plus souvent qu'une équipe réduite, voire l'artiste seul. Ils ne respectent donc aucune exigence de format, de durée, de support »³³⁰. Or, cette description n'est rien de plus que la description de la situation dans laquelle se trouvent tous les réalisateurs indépendants, artistes ou non. Cependant, ce qui paraît très pertinent dans le traitement de ce sujet est précisément la reconnaissance du déroulement de la production documentaire dans une opération spatiale : « celle du faire et celle de l'exposition », dont l'exercice de montage dépasse la salle d'édition ou table de montage pour être finalement réalisée dans la salle d'exposition, ce qui peut conférer au travail plusieurs facettes, puisque cette exposition n'est pas toujours la même.

³³⁰ *Idem*, p. 94.

1.10 - Rituels



Rituels / Les soirées de Maitresse Karima - écran 5, 2015. Installation vidéo, 5 écrans, 19'33''.

Dans son exposition la plus récente, à la galerie Jousse Entreprise, en mars 2015, à Paris, Clarisse a occupé toutes les salles de l'espace. L'exposition, intitulée *Mises en scène*, est un ensemble des univers chers à l'artiste : dans une salle, il y a la suite de la série *Boyzone* (cette fois-ci avec des images de *rancheros* mexicains, des hommes filmés et photographiés par l'artiste dans le désert sacré de Wirikuta, au Mexique) ; dans la salle du fond, en baissant la lumière et en la transformant en une espèce de lieu commun où se déroulent un ensemble de *rituels* (il s'agit du titre de cette installation), on aperçoit cinq écrans de tailles différentes. Il y a des projections et un moniteur à tube cathodique, disposé sur le sol. L'une de ces projections montre une vidéo de séances sadomasochistes organisées par Karima, la protagoniste de l'un de ses premiers films, tourné dans un club de Paris. On voit également des images d'une émeute contre l'interdiction des manifestations pro-palestiniennes dans les rues de Paris en juin 2014, près du métro Barbès. Dans une autre projection, on trouve des images d'un culte évangéliste des

indiens Tzotzil et, sur deux écrans différents les vidéos *Cem (ici)* et *Cem (là-bas)*, l'une enregistrée à Arnouville, région parisienne, l'autre à Toprakkale, au Kurdistan côté turc, toutes deux montrent des images de la cérémonie kurde Alévie, religion qui regroupe des membres de l'islam dits hétérodoxes, dans une confrontation entre l'ici et l'ailleurs. La pièce est habitée par une sorte de cacophonie païenne et religieuse ou plutôt un assemblage de plusieurs cacophonies. La salle semble aussi constituer une invitation à la transe à laquelle le spectateur d'un rituel quelconque doit se rattacher. L'espace expositif est tout sauf une *black box* traditionnelle: la lumière clignotante de ces cinq écrans illumine l'espace de telle sorte qu'il en résulte un mélange d'atmosphère de *rave* et de demi-lumière des temples chrétiens orthodoxes d'Europe de l'Est, où la lenteur nécessaire pour s'habituer à l'obscurité commence à révéler des figures humaines dans les coins, dans leurs moments de prière et d'introspection. L'espace est tel qu'il invite le spectateur à y rester longtemps au risque de ne rien voir et de ne rien ressentir.



Rituels / Cem (là-bas) - écran 1, 2015. Installation vidéo, 5 écrans, 19'33".



Rituels / Cem (ici) - écran 2, 2015. Installation vidéo, 5 écrans, 19'33".



Rituels / Culte – écran 4, 2015. Installation vidéo, 5 écrans, 19'33".



Rituels / Émeute – écran 3, 2015. Installation vidéo, 5 écrans, 19'33".

1.11 - Gestes

En reprenant la discussion précédente, peut-être que ce n'est pas le documentaire qui est exposé, mais plutôt certains gestes. Si l'on considère l'ensemble des œuvres de Clarisse Hahn, une démarche d'un autre artiste peut être invoqué : celle de Jean-Luc Godard et son célèbre exercice de décomposition pour recomposer, développé lors de sa série télévisée *France tour détour deux enfants* (1979, France, vidéo, couleur, 12x25'), réalisée en compagnie d'Anne-Marie Miéville. De même que Godard et Miéville, comme son exposition de 2015 le montre clairement, Hahn reprend cet exercice de dé/recomposition avec son propre univers imagétique ainsi que ceux d'autrui. Dans sa petite usine à elle, les images sont enlevées de leur flux, réaménagées, de nouvelles images sont produites et mélangées avec ces autres, tout en créant toute sorte de confrontations entre elles et ceux qui se trouvent parmi elles. On ne dira pas qu'une visibilité est créée parce qu'il s'agit bel et bien de son contraire, de la contre-visualité, d'une gestion du visible ainsi qu'une réaffirmation de notre droit de regarder. L'agencement de ces images devient une question politique, car elle implique une position, le choix d'un lieu. Dans le cas particulier du travail de Clarisse Hahn, on peut dire que les images qu'elle produit, prennent position au sens où le souligne Didi-Huberman³³¹, quand l'auteur commente l'œuvre *Kriegsfibel (ABC de la Guerre)* de Bertolt Brecht³³² et identifie l'exil à une position consistant à rechercher un endroit où il serait possible de produire des gestes politiques sur le monde à travers des images.

Au début de ce livre, il écrit ce qui suit : « Pour savoir, il faut prendre position. »³³³ Plus loin, Didi-Huberman écrit que, pour cette prise de position, il convient de « se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est approche autant qu'écart: approche avec réserve, écart avec désir. »³³⁴. Un tel mouvement implique des contacts et une disjonction. Ce n'est pas un mouvement de pendule, mais la capacité synchronique à faire face à quelque chose et, en même temps, à regarder au-delà de ses frontières.

³³¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de minuit, 2009.

³³² Voir Bertolt BRECHT, *ABC de la Guerre*, Paris, L'Arche éditeur, 2015.

³³³ *Idem*, p. 11.

³³⁴ *Idem*, p. 12.

En embrassant la notion d'immersion, Clarisse Hahn semble en même temps également assumer l'impossibilité de construire des connaissances dans une immersion pure. En outre, ses œuvres soulignent la nécessité de rester toujours entre deux espaces et deux temporalités différentes, et la nécessité que les images agissent en tant que catalyseurs de ce geste de l'exil. Un tel geste de séparation, incomplet, s'incarne finalement dans la façon dont le travail est présenté dans l'espace. On estime que, par le biais de ce geste, il est possible de faire, tout du moins de tenter de faire, une image politiquement. Le geste de l'écart semble s'avérer fondamental dans la démarche de Clarisse Hahn. Il se présente dans la façon dont elle s'approche des images d'autrui, en les enlevant de leur contexte original mais sans pour autant les mélanger avec ses propres images mais, au contraire, en proposant une autre perception à leur égard, ces images/documents parlent de certains événements et Hahn les fait parler dans « l'axe de l'histoire, pour le considérer autrement dans sa potentialité de discontinu et de réminiscence. »³³⁵. Ce geste de séparation constitue également une façon de se positionner par rapport à un récit historique qui voit, dans le document, toutes sortes d'objectivité, comme s'il était trempé dans des eaux neutres. Cela revient peut-être à faire une *histoire à contre-poil comme*, pour évoquer Walter Benjamin ou, tout simplement, faire voir autrement. Selon Clarisse Hahn, l'histoire est sans doute une matière première, mais elle est opaque, fragmentaire, brisée, telle des débris dans les décombres. Il s'agit d'un sauvetage et d'une rédemption, d'une deuxième chance pour les images et le regard.

Si le *corps est une arme*, et les corps que l'on voit figurer dans les œuvres de Clarisse Hahn (ceux des guérillas, des activistes politiques, des femmes, des émigrés/refugiés sans abri, des indigènes) sont sans aucune doute, les armes choisies par Clarisse passent par leur transformation en tant qu'images, par les dispositifs construits par l'artiste dont le but est de les faire monter à la surface du regard. Son montage est aussi un acte d'immersion dans une visibilité pour, ensuite, faire émerger ces images, et à ce niveau-là, monter c'est donc faire remonter les choses dans leurs contre-visualités.

³³⁵ Sagradini, LUCIA, « Exp(l)oser le temps. Clarisse Hahn & Florence Lazar », revue *Multitudes*, vol. 51, no. 4, 2012, p. 36.

Si l'on considère les œuvres de Hahn, on se demande ce que cela donnerait si on pouvait faire remonter tous les corps noyés dans la Méditerranée (ces corps syriens, africains, arabes), dans la Seine (ces corps d'Algériens noyés en octobre 1961 à Paris) ou même dans l'Atlantique, non loin du bassin du *Río de La Plata*, en Argentine (ces corps d'activistes politiques jetés depuis des hélicoptères militaires dans la mer au cours des fameux « vols de la mort », durant lesquels au moins 6000 personnes ont été droguées et jetées encore en vie vers la mort dans l'océan), ou même faire remonter tous les corps enterrés dans des tombes communes, sans noms, clandestinement au Brésil dans la région de la jungle de l'Araguaia ou dans le cimetière de Perus, à la périphérie nord de São Paulo (des corps de jeunes militants qui ont combattu la dictature militaire brésilienne dans les années 1970). On découvrirait un tas de corps, au point de se croire dans un vrai film de zombies. Mais, comme nous l'entendons sans cesse dans les postes de police du Brésil, « s'il n'y a pas de corps, il n'y a pas de crime », voir ces corps, même morts, détruits ou affaiblis et torturés c'est faire respecter ce *droit au regard*, c'est ne pas être nous-mêmes des zombies.

Cela nous renvoie à la question de Thomas Hirschhorn, déjà mentionnée auparavant, à savoir « pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », question à laquelle son œuvre et celle de Clarisse Hahn essayent, sans cesse, de répondre.

CHAPITRE 2
RABIH MROUÉ

« *I was fortunate not to have seen what the others had witnessed* »³³⁶

Rabih Mroué (2016)



Black Box VI, 2006-2016. Collage sur papier, lumière LED, son, casque, boîte en bois, 34 x 34 x 22 cm, unique.

³³⁶ Titre de l'exposition de Rabih Mroué chez Sfeir-Semler gallery, Hambourg, Allemagne, du 11 février au 23 avril 2016. (C'est nous qui traduisons de l'original en anglais) : « J'ai eu la chance de ne pas avoir vu ce que les autres avaient vu »

2.1 – Parcours et démarche

Étant né et ayant grandi à Beyrouth, Liban, aujourd'hui, Rabih Mroué (1967) vit à Berlin, Allemagne. Cet artiste a vécu dans un pays en guerre civile. Toute la période de son enfance et de sa jeunesse correspond aux années de conflits dans la région (de 1975 à 1990). Il est dramaturge, artiste visuel, acteur, écrivain, performeur, rédacteur adjoint de la revue trimestrielle libanaise *Kalamon*, de la *The Drama Review – TDR* (New York) et membre fondateur du *Beirut Art Center* (BAC). Mroué a travaillé à plein temps pendant quinze ans dans une chaîne de TV, où il a pu découvrir toutes les phases de la production audiovisuelle. Il s'agissait d'une nouvelle chaîne, de l'après-guerre, très ouverte à la nouvelle génération d'artistes libanais et Mroué considère cette expérience comme fondamentale dans sa formation avec des images. Au sein de cette nouvelle génération libanaise, quelques figures importantes se distinguent : Walid Raad, Akram Zaatari, Lina Majdalanie, Jalal Toufic, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui sont des artistes appartenant au monde de l'audiovisuel, du multimédia et du théâtre. Dans sa thèse consacrée aux artistes et réalisateurs libanais contemporains, Ghada Sayegh décrit ainsi cette génération :

« Depuis 1990, une nouvelle génération d'artistes multidisciplinaires remet ainsi en cause les modes traditionnels de la représentation de la guerre (de reconstitution, de chronique guerrière teintée d'héroïsme, de récit épique, sur le modèle hollywoodien, notamment) à travers une démarche expérimentale, d'une portée philosophique et d'une force poétique qui méritent d'être mises en évidence. (...) Au cœur de ces "propositions", de cette recherche commune, se manifeste une expérience temporelle exacerbée porteuse d'historicité, mais d'une historicité problématique. Habitées par la dialectique de la mémoire et de l'oubli, les créations artistiques libanaises contemporaines visent à rendre compte d'un espace-temps complexe, celui de la guerre, traduisant une sorte de suspension temporelle, entre un passé sous amnésie forcée et un avenir incertain. »³³⁷

³³⁷ Ghada SAYEGH, « Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du "nouveau cinéma libanais" (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours) », thèse de doctorat (dirigée par Mme. Laurence Schifano), Paris, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2013, 335 p., p. 9-10.

2.1.1 - Dans la guerre

Rabih Mroué est le seul artiste de notre corpus à avoir vécu dans un pays littéralement en guerre sur son propre territoire. Même si l'approche historique n'est pas le but de cette recherche, quelques remarques sur ce contexte peuvent être utiles pour l'analyse de l'œuvre de Mroué.

En l'espace de quinze ans, la guerre du Liban a connu diverses formes et des alliances instables, sans cesse redéfinies au fur et à mesure de son développement. Il s'agit d'une guerre dont le portrait n'est guère simple : « S'il est possible de délimiter des périodes clefs, séparées par des accalmies plus ou moins douteuses, il est moins évident de concevoir l'ensemble des années de conflits dans une image globale sans qu'elle soit aussitôt brouillée par les renversements de situations et les paramètres qui s'y sont greffés en cours de route. »³³⁸. La paix de l'après-guerre s'est avérée fragile et la reconstruction du pays qui a suivi est passée par des accords d'amnistie très controversés qui ont fini par créer un sentiment d'injustice et d'insatisfaction au sein de la communauté artistique ainsi que des critiques considérables. Comme le note Ghada Sayegh, ce contexte a mis à nu l'idée d'un oubli forcé :

« Le paysage culturel et artistique beyrouthin de l'après-guerre reflète ainsi un ensemble de "préoccupations - voire d'obsessions" centrées sur la dialectique de la mémoire et de l'oubli. Nous retrouvons cette articulation dans la majorité des productions artistiques contemporaines libanaises, interrogeant un présent en proie aux souvenirs traumatiques de la guerre civile, avec une prolifération des pratiques documentaires qui, au lieu de documenter la réalité sociopolitique du pays, se dirigent davantage vers un regard critique qui sonde la réalité et s'intéresse aux histoires alternatives. »³³⁹

Rabih Mroué partage ces interrogations et commence à produire des œuvres théâtrales au début des années 1990, juste après la fin de ses études universitaires en dramaturgie à Beyrouth et juste après la guerre, époque, selon l'artiste, où il s'est pour la première fois confronté à l'idée d'avenir :

³³⁸ *Idem*, p. 16.

³³⁹ *Idem*, p. 20.

« Le choc c'était lorsque la guerre a pris fin. Là nous avons découvert qu'il y avait une autre phase de la vie, une autre forme de vie. Et précisément, c'était là que la question de l'avenir s'est posée, parce que pendant toutes ces années de guerre personne ne se préoccupait vraiment de l'avenir. On se préoccupait de l'instant présent. On pouvait penser peut-être au lendemain, à une semaine, mais on ne se projetait pas à une année ou deux ans dans l'avenir. Et lorsque la guerre a pris fin, là, il fallait savoir comment faire face à l'avenir. » ³⁴⁰

Alors, il fallait rattraper ce temps suspendu dans le présent continu de la guerre. Après sa formation au Liban, en 1990, Mroué part à Paris où il fait un workshop avec le Théâtre du Soleil, sous la direction d'Ariane Mnouchkine. Cette rencontre lui a fait repenser le théâtre et la formation qu'il avait eue à Beyrouth et l'a incité ainsi à reprendre ses études afin d'entamer une recherche (avec Lina Majdalanie, sa femme et collaboratrice dans plusieurs projets), sur la façon dont le théâtre pourrait faire face à la construction des récits dans un contexte d'après-guerre.

Dans ce cadre, le besoin de faire face à la double pression de raconter et d'oublier la catastrophe des années de guerre a poussé Mroué à développer une position assez critique et autoréflexive. L'artiste a pris conscience d'un désir social des récits de guerre, ainsi que d'une volonté de raconter ce qui s'est passé qui se traduisait par le fait de réclamer des récits concernant la souffrance, les conséquences et les destructions causées par les conflits. À ce propos, sa position était claire depuis toujours : « Il ne faut pas réduire le récit de la guerre à la souffrance en général, mais trouver des stratégies pour un récit particulier, plutôt une façon de penser la guerre que de la raconter. Ne pas raconter mais partager des expériences, des idées et des questions »³⁴¹. C'est donc une question de forme et pas seulement de contenu. Il s'agit d'un exercice dans lequel le « *comment* parler de notre guerre à nous » doit être combiné et remis en question avec le « de *quoi* parler ».

Il fallait donc trouver des gestes créatifs de l'après-guerre et concevoir de nouvelles formes de récits. Selon Ghada Sayegh, cette quête créative est un trait commun entre les artistes de la génération de Mroué et, à cet égard, la chercheuse voit « une

³⁴⁰ Extrait de la participation de Rabih Mroué au programme de la radio *France Culture*, vers 3'50". URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/rabih-mroue>.

³⁴¹ À partir de l'entretien réalisé à la radio *France Culture* le 29/10/2014. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/rabih-mroue>

propension à l'utilisation de divers supports médiatiques, marquant une recherche et une expérimentation liées à chaque médium, à ses régimes de temporalités, et aux modes de narration possibles. La multiplication des médiums, supports, techniques, dispositifs, formes, participe à la recherche d'une esthétique et d'une syntaxe susceptibles de représenter l'histoire ou les histoires de la guerre du Liban, mais aussi la temporalité spécifique de l'après-guerre. »³⁴². L'expérimentation de Mroué dans le domaine théâtral suit alors la quête d'une forme particulière de récit, d'une forme qui devrait être hétérogène et dans laquelle les récits historiques sont construits et influencés par les récits les plus subjectifs, personnels ainsi que ceux les plus collectifs. En même temps, il s'agit d'une forme qui ne manque pas d'incorporer le rôle omniprésent des images et la façon dont celles-ci sont disséminées. L'artiste en vient donc à travailler dans un univers hybride, élargi et mixte d'images, tout en réfléchissant sur le médium lui-même :

« J'ai étudié le théâtre, j'ai commencé à faire la mise-en-scène et très vite j'ai commencé à poser des questions sur le médium lui-même. Mon but était d'avoir des discussions avec mes camarades de théâtre, mes collègues, mais en réalité la réaction était très violente. Ensuite, je me suis retrouvé à parler et à discuter avec des gens d'autres médias comme des écrivains, des architectes, des vidéastes, des graphistes. Et cela en fait m'a beaucoup formé vers une ouverture, dans le sens de non seulement appartenir à la famille du théâtre, mais d'appartenir à un groupe plus large. Et une autre chose qui a façonné ma carrière, c'est que pendant de nombreuses années nous avons eu une réunion hebdomadaire entre un groupe d'artistes de la même génération pour discuter de différents sujets: politiques, philosophiques, artistiques, quelques écrits. Ce n'était pas un groupe formel mais nous avions ces réunions régulières. »³⁴³

³⁴² Ghada SAYEGH, *op cit.*, p, 25-26.

³⁴³ Extrait de l'entretien accordé par l'artiste en Juillet 2017. Pour le texte complet dans l'original en anglais, voir l'*annexe 2*. (C'est nous qui traduisons) : « I studied theater and I started to do direction and very soon I started to ask questions on the medium itself. My aim was to have discussions with my theater mates, my colleagues, but actually the reaction was very violent. Then, I've found myself actually talking and discussing with people from other mediums like writers, architects, video makers, graphic designers. And this actually shaped me a lot on how to open, like not only belong to the family of theater, to belong to a wider group. And another thing that has shaped my career was that for many years we had a weekly meeting between a bunch of artist of the same generation to discuss different matters: political, philosophic, artistic matters, some writings. It wasn't a formal group but we had these regular meetings. »

Dans le domaine théâtral, ses débuts n'ont pas été simples et les réactions violentes dont parle Rabih Mroué se réfèrent à la difficulté d'acceptation d'une forme théâtrale plus hybride que celle traditionnelle. L'artiste explique :

« Par exemple, l'argument principal pendant de nombreuses années était "C'est que vous ne faites pas de théâtre. Cela peut être très bon ou quelque chose, mais ce n'est pas du théâtre." Et mon argument était : "Non, c'est du théâtre, même si tu me dis qu'il est mauvais, j'accepte, mais c'est du théâtre, si tu dis que ce n'est pas du théâtre, on ne peut pas discuter, ouvrir une conversation ou débattre." »³⁴⁴

Cette réaction plutôt conservatrice peut être comprise relativement à l'enfermement que la société libanaise a connu pendant les années de guerre, situation d'isolement et de distance aussi connue par l'artiste, ce qui devient évident quand il reconnaît en lui-même un tel isolement lorsqu'il mentionne l'impact et l'étrangeté que le contact avec la troupe française du Théâtre du Soleil ont eu sur lui. Selon Rabih Mroué, faire du théâtre dans un pays en ruines, traumatisé et, d'une certaine façon *plâtré* par la période de guerre, devrait apporter une redéfinition des paradigmes qui étaient jusque-là demeurés intouchés. Concernant les paradigmes tels que ceux de la fiction, le documentaire, la validité des archives et de la mémoire : « Dans son monde, la fiction et la réalité se confondent, les souvenirs deviennent vivants, les images sont parfois plus vraies que la vérité. Dans son monde, le passé n'est pas mort, il n'est même pas passé. En 1990, la guerre civile libanaise s'achevait officiellement. Rabih Mroué avait 23 ans. En 1991, une loi d'amnistie générale effaçait tous les crimes passés. Sans doute, cette loi était-elle nécessaire, mais on comprend que cette incitation nationale à oublier puisse donner, au contraire, furieusement envie de se souvenir. »³⁴⁵. Cet extrait, tiré d'un paragraphe biographique du site français du Théâtre de la Cité, publié lors d'une rétrospective de certaines de ses pièces à Paris en 2014, résume les questionnements de Rabih Mroué à propos de la possibilité de construction de la mémoire d'un pays qui, en parallèle avec une mémoire personnelle à travers, recombine constamment des fragments

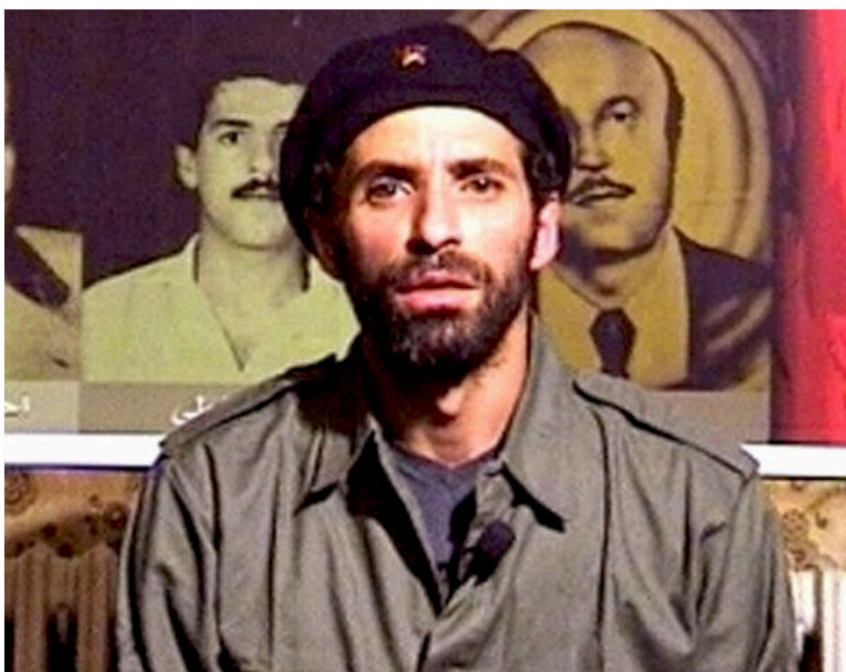
³⁴⁴ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « For example, the main argument for many years was "What you do is not theater. This can be very good or another thing, but it's not theater". And my argument was "No, it's theater, even if you think it's bad, I accept, but it's theater. If you say it's not theater, we cannot discuss, open a conversation or a debate". »

³⁴⁵ Disponible en ligne. URL : <http://www.theatredelacite.com/media/tci/dp-rabih-mroue.pdf>

- d'images, d'archives, de récits de documents, ainsi que les décombres de la ville où l'on vit.

2.1.2 - Théâtre hybride

Si le théâtre est le point de départ de Mroué, sa pratique artistique va au-delà des frontières pour se propager et croiser les recherches dans les domaines de la vidéo, de la performance, du cinéma, et de la photographie. Entre les années 1990 et 2000, Rabih Mroué a réalisé une vingtaine de performances parmi lesquelles il convient de mentionner *On three posters* (2000), *Biokhraphia* (2002), *Who's afraid of representation* (2004) et *The inhabitants of images* (2010).



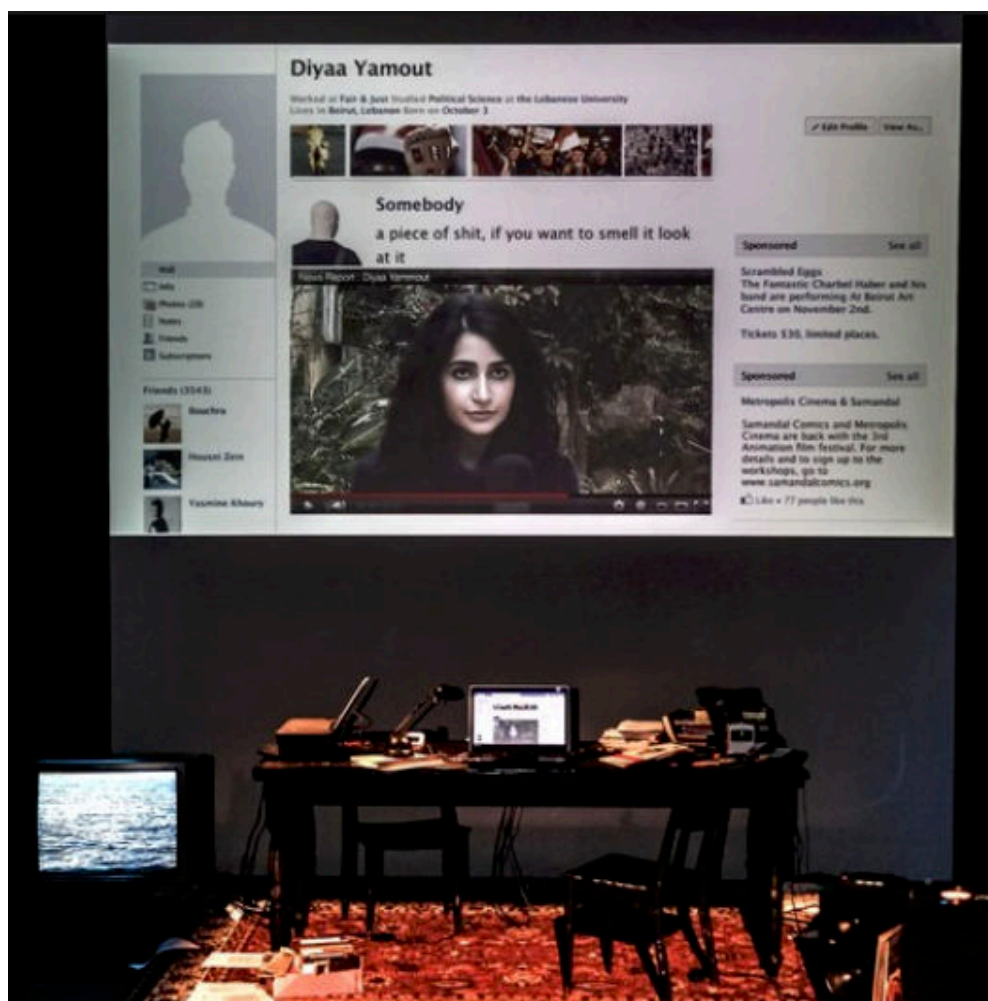
On three posters, 2004. Performance, mise-en-scène : Rabih Mroué.

En parallèle, l'artiste a produit quelques vidéos comme *Face A / Face B* (2001) et *Bir-Rooh-Bid-Dam* (2003) et en tant qu'acteur sa production la plus célèbre est le long-métrage *Je veux voir* (2008), réalisé par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige et tourné avec Catherine Deneuve.



Je veux voir, 2008. De Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, France, 75', avec Rabih Mroué et Catherine Deneuve.

À partir des années 2010, l'œuvre de Mroué acquiert davantage de visibilité internationale dans le domaine de l'art contemporain grâce à la performance *The pixelated revolution* (2012), travail sur lequel nous allons effectuer une analyse plus détaillée, et à sa participation à la 13^{ème} édition de la Documenta de Kassel. Concernant cette période plus récente, mentionnons les œuvres : *33 rounds and a few seconds* (2012), *Riding on a cloud* (2014) et *So little time* (2016). Cette dernière décennie correspond aussi à la période où Rabih a commencé à réaliser plusieurs expositions individuelles à travers le monde dans lesquelles l'artiste a pu montrer non seulement ses performances mais aussi ses œuvres installatives et ses vidéos. Soulignons également ses expositions dans des institutions prestigieuses comme le MoMA (New York), la dOCUMENTA 13 (Kassel), CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) et le Centre Pompidou (Paris).



33 rounds and a few seconds, 2012. Performance, mise-en-scène : Rabih Mroué et Lina Majdalanie.



So little time, 2016,. Performance, avec Rabih Mroué et Lina Majdalanie.

2.2 – Construction de récits

La notion de remémoration est très présente dans l'œuvre de Mroué, pourtant, elle apparaît d'une manière singulière, celle de l'effacement et de la fiction. Il s'agit d'une remémoration dont les *récits* doivent être compris comme des *versions* :

« Je ne vous raconte pas pour me souvenir. Au contraire, je le fais juste pour m'assurer que j'ai oublié. Ou du moins, pour m'assurer que j'ai oublié certaines choses, qu'elles ont été effacées de ma mémoire. Quand je suis certain de les avoir oubliées, j'essaie de me souvenir de ce que j'ai oublié. Et en essayant de me souvenir, je commence à deviner et à dire: peut-être, probablement, éventuellement c'est possible, possiblement, ça ressemble, ça semble, je n'en suis pas sûr, mais... De cette façon, je réinvente ce que j'avais oublié en me basant sur ce dont je me suis souvenu. Après un temps indéfini, je le raconte. Pas pour m'en souvenir, non, mais pour m'assurer que je l'ai oublié, ou du moins en partie, et ainsi de suite. Cette opération peut sembler répétitive, mais c'est le contraire, car c'est un refus de revenir en arrière aux débuts, et que savez-vous des débuts? »³⁴⁶

L'oscillation entre souvenir et oubli semble bien traduire la posture de Mroué à l'égard de la prépondérance de la forme du récit, qu'il s'agisse d'une proposition théâtrale, cinématographique, vidéographique ou photographique sur les contenus narrés. Face au vécu, le vécu d'une guerre, les doubles actions telles que souvenir/oubli, mémorisation/effacement et transmission/silence sont des paires qui ne cessent de se mettre en conflit et auxquelles l'écriture de l'histoire n'est pas en mesure de faire face. Selon Hayden White, la forme du récit serait la solution à ces conflits entre le vécu et sa transmission. D'après lui, le récit est un acte de traduction : « Loin d'être un problème, alors, le récit pourrait bien être considéré comme une solution à un problème d'intérêt

³⁴⁶ Rabih MROUE, catalogue de l'exposition *Image(s), mon amour*, au C2M – Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2013, p. 7. (C'est nous qui traduisons) : « I am not telling in order to remember. On the contrary, I am doing so to make sure that I've forgotten. Or at least, to make sure that I've forgotten some things, that they were erased from my memory. When I am certain that I've forgotten, I attempt to remember what it is that I've forgotten. And while attempting to remember, I start guessing and saying: perhaps, maybe, it's possible, it might be, probably, it can be, it looks like, it seems that, I am not sure but, etc... This way I reinvent what I had forgotten on the basis that I have in fact remembered it. After an indefinite while, I retell it. Not to remember it, no, but to make sure that I've forgotten it, or at least parts of it, and so on and so forth. This operation might appear repetitive, but it is the opposite, because it is a refusal to go back to the beginnings, and what do you know of beginnings? »

général, à savoir le problème de comment traduire savoir en narration, le problème de façonner l'expérience humaine en une forme assimilable aux structures de sens qui sont généralement humaines plutôt que spécifiques à la culture. »³⁴⁷. Il apparaît que les efforts de Rabih Mroué consisteraient à trouver ces structures, ces *métacodes*, cet « universel humain sur la base duquel des messages transculturels sur la nature d'une réalité partagée peuvent être transmis. »³⁴⁸. En même temps, il s'agit de faire de la construction de la forme du récit, de la narration, quelque chose qui peut se positionner en parallèle à une certaine conception de l'histoire. Mroué dira que « tout est question d'histoire - d'écriture de l'histoire - parce que l'histoire dans ce sens efface quelque chose et souligne autre chose »³⁴⁹. En ce sens, le travail de Rabih Mroué est une réaction à la construction d'une histoire officielle ainsi que, comme le note le commissaire Cosmin Costinas, « une réaction à un certain type d'instinct d'archivage que vous avez dans la culture contemporaine »³⁵⁰. Le problème de cet instinct d'archivage semble être celui du renforcement de la froideur d'un discours historique où l'abstraction du récit cède la place à l'objectivité des documents. Les inquiétudes décrites par Roland Barthes dans « Le discours de l'histoire »³⁵¹ et récupérées par Hayden White, semblent aller dans cette même direction. Barthes déclarera en effet que « le récit est *traductible*, sans dommage fondamental »³⁵², ce qui signifie pour White que « loin d'être un code parmi tant d'autres qu'une culture peut utiliser pour doter son expérience de sens, le récit est un métacode, un universel humain à partir duquel peuvent être transmis des messages transculturels sur la

³⁴⁷ Hayden WHITE, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, 1980, pp. 5-27, p. 4. [en ligne] URL: <http://www.jstor.org/stable/1343174>. (C'est nous qui traduisons) : « Far from being a problem, then, narrative might well be considered a solution to a problem of general human concern, namely, the problem of how to translate knowing into telling, the problem of fashioning human experience into a form assimilable to structures of meaning that are generally human rather than culture-specific. »

³⁴⁸ *Idem*, p. 5 (C'est nous qui traduisons) : « human universal on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted. »

³⁴⁹ Laura ALLSOP, « Rabih Mroue, the Lebanese artist starting a creative rebellion. », *CNN* [en ligne], consulté le 23 août 2018. URL : <http://edition.cnn.com/2011/WORLD/meast/04/05/lebanon.artist.mroue/index.html> (C'est nous qui traduisons) : « It's all about history - about writing history - because history in this sense erases something and highlights something else ».

³⁵⁰ Déclaration du commissaire Cosmin Costinas lors de l'exposition de Rabih Mroué intitulée « I, the Undersigned », au BAK/Lunds Konsthall, en Suède, en 2011.

³⁵¹ Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », *Le bruissement de la langue - Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 163-177.

³⁵² Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 25.

nature d'une réalité partagée »³⁵³. Entre l'expérience du monde et les efforts pour lui donner une forme dans une œuvre d'art par exemple, le recours à la forme du récit mobiliserait beaucoup plus de « confiance dans la mémoire collective »³⁵⁴ que le recours aux archives. Selon Barthes, une absence de capacité narrative, ou une absence de récit, serait le refus du signifié lui-même car le signifié de ce qui s'est passé est né dans le récit et non dans les archives. Le récit offre le signifié. D'après Barthes : « Pour que l'Histoire ne signifie pas, il faut que le discours se borne à une pure série instruée de notations : c'est le cas des chronologies et des annales (au sens pur du terme). »³⁵⁵. Mais le récit signifie. Pour que les faits aient une existence, il faut qu'ils soient langage, qu'ils aient « une existence linguistique (comme terme d'un discours) »³⁵⁶. Alors, lorsqu'une œuvre d'art utilise la forme du récit pour transmettre une histoire très spécifique et complexe, comment l'information peut-elle être transmise et comment peut-elle produire de nouvelles connaissances?

2.2.1 – L'artiste comme conteur

Si l'on considère l'œuvre de Rabih Mroué comme une prise de position par rapport aux récits auxquels elle donne forme, on peut l'identifier à la figure du conteur, tel que l'avait décrite Walter Benjamin dans « Le conteur ». Dans ce texte, paru en octobre 1936, période de l'entre-deux guerres et de la montée du nazi-fascisme en Europe, Benjamin décrit l'incapacité des hommes à raconter leur expérience après leur retour de la guerre. Ce passage est célèbre : « N'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille - non pas plus riches, mais plus pauvres en expériences communicables ? »³⁵⁷. Ce passage évoque l'incapacité pour les soldats, au retour de la guerre, de pouvoir s'exprimer et on peut déclarer que c'est le communicable qui a perdu sa force et non le vécu. Ce communicable a été déplacé des

³⁵³ Hayden WHITE, *op. cit.*, p. 6. (C'est nous qui traduisons) : « far from being one code among many that a culture may utilize for endowing experience with meaning, narrative is a metacode, a human universal on the basis of which transcultural messages about the nature of a shared reality can be transmitted. »

³⁵⁴ Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *op. cit.*, p. 24.

³⁵⁵ Roland BARTHES, « Le discours de l'Histoire », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p.175.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Walter BENJAMIN, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115-116.

bouches des hommes pour être instrumentalisé par des livres de guerres et, ainsi, les histoires et les récits racontés de bouche à oreille perdent leur sens, leur place et leur utilité sociale. À travers cette figure à deux doigts de disparaître, Benjamin trace le passage du récit, de l'œuvre du conteur, à l'information. De la construction du signifié d'un vécu à la transmission des faits, des « chronologies et des annales » comme le dirait Barthes. Ce détachement du fait informatif et le rapprochement de la construction d'un signifié à partager sont propres au récit. « L'information n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle. Elle ne vit qu'en cet instant, elle doit s'abandonner entièrement à lui et s'ouvrir à lui sans perdre de temps. Il n'en est pas de même du récit : il ne se livre pas. Il garde sa force rassemblée en lui, et offre longtemps encore matière à développement. »³⁵⁸. Le récit est donc une forme artisanale de communication, car « il ne vise point à transmettre le pur "en soi" de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. »³⁵⁹. C'est un circuit et à cet égard, il est possible de répondre à la question formulée ci-dessous concernant l'utilisation par l'art de *la forme du récit pour transmettre une histoire très spécifique et complexe*. Contre l'« indifférence créatrice de l'histoire » et sa « lumière blanche »³⁶⁰, la forme du récit et, pour en revenir à l'œuvre de Rabih Mroué, la manière dont elle se présente dans l'art, seraient donc une forme de résistance à cette indifférence de l'histoire. Mroué souligne son choix quand, au détriment de la description de ce qui est arrivé, il opte pour l'articulation des idées abstraites et leur association avec d'autres apparemment éloignées des faits racontés : « C'est ce qui nous distingue des animaux, que nous sommes autorisés à produire et à écrire sur des idées abstraites, sur la justice, l'injustice, les mathématiques »³⁶¹.

Dans les performances de Mroué ces associations sont évidentes : Dans *The pixelated revolution*, il met sur scène, côte à côte, entre autres rapprochements, les images d'amateurs du début de la révolution en Syrie, les règles danoises du Dogma 95 et les théories de l'*optographie* du professeur Vernois du XIX^{ème} siècle sur « l'image captée par l'œil lui-même, et qui peut être extraite juste après le moment de la mort, telle qu'elle est

³⁵⁸ *Idem*, p. 124.

³⁵⁹ *Idem*, p. 126-127.

³⁶⁰ *Idem*, p. 132.

³⁶¹ Rabih MROUÉ, *apud*. Laura ALLSOP, « Rabih Mroué, the Lebanese artist starting a creative rebellion », *op. cit.*

imprimée sur la rétine. »³⁶². Ou, comme on le peut voir dans *Riding on a cloud* (2014), Mroué emprunte un recueil personnel de Yasser Mroué (son frère) pour le/nous rapprocher des récits de la guerre libanaise. Et dans *On three posters* (2000), Mroué rejoue les *rushes* de ce qui a été enregistré sur une cassette par un combattant suicidaire du Front National de Résistance du Liban.



Riding on a cloud, 2014. Performance, avec Yasser Mroué, mise-en scène : Rabih Mroué.

³⁶² Rabih Mroué, extrait de *The pixaleted revolution*. Pour le scénario complet, voir l'annexe n° 3.

2.3 - The pixelated revolution – enregistrer sa propre mort

« ...
villes mortes du XXI^e siècle
Beyrouth et Tel Aviv!

ces jours-ci il faut apprendre à
compter si l'on veut survivre
compter les tortures de Sarafand

dans les coupures géologiques de
l'Asie occidentale des vautours
remercient le ciel de l'abondance
de leur nourriture: plus d'Arabes
morts que de cailloux dans ce désert!
nous avons fait l'apprentissage de la
douleur à Alger vécu un moment heureux
et il nous faut recommencer.

Bruits... »³⁶³

Etel Adnan (1969).

2.3.1 - Des images et des récits d'après coup

Depuis de nombreuses années, Rabih Mroué traite des images de la violence, des mécanismes du culte des martyrs et de la propagande politique. Il collectionne, démonte et brise ces matériaux et crée des œuvres scéniques, des installations et des textes. Il y questionne la manière dont les images et les histoires sont construites et instrumentalisées. Tel est le cas de l'œuvre *The pixelated revolution*.

Le format et le dispositif de ce projet sont similaires à ceux d'autres pièces de Rabh Mroue (*On three posters*, 2000, *The inhabitants of images*, 2010, *Sand in the eyes*, 2017). Ils ont la forme d'une conférence : une table, une chaise, un conférencier avec son

³⁶³ Extrait du poème « Jébu » d'Etel ADNAN. Ce poème a été publié dans la revue marocaine *Souffles* en 1969 (on peut le consulter sur Internet à cette adresse : <http://www.lehman.cuny.edu/deanhum/langlit/french/souffles/s15/4.html>)

ordinateur, un écran au fond et un public. Ce sont des « conférences non académiques » (*non-academic lectures*) comme l'artiste les appelle :

« Ceci est bien connu en tant que “performances-conférence”, c'est le terme. Mais, en fait, je ne suis pas d'accord sur ce terme. Je préfère dire "conférences non académiques". Parce qu'il a cette structure classique: vous donnez la conférence et il y a le public, il n'y a pas de question sur l'espace, sur la relation avec l'espace et le public, tout est pris pour acquis. C'est comme on disait "ok, ils vont venir et écouter, je vais le faire et, peut-être, quand nous aurons fini, nous ferons un *Q & A* et c'est tout". Donc, c'est une conférence, mais c'est une pièce pour une conférence, ça vient de l'extérieur de l'institution et ça joue avec le mot "académique" ... »³⁶⁴

The pixelated revolution

Malgré l'auto-appellation de conférence non-académique, cette œuvre peut être considérée comme un monologue dans lequel Mroué discute la façon dont les outils numériques sont utilisés pour documenter et archiver les événements, dans ce cas, le début de la guerre civile syrienne et aussi la production d'images par des amateurs en temps de conflit armé. Ici, l'amateur se conjugue avec la population civile. Mroué est tout seul sur une scène qui a pour décor une table, une lampe de lecture, son laptop, un micro attaché à l'oreille et, connecté à son portable, un écran au fond. Il lit son scénario comme on lit une présentation académique. Mais, Mroué est un superbe acteur : il regarde le public en face sans aucun sentimentalisme et, dans une combinaison de proximité et de distanciation assez précise, il construit l'objectivité de sa lecture aux allures académiques avec de petites inflexions de voix et des micro-gestes envers le public et l'écran en arrière-plan. On peut en effet parler de proximité avec le public, étant donné qu'il rompt avec le *quatrième mur*, et la distance construite par rapport aux images montrées : après les avoir glanées sur Internet, Mroué les démonte, les décompose et les recombine avec d'autres

³⁶⁴ Extrait de l'entretien accordé par l'artiste en Juillet 2017. (C'est nous qui traduisons) : « This is well known as lecture/performances, this is the term. But, actually, I don't agree on this term. I prefer to say "non-academic lectures". Because it has this classical structure: you are lecturing and there's the audience, there's no question about the space, about the relation with the space and to the audience, everything is took for granted. It's like "ok, they will came and listen, I will do it and, maybe, when we finish, we will do a Q & A and that's it". So, it's a lecture, but it's a play for lecture, it comes from outside the institution and it plays with the word "academic"... » (voir l'*annexe n° 2*)

éléments, tout en cassant le processus très émotif habituel de présentation et visualisation de ce genre d'image.

Le plot

En 2011, dans un quartier de Homs, en Syrie, un homme se trouve sur le balcon d'un bâtiment résidentiel. Il utilise son téléphone portable pour enregistrer les coups de feu qui se déroulent dans les rues en-dessous quand son appareil photo perçoit soudainement un tireur sur le trottoir d'en face. Pendant un bref instant, le caméraman et le tireur s'affrontent directement. Un seul coup est tiré. La caméra tombe et on entend les mots « Je suis blessé, je suis blessé... ».

La performance

Mroué commence sa conférence non-académique par la phrase suivante, tirée des propos d'un ami :

« Septembre 2011, et quelques mois après le début de la révolution en Syrie, un de mes amis m'a dit que: "Les manifestants syriens enregistrent leurs propres morts". »³⁶⁵

Et il continue :

« Cette phrase m'a vraiment frappé.
Je pensais, comment les Syriens pourraient-ils documenter leurs propres morts alors qu'ils luttent pour un avenir meilleur, alors qu'ils se révoltent contre la mort elle-même - la mort morale et physique - quand ils se battent pour la vie elle-même ?
Est-ce qu'ils enregistrent vraiment leur propre mort ?
L'idée m'a intrigué. »³⁶⁶

³⁶⁵ Début du texte de *The pixelated revolution*. (C'est nous qui traduisons) : « September 2011, and few months after the revolution in Syria started, a friend of mine told me that: "The Syrian protesters are recording their own deaths". ». Pour le scénario complet, voir l'*annexe n°3*.

³⁶⁶ *Idem*. (C'est nous qui traduisons) : « This sentence really struck me. / I thought, how could the Syrians

Pour créer cette performance, il est allé sur Internet pour en savoir plus sur cette espèce de mort enregistrée en Syrie. *The pixelated revolution*, a été conçue et jouée pour la première fois en 2012, c'est-à-dire dès la première année de la « révolte » syrienne d'alors. Mroué construit un récit qui adopte une posture d'interrogation sur la logique des manifestations lorsqu'il estime que le bannissement des journalistes étrangers dans les régions en conflit a rendu nécessaire la création de tactiques d'enregistrement de ce qui s'y passait par des individus non professionnels de l'image. Ce serait donc aux Syriens d'enregistrer et de documenter en photo et en vidéo les événements pour faire face aux images officielles de la propagande du régime de Bachar al-Assad et c'est dans ce processus que les Syriens documenteraient leur mort. À partir de cette remarque, il conviendrait de répondre à cette question : comment faire pour regarder et lire ces vidéos ?

En se centrant sur cette question, Mroué développera un récit basé sur le démontage de ces images et sur la considération de « ces vidéos comme la preuve d'un nouveau type d'esthétique, peut-être même une arme esthétique. »³⁶⁷. Il s'agit d'une nouvelle esthétique apportée par un genre d'image très spécifique et particulière du contexte syrien, étant donné l'interdiction des journalistes dans la région : les images d'amateurs prises par des manifestants et trouvées sur Internet dans un flux en constante évolution. C'est l'incontrôlable, l'imprécis, le fragment et toutes sortes de rumeurs et de distorsions (virus, censure, piratage, etc...) qui font partie de la matière première de Mroué ; terrain mouvant d'une guerre dont jusqu'à maintenant les caractéristiques et les façons de se faire voir évoluent sans cesse. Au lieu de reculer devant le flux, Mroué y fait face et opte pour pénétrer dans un *monde de tentation, de luxure et de séduction* :

« Ainsi, je me suis retrouvé sur Internet naviguant d'un site à l'autre, cherchant des faits et des preuves qui pourraient m'en dire plus sur la mort en Syrie. Je voulais voir et je voulais en savoir plus, même si, nous le savons tous, ce monde, le monde d'Internet, est en constant changement et en évolution. C'est un monde lâche, incontrôlable. Ces sites sont exposés à

be documenting their own deaths when they are struggling for a better future, when they are revolting against death itself - both moral and physical death - when they are fighting for life itself ? / Are they really shooting their own deaths ? »

³⁶⁷ Carol MARTIN, « Pieces The Pixelated Revolution. », in: Rabih MROUÉ, Ziad NAWFAL et Carol MARTIN, *TDR The Drama Review* [en ligne], vol 56, n° 3, 2012., p. 20. Consulté le 23 août 2018. URL: <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/23262932> (C'est nous qui traduisons) : « videos as evidence of a new kind of aesthetic, perhaps even an aesthetic weapon. » in

toutes sortes d'agressions et de mutilations, allant des virus et du piratage aux téléchargements incomplets, fragmentés et déformés. C'est un monde plein de rumeurs et de mots non-dits. Néanmoins, c'est toujours un monde de tentation, de luxure et de séduction. »³⁶⁸

En acceptant cette séduction, l'artiste reconnaît la fragilité du pouvoir d'Internet en tant qu'espace de transgression et dissémination de l'information libre, espace où il n'y a pas de vérification des sources et des faits, où le contrôle et la censure sont devenus de plus en plus la règle quand, de nos jours, la prétendue liberté d'expression dans le cyberspace s'avère une utopie fragile face à des agences telles que la NSA (National Security Agency). Il est donc question de pénétrer le monde des images pauvres pour en ressortir avec quelque chose qui pourrait être un récit :

« Comme les pêcheurs, nous allons volontiers dans ce monde, pour saisir une image ou une histoire, afin de la posséder et de la retravailler; et éventuellement de la présenter, à un stade ultérieur, sous la forme d'un texte ou d'une histoire, d'une œuvre d'art ou d'une conférence non-académique. »³⁶⁹

Rejoignant Hito Steyerl, avec qui il a déjà collaboré³⁷⁰, Mroué voit dans ces images pauvres, pixelisées et en basse résolution, une importance qui est due au fait qu'elles émanent de l'extérieur d'un système institutionnellement officiel et réglementé, sans oublier pour autant que ces images étaient en train d'envahir ces mêmes systèmes dans une sorte de feedback, phénomène dont le milieu de l'art serait l'un des responsables.

³⁶⁸ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « So, I found myself on the Internet navigating from one site to another, searching for facts and evidence that could tell me more about death in Syria. I wanted to see and I wanted to know more, although, we all know that this world, the world of Internet, is constantly changing and evolving. It is a world that is loose, uncontrollable. Its sites and locations are exposed to all sorts of assaults and mutilations, from viruses and hacking, to incomplete, fragmented and distorted downloads. It is a world full of rumors and unspoken words. Nevertheless, it is still a world of temptation, of lust and seduction. »

³⁶⁹ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « Like fishermen, we go to this world willingly, in order to catch an image or a story, in order to possess and rework it; and eventually to present it, at a later stage, in the shape of a text or a story or an artwork or a non-academic-lecture. »

³⁷⁰ En 2012, les deux artistes ont présenté ensemble la conférence non-académique intitulée *Probable title : zero probability*.

Au-delà de la scène décrite comme le summum de la performance, le point initial de Rabih Mroué serait alors le régime d'enregistrement et de diffusion dont elle fait partie. À partir d'une description initiale du « fonctionnement » de ce régime de production d'images, l'artiste commence à démonter une situation apparemment inexorable et opère pour ce faire quelques rapprochements improbables.

La performance peut être vue comme une pièce en sept parties et une introduction. Chaque partie essaie d'entamer une réflexion à propos de l'acte consistant à enregistrer les affrontements entre civils et forces militaires gouvernementales. Ces enregistrements capturent le moment où les civils se sont fait tirer dessus par les forces officielles et où une image de la confrontation est en train d'être produite. Ce sont les *double shootings*, comme on le verra plus avant.

Dans les deux premières, il y a l'évocation du manifeste danois du *Dogma 95* tout en le rapprochant des règles issues de la pratique quotidienne des manifestants et la production par un amateur d'images, disponibles de façon assez chaotique sur Internet. Il s'agit là de deux ensembles de règles mises côte à côte : l'une, très bien structurée, rigide et stricte, conçue dans l'objectif de s'opposer au cinéma grand public en quête d'une *pureté perdue* du moyen cinématographique, l'autre, non dogmatique et non systématique, même pas conçue dans un objectif clair hormis celui de la garantie de survie en temps de guerre civile. Ce dernier ensemble n'est pas un manifeste, mais plutôt un recueil récupéré par Rabih Mroué à partir de ses recherches sur Internet. Il a donc systématisé ce qui était des règles dispersées, des petites astuces passées et lancées dans le réseau dans un esprit d'entraide et, à partir de là et en combinaison avec le manifeste du *Dogma 95*, il a formulé un manifeste non dogmatique dont voici les règles :

« **Liste de conseils sur la façon de filmer une démonstration :**

Tirez par derrière. Ne filmez pas les visages afin d'éviter la reconnaissance, la poursuite et l'arrestation par les forces de sécurité et leurs voyous ;

Transportez des banderoles et des pancartes orientées dans la direction opposée à celle de la manifestation, afin qu'elles apparaissent sur le film sans capturer les visages des manifestants ;

Essayez de filmer des manifestations de loin. Pour les gros plans, ne filmez que les corps,

Assurez-vous de filmer les visages, lorsqu'il y a un agresseur ou quelqu'un d'agressé ;

Notez la date et le lieu de la manifestation sur une feuille de papier. Prenez une image claire de cela, soit au début soit à la fin du tournage. Il est préférable de ne pas créditer le réalisateur ;

Il est préférable que le son ne soit pas produit séparément des images, ou vice versa. La musique ne doit pas être utilisée sauf si elle se produit dans la scène filmée. Ceci est fait pour que personne ne doute de la véracité des images ;

Il est préférable de filmer dans le lieu des événements. Apporter des accessoires et des décors n'est pas recommandé. Si un accessoire particulier est nécessaire pour une scène, choisissez un endroit où cet accessoire existe déjà ;

L'utilisation de trépieds, qu'ils soient grands ou petits, est déconseillé. Peu importe la taille, le trépied entrave toujours le mouvement et peut entraîner la perte de l'appareil photo en cas d'imprévu, comme un tir. S'appuyer sur une caméra à main seulement ;

Le film devrait avoir lieu non seulement là où se déroule l'action, mais aussi là où la caméra est placée ;

L'aliénation temporelle et géographique est interdite (c'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant) ;

Le film ne doit pas contenir d'action superficielle (comme le meurtre, l'utilisation des armes, etc...). Bien sûr, filmer un acte de meurtre est autorisé, s'il est réel, ainsi que l'arme, si elle tue pour de vrai ;

L'utilisation d'effets optiques ou de filtres de lumière ou de lentilles spéciales est déconseillée. Il est préférable de ne pas utiliser d'éclairage supplémentaire pour les prises de nuit ;

Les films de genre ne sont pas acceptables. »³⁷¹

³⁷¹ Extrait du scénario de *The pixelated revolution*. Pour le scénario complet, voir l'*annexe n° 3*. (C'est nous qui traduisons) : « **A list of guidance on how to film a demonstration:** Shoot from behind. Don't film faces in order to avoid recognition, pursuit and arrest by Security Forces and their thugs. / Carry banners and placards facing the direction opposite to that of the demonstration, so that they appear on film without capturing the protesters' faces. / Try to film demonstrations from afar. For close-up shots, only film bodies. / Make sure to film faces, when someone is assaulting or being assaulted. / Write down the date and the location of the demonstration on a piece of paper. Take a clear picture of it, at either the beginning or end of the shoot. It is preferable not to credit the director. / It is preferable if the sound is not produced separately from the images, or vice-versa. Music should not be used unless it occurs within the scene being filmed. This is done so that no one doubts the veracity of the images. / It is preferable to film on location. Bringing in props and sets is not recommended. If any particular prop is needed for a scene, choose a location where this prop is found. / The use of tripods, whether large or small, is discouraged. No matter how small, a tripod always hinders movement, and can result in the loss of the camera, in case of the unexpected, such as being fired upon. Rely on a hand-held camera only. / The film should take place not only where the action is taking place but could be also where the camera is standing. / Temporal and geographical alienation are forbidden (that is to say, the film takes place here and now). / The film should not contain superficial action (such as killing, the use of weapons, etc. Of course, filming the act of killing is permitted, if it is real; as well as the weapon, if it actually kills. / The use of optical effects or light filters or special lenses is discouraged. It is preferable not to use additional lighting for night shoots./ Genre movies are not acceptable.

Le manifeste de Mroué est fictionnel, il s'agit d'une déclaration esthétique et non d'un dogme qui doit être suivi par des réalisateurs amateurs. C'est un positionnement clair en faveur de l'image pauvre, de cette esthétique qui met en relief tout un ensemble de véritables gestes plutôt que des images vraies : des tremblements, des actions non préméditées, des corps en fuite qui courent, l'instinct de survie ainsi que la circulation même de ces images. Ces gestes qui n'existent même pas dans l'autre manifeste, le *Dogma 95*, qui même en visant une esthétique anti-commerciale demeure du « cinéma » exploité commercialement. De plus, il s'agit d'une liste en progrès, d'un *working in progress* à formuler au fur et à mesure du déroulement de la guerre parce que ces images et les signifiés qu'elles apportent, changent et suivent la dynamique du conflit.

Ces règles de Mroué sont un réflexe, tout comme le *double shooting*, type d'image que Mroué a commencé à trouver sur Internet, est un réflexe. Notion clé dans *The Pixelated Revolution*, le *double shooting* était un genre d'image assez fréquent sur Internet au début des conflits en Syrie³⁷². Dans sa recherche basée sur la phrase « les manifestants syriens enregistrent leurs propres morts », Mroué s'arrête sur ces *double shootings* et découvre une vidéo syrienne particulière qui montre les images décrites dans le *plot* ci-dessus. La vidéo est en très basse résolution et, prise avec un téléphone portable, elle opère ce qui pourrait être qualifié dans le vocabulaire du cinéma, de style de caméra subjective, celui dans lequel ce que nous voyons est ce que voient les yeux du protagoniste.

³⁷² Si l'on cherche l'expression « double shooting in Syria » sur Google on peut trouver quelques exemples de ce dont parle Rabi Mroué. Ces exemples, très courants à l'époque où Mroué a conçu sa pièce, sont devenus de plus en plus rares, probablement à cause de l'imposition de la censure.



The pixelated revolution. 2012, Performance, mise-en scène : Rabih Mroué.

Nous réalisons que, pendant l'enregistrement de la vidéo, un tireur d'élite entre en scène. À ce stade, il y a une rencontre entre la caméra (le téléphone portable) et ce que l'arme du tireur vise. À une bonne distance - il pointe toujours vers la caméra - et, avec un tir direct, frappe la cible. Nous ne savons pas si la cible était la caméra ou la personne qui l'utilisait. Évidemment, il n'y a pas de contre-plan pour confirmer l'objectif du tir. Au cours du plan, ce que nous réalisons étrangement, c'est que le caméraman n'essaie jamais de s'enfuir, même après avoir « encadré » son bourreau dans son écran et avoir été lui-même, également « cadré ». Pourquoi cela arrive-t-il? Mroué dit : « l'œil continue à regarder sans vraiment comprendre qu'il pourrait être témoin de sa propre mort » (*the eye continues to watch without really understanding that it might be witnessing its own death*). Quand on regarde la vidéo, on a l'impression que ce n'est pas quelqu'un qui se fait tirer dessus, mais une image qui se fait tirer dessus.



The pixelated revolution. 2012, Performance, mise-en scène : Rabih Mroué.

Rien n'est clair dans la vidéo montrée, démontée et découpée par Mroué, de même que rien n'est clair dans un pays en guerre civile. L'acte consistant à regarder ce qui se passe dans une situation politique particulière, surtout quand elle est marquée par les conflits, passe au-delà du visible, de ce qui est montré par les images de ces mêmes conflits. Ce que semble dire Mroué dans son récit, c'est que l'acte de regarder, en tant que quête d'un droit du voir (*right to look*), passe par le biais d'une analyse esthétique des images engendrées par une telle situation, on doit chercher dans la forme assumée par ce que l'on qualifie de « montré ». Il est clair que, selon Mroué, le plus important est l'irruption de cette forme (nouvelle peut-être ?) et dans cet enjeu, on essayera de montrer comment l'image de la révolte est devenue moins importante que l'émergence d'une image révoltée.

Double shooting et les autres deux parties de la pièce, *The eye* et *The tripods*, constituent le noyau central de *The pixelated revolution*. *The eye* commence par une supposition assez assertive :

« Je suppose que ce que voient les manifestants en Syrie, c'est exactement la même chose que ce qu'ils regardent directement sur les minuscules écrans de leurs téléphones portables pendant qu'ils filment. »³⁷³

L'œil, l'écran et l'objectif de la caméra deviennent alors la même chose : un organe hybride de la perception, un ensemble qui est capable de nous rendre la même vision, parfois en direct, de ce qui est vu par les manifestants pendant que l'action du *double shooting* est produite. Mroué va plus loin et dira que la caméra est devenue une partie du corps de celui qui filme, car celui-ci ne voit la situation filmée qu'à travers cet outil. Et dans ce cas, l'appareil qui enregistre avec l'ensemble *objectif + mémoire de stockage* a « remplacé la rétine de l'œil et le tissu du cerveau. En d'autres termes, leurs caméras ne sont pas des caméras, mais des yeux implantés dans leurs mains ; une prothèse optique. »³⁷⁴ Ce corps hybride « humain-machine » et porteur de prothèse, est celui qui est, en même temps, agent des conflits et sa possibilité d'enregistrement. Par conséquent, il est le producteur de cette esthétique à laquelle Mroué va s'attacher.

Il s'agit d'une esthétique de la mort et du témoin et c'est cette double nature paradoxale, le témoignage de la propre mort, qui va faire que Mroué évoque le processus de l'*optographie*, pratique controversée basée sur la possibilité de visualisation ou de récupération d'une image imprimée sur la rétine oculaire, un *optogramme*. La croyance, répandue à la fin du XIX^e siècle, que l'œil pourrait enregistrer la dernière image vue avant la mort, a donné lieu à plusieurs études et expériences visant à prouver que la rétine des personnes assassinées pourrait garder l'image de leur meurtre. Mroué expose cette théorie pour, ensuite, la démontrer avec une autre théorie de la même époque qui disait que l'on ne peut pas considérer l'œil en tant qu'un outil photographique mais plutôt comme un atelier de photographie à part entière, ce qui signifie que l'œil n'aurait pas une image finale mais toute une bobine, une série d'images floues qui, loin de pouvoir déterminer l'identité de quelqu'un, pourrait, plutôt, donner un aperçu de l'état psychologique de la

³⁷³ Extrait du scénario de *The pixelated revolution*. Pour le scénario complet, voir l'*annexe n° 3*. (C'est nous qui traduisons) : « I assume that what the protesters in Syria are seeing is the exact same thing that they are watching directly on the tiny screens of their mobile phones as they film. »

³⁷⁴ *Idem*. (C'est nous qui traduisons) : « Its lens and its memory have replaced the retina of the eye and the tissue of the brain. In other words, their cameras are not cameras, but eyes implanted in their hands; an optical prosthesis. »

victime avant sa mort. En évoquant ces théories inusitées, le rapprochement fait par Mroué semble nous renvoyer au corps de celui qui filme :

« Je suppose que la courte vidéo décrite plus haut contient une bobine d'images qui, d'une part, donnent un aperçu de l'état psychologique du caméraman et, de l'autre, du mouvement et du rythme de son corps. Il ressent de la nervosité, du stress, de l'anxiété, de la peur et de l'excitation. Son corps tremble et se secoue; il est à la fois instable et conscient. Son rythme est rapide et irrégulier. »³⁷⁵

Finalement, il n'y a que cela dans ces images. Aucune identité du *sniper* tueur, seulement des traces – par le mouvement tremblant des images - du corps stressé de celui qui filme. L'image en basse résolution, faite à la hâte, est la seule image possible et, en même temps, nécessaire et insuffisante. Le fait que la rétine ne puisse pas servir de preuve, ne puisse pas identifier les tueurs, atteste non seulement cette insuffisance, mais également le fait que l'identité de ceux qui tuent est, en dépit de son incapacité à s'inscrire dans la rétine de l'œil ou dans l'objectif de la caméra, le réflexe d'une identité cachée et diluée dans un corps collectif qui ne représente rien d'autre que l'autorité, le régime officiel. Et, s'il n'y a rien d'autre à voir qu'un visage flou, la question que Mroué se pose est la suivante :

« Pourquoi les citoyens syriens insistent-ils pour enregistrer ceux qui assassinent pour soutenir le régime Baath? Pourquoi se laissent-ils tuer pour quelques images de plus? N'est-il pas préférable de courir hors du champ de vision que de se faire tuer par eux ? Pourquoi continuent-ils à filmer, même si les yeux regardent les armes pointées vers leurs objectifs pour leur tirer dessus ? »³⁷⁶

³⁷⁵ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « I assume that the short video described earlier contains a spool of images that provide insights into the psychological state of the cameraman on the one hand, and the movement and rhythm of his body on the other. He feels nervousness, stress, anxiety, fear and excitement. His body trembles and shakes; it is at once unstable and aware. His rhythm is fast-paced and irregular. »

³⁷⁶ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « Why do the Syrian citizens insist on recording those who murder for the Ba'ath regime? Why do they die for a few more images? Is it not better to run out of sight of those killers before they kill them? Why do they continue to film even as their eyes watch the guns being aimed at their lenses to shoot them? »

L'œil, quand il voit et filme, n'est pas encore le témoin de sa propre mort. Il est un spectateur qui regarde un événement apparemment isolé de la réalité. La mort en dehors du cadre ne semble pas réelle et c'est la raison pour laquelle les gens qui filment leur propre mort ne se rendent pas compte qu'ils ne sont pas seulement spectateurs mais aussi des protagonistes de l'action. Mroué dira que c'est une guerre contre l'image elle-même :

« Le régime syrien craint l'image, au point que tout téléphone portable équipé d'une caméra devient une cible clé à poursuivre et sur laquelle tirer pour les voyous du régime. »³⁷⁷

Il s'agit là d'une guerre inégale : des armes contre des images et dans laquelle les deux côtés peuvent tirer (*double shooting*), mais avec des effets bien différents. La fragilité de ces images conduit à la partie suivante de la performance, *The tripods*. Le trépied de la caméra reçoit une couche symbolique importante dans *The pixelated revolution* : il représente l'image du pouvoir. En comparaison avec l'image fragile et furieuse de la population des manifestants, si le régime de Bashar al-Assad utilise le trépied pour enregistrer les images officielles du conflit c'est pour montrer que le régime est aussi solide que l'image qu'il produit. Le discours officiel s'appuie toujours sur un trépied alors que le discours précaire, se débrouillant comme il peut, n'a pas le choix de ce subterfuge. À cet égard, l'exemple de la prise de vue de l'attaque de la deuxième tour du World Trade Center est évoqué par Mroué. Si la première attaque, imprévue, a eu lieu une dizaine de minutes avant la deuxième, c'était dans l'objectif de permettre aux équipes de télévision de positionner leurs reporters avec leur trépieds bien placés pour tourner *correctement* l'image officielle de l'attentat. L'intention terroriste aurait été de produire une image capable de dire « voilà, cela s'est passé, maintenant c'est de l'histoire et c'est nous qui la racontons. ». Selon Mroué l'attitude des Syriens va dans la direction opposée :

« Ils réalisent qu'une image "claire", qu'elle soit favorable ou opposée à leur cause, ne peut que corrompre la révolution. Les manifestants sont conscients que la révolution ne peut et ne doit pas être télévisée (*the*

³⁷⁷ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « The Syrian regime fears the image, to the point that any mobile phone equipped with a camera becomes a key target to be chased after and shot at by the regime's thugs »

revolution cannot and should not be televised). Par conséquent, il n'y a pas de répétitions dans leur révolution ni de préparatifs pour un événement plus grand et plus important. » ³⁷⁸

L'esthétique de la caméra à la main induit une visualité vouée à l'oubli. Ces images en elles-mêmes sont faibles et ne font pas l'histoire. En ce sens, nous devons nous souvenir que nous ne pouvons plus trouver sur le net la scène évoquée par Mroué au début de *The pixelated revolution*, entre le *sniper* et l'homme et son portable. Il en est de même pour une foule d'autres scènes auxquelles il fait référence au cours de sa performance. La possibilité d'effacement de ces images semble contredire la puissance évoquée par Mroué et par les artistes qui travaillent à partir d'elles. La facilité avec laquelle ces images disparaissent ne fait que confirmer leur précarité et leur caractère pauvre. En même temps, c'est pour cette même raison que leur réapparition par le biais des gestes des artistes, soit de façon intégrale, soit totalement manipulée et éditée, découle de l'effet *maudit* de leur puissance. Le geste artistique, en les renvoyant au champ du regard, reconfirme une puissance qui n'a probablement jamais été là ou qui était peut-être seulement là à l'état latent. Encore une fois, on insiste pour inscrire ces gestes dans un ensemble de pratiques de *contre-visualité*.

Dans l'avant-dernière partie de cette performance, *The tank*, une autre vidéo d'amateur est évoquée. De même que la dernière, cette vidéo n'est plus disponible sur Internet, mais on peut la voir dans la performance de Mroué, qui la décrit ainsi :

« Dans un autre film mis en ligne par des activistes syriens sur YouTube, la caméra montre une rue vide, dépourvue de voitures et de passants. Soudain, nous voyons un char syrien faire son chemin depuis le côté droit. Il roule lentement, s'arrête au milieu de la rue. Ensuite, le pistolet au-dessus tourne à 45 degrés, jusqu'à ce que la buse du pistolet soit tournée vers l'objectif du caméraman. Ensuite, nous entendons le coup de feu et nous voyons la caméra tomber par terre. Il ne reste rien d'autre que le noir. »³⁷⁹

³⁷⁸ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « They realize that a 'clear' image, whether supportive or opposed to their cause, can only corrupt the revolution. The protesters are aware that the revolution cannot and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. »

³⁷⁹ *Idem.* (C'est nous qui traduisons) : « In another film uploaded by Syrian activists on YouTube, the camera shows an empty street, devoid of cars and passersby. Suddenly, we see a Syrian tank making its way from the right hand side. It drives slowly, stops in the middle of the street. Then the gun on top of the



Extraits de *The Time That Remains*, d'Elia Suleiman.

En contrepoint de cette image d'amateur, l'artiste convoque un film d'un cinéaste professionnel, *The Time That Remains / Le temps qu'il reste* (Angleterre, Belgique, Italie, France, 2009, 109') d'Elia Suleiman, réalisateur, scénariste et acteur palestinien. Ce film, réalisé avant le *printemps arabe*, montre une scène très similaire à celle divulguée par Mroué dans la vidéo d'amateur³⁸⁰. La mise en scène de Suleiman, avec un humour keatonien, rend compte de l'absurdité de la vie dans un territoire occupé où la présence d'un char de guerre qui suit les passants au milieu de la rue avec sa buse est devenue tellement quotidienne que nous ne sommes plus impressionnés. Dans le film de Suleiman, le char devient invisible pour l'homme qui, visé par la buse, continue à parler dans son portable, impassible ou, peut-être, ce char est-il là bien visible, mais ignoré et impuissant face au refus d'être perçu ou craint par sa cible. Le fait d'ignorer serait-il un geste de révolte ?

tank rotates 45 degrees, until the nozzle of the gun faces the lens of the cameraman. Then we hear the gun being fired and we see the camera fall to the ground. Nothing remains but black. »

³⁸⁰ La scène mentionnée est disponible sur *youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=T2Hz7Z-RMug>

La scène de Suleiman est découpée : il y a un champ et un contre-champ. Dans cette vidéo syrienne seule apparaît la vision subjective de la cible du char, ce qui fait que le moment de la mort ne peut pas être visible. C'est dans ce hors-champ que la mort habite et c'est là, selon Mroué, que réside la fragilité de ces images : personne ne voit la mort. Il va donc falloir démonter ces images pour que cette mort-là puisse entrer en scène, même si ce n'est qu'allégoriquement.

The pixelated revolution se termine sur un ton désenchanté et critique. Dans la dernière partie, intitulée sous forme de question *Image until victory ?*, Mroué conclut que « les Syriens sont tout à fait conscients, contrairement à certains d'entre nous, que les images ne suffisent pas à remporter la victoire », interrogation qui laisse la place à des réflexions sur ce qu'il faut pour remporter la victoire³⁸¹. La performance semble être un long exercice de démonstration de l'importance de l'usage des vidéos d'amateurs en tant qu'armes contre un régime autoritaire mais, en fait, Mroué ne fait que confirmer son pari sur le récit lui-même. Ces images ne vont pas renverser la situation, mais le récit qui les réemploie, peut, peut-être, les revigorer, les transformer d'images de la révolte en images révoltées. Mroué ne dit pas cela dans la performance, il la finit de façon ouverte.

³⁸¹ Extrait du texte de *The pixelated revolution*. Pour le scénario complet, voir l'annexe n° 3. (C'est nous qui traduisons) : « the Syrian protesters were quite aware, unlike some people in this world especially in the Arab world, that images alone are not enough to achieve any victory. »

2.4 - L'image révoltée

Dans la plupart de ses œuvres, Mroué joue un rôle de sélecteur, programmeur et commentateur des images qu'il s'approprie, en créant un dispositif pour activer son récit. Tantôt il introduit une reconstitution de certaines situations comme dans *On three posters*³⁸² ou dans la vidéo *Shooting images* (2012, vidéo, 9'14'')³⁸³, tantôt, comme dans *The pixalated revolution*, il démonte le matériel approprié dans lequel il n'y a pas de reconstitution d'un conflit, mais la fabrication d'une mise en scène / récit portant sur la façon de montrer le conflit. Cette mise en scène peut revêtir plusieurs formes, une conférence non-académique, ainsi qu'une installation vidéo, comme c'était le cas pour la version *The pixalated revolution* présentée dans la Documenta de Kassel en 2012. Dans tous les cas, Mroué propose des images (soit comme performance ou comme installation ou vidéo) et ces images sont elles aussi résistantes puisqu'elles résistent dans la mesure où elles impriment un décalage dans cet univers d'images de guerre d'amateurs qui gonfle quotidiennement et indistinctement nos écrans. Un déplacement vers un autre domaine est opéré. Ces images sont rebelles parce qu'elles s'opposent à leurs origines, elles sont contradictoires car elles fonctionnent contre le flux d'informations dans lequel l'artiste les a glanées.

Entre l'image de la révolte et l'image révoltée il existe un saut. Un autre artiste, le mozambicain brésilien, Ruy Guerra, réalisateur, poète et aussi dramaturge, dans

³⁸² La performance *On three posters* (2004) est basée sur des images tirées des vidéos témoignages enregistrées par un membre du parti communiste libanais avant de se lancer dans une mission suicide. Quelques heures avant sa mort, en 1985, dans un attentat-suicide à la bombe contre l'occupation israélienne du sud du Liban, Jamal Salti, a répété son témoignage vidéo en quatre prises dans lesquelles on ne distingue que des différences mineures. Tel a été le point de départ de Mroué. Dans la performance, il met en évidence des réflexions sur la tension entre les traits humains fondamentaux et la représentation héroïque du martyr. L'analyse de Mroué se concentre sur un moment d'hésitation dans l'une des prises inutilisées et révèle la manière dont la réception de ce travail a changé dans un paysage géopolitique après le 11 septembre par rapport à sa performance originelle, intitulée *Three posters* avec Elias Khoury, en 2000.

³⁸³ La vidéo *Shooting images* montre la reconstitution des vidéos d'amateurs téléchargées sur des sites Internet où l'on voit ce qu'une personne enregistre avec son téléphone portable avant de se faire tirer dessus : l'image d'un tireur d'élite du régime syrien qui vise le civil avec son fusil et tire. La reconstruction fictive dans ce genre de vidéos de *doubles shootings*, déstructure méticuleusement ces moments-là en isolant le son et les images, en utilisant le ralenti et en effectuant un zoom dans les yeux de l'homme armé, tout en dépassant ce que la technologie permet de façon réaliste. Au lieu de fournir la clarification souhaitée de ce qui se passe, l'extrême déconstruction de Mroué nous confronte à l'impossibilité de « voir » complètement le moment le plus hyper réel, c'est-à-dire la documentation de sa propre mort. Malheureusement, la vidéo, qui était disponible en ligne jusqu'en juillet 2018, a été retirée du Net.

un film intitulé *Mueda, memória e massacre* (Mozambique, 1979, 16 mm, 75') a opéré un saut similaire qui mérite un rapprochement avec le travail de Mroué.

2.4.1 - L'image de la révolte vs. l'image révoltée

Dans le cas de Ruy Guerra, on peut se demander comment les images de conflit ou de guerre, si présentes dans son travail, prennent du poids sans être englouties par ce genre de paradoxe souligné par Sontag³⁸⁴. Regarder *Mueda, memória e massacre* nous force à nous poser des questions sur la possibilité de montrer un conflit sans que l'image résultant de ce processus soit elle-même en conflit. En d'autres termes, serait-il possible de montrer la révolte et que l'image ne soit pas elle-même révoltée, pas même résistante?

Ce qui pourrait être une image résistante ou conflictuelle est quelque chose qui devrait être analysé au cas par cas. Ici l'idée n'est pas de créer une nouvelle image-concept, mais seulement de souligner cette condition possible de l'image comme un outil pour analyser les œuvres de certains artistes. Il s'agit là de quelque chose qu'il convient de demander à l'intérieur du processus artistique dans lequel une image devient visible et lisible. *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra, considéré comme le premier long métrage mozambicain après l'indépendance du pays, en est un bon exemple. On ne fera pas d'analyse de ce film, qui a déjà été réalisée par Raquel Schefer dans une thèse très complète portant sur ce sujet³⁸⁵, ainsi que dans un texte plus court intitulé « Reconstitutions : autour de *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra »³⁸⁶.

Ce film, finalisé en 1979, est un travail qui porte sur le massacre de Mueda, un district du Mozambique et qui a eu lieu en 1960, (dix-neuf ans avant le tournage et quatre ans avant la libération officielle du Mozambique du pouvoir du Portugal). Le

³⁸⁴ Nous faisons référence au passage cité auparavant à la page 92 : « le problème n'est pas que nous nous souvenons des guerres grâce aux photos, le problème est que nous ne nous souvenons que des photos. L'acte de se souvenir à travers les photographies éclipse d'autres formes de compréhension et de mémoire. ». In Susan Sontag. *Regarding the pain of others*. New York, Picador, 2003, p. 89

³⁸⁵ Raquel SCHEFER, *La Forme-Événement : le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de libération*, thèse de doctorat (dirigée par Philippe Dubois), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, soutenue le 06 octobre 2015.

³⁸⁶ Raquel SCHEFER, « Re-constitutions. Autour de *Mueda, Memória e Massacre* (*Mueda, Mémoire et Massacre*) de Ruy Guerra, *Le journal de la Triennale n° 4*, Paris, Palais de Tokyo, 2012.

massacre auquel le titre fait référence a été la triste issue d'une grande manifestation, populaire et pacifique, durement réprimée par les forces de l'ordre portugaises et dans laquelle plus de 600 personnes ont trouvé la mort. Cet épisode est considéré comme une pierre angulaire du processus d'indépendance du Mozambique, un catalyseur des forces révolutionnaires dans leur campagne de lutte. Les événements du massacre ont donné lieu à un récit théâtral sans scénario écrit ; un récit oral qui a commencé à être reconstitué annuellement par la population à l'endroit même où les décès se sont produits. Il s'agissait d'une pièce sans texte, jamais fixée par l'écriture, mais aux scénario et décor clairement définis.

Avec sa caméra, Ruy Guerra enregistre l'une de ces reconstitutions populaires. Cependant, il ne fait pas que cela : dans le montage du film, il active la reconstitution en ajoutant de nouveaux éléments, tels que quelques témoignages du massacre et des insertions de certaines performances spécialement mises en scène pour la caméra de Ruy Guerra, scènes apparemment tournées en dehors du moment de la pièce.

Ce qui se passe à partir de cette activation entamée par Guerra est un chevauchement de récits : sur la mise en scène d'un récit, une autre et, sur cette dernière, tout en la découpant, encore une troisième. Cela finit par faire un virage en spirale quand, par un mécanisme de mise en miroir, nous, spectateurs, devenons trois fois témoins : 1) témoins de l'expression du compte-rendu d'un témoin oculaire du massacre quand celui-ci se met face à la caméra pour nous raconter ce qui s'est passé ; 2) les spectateurs sont aussi témoins de l'exécution de la pièce sur une place publique; et pour finir 3) témoins du travail de construction filmique de Ruy Guerra. Bien que nous n'ayons pas accès au montage final désiré par Ruy Guerra, mais à la version rééditée sans l'approbation du directeur, ce que l'on voit est une construction filmique qui crée des trous et des intervalles d'ouverture qui renforcent la distance entre les faits qui ont eu lieu et ceux qui sont mis en scène, tout en les dénaturant. L'impression qui se dégage très clairement est que la forme visuelle de ces images, leur visibilité, implique un positionnement, le choix d'un lieu. C'est une visibilité déstabilisatrice qui cherche à quitter un lieu (celui de l'Histoire officielle) et à en trouver un autre, même s'il est inconnu et à construire. Il s'agit d'une image déstabilisante, des plus conflictuelles et résistantes, du fait qu'elle résiste à la stabilité et à l'immobilité des récits historiques officiels, d'une image qui évolue vers une *contre-visualité*.

Quand Raquel Schefer se penche sur le pouvoir déstabilisateur du film en tant que façon de penser l'histoire, elle écrit : « Le film se caractérise par une complexe articulation entre l'histoire, le présent énonciatif, la mémoire et leur mise en scène, ce qui déstabilise les catégories opératoires de documentaire et fiction et qui signale, à la fois, une politique de la représentation indissociable de l'émergence de nouveaux modèles de sensibilité et d'une affirmation du cinéma comme forme de pensée de l'histoire. »³⁸⁷.

C'est peut-être dans ces nouveaux modèles de sensibilité et nouveaux mécanismes de représentation que cette image résistante est présente. Dans le cas de *Mueda, memória e massacre*, en construisant une nouvelle manière de reconstituer la catastrophe, ce qui se matérialise est la volonté de l'image même de la catastrophe de résister, massacre dont il n'existe pas d'images, pas d'enregistrements, pas de documents visuels, et où où ce que nous voyons est la transmutation de la cruauté en une sorte de jubilation et de jouissance collective vécue par le plaisir de l'acte de mise en scène et de la carnavalisation du renversement des rôles.



Extraits du film *Mueda, memória e massacre*, de Ruy Guerra, 1979.

³⁸⁷ *Idem*, p. 40.

Et si nous parlons d'une image résistante, il conviendrait de se demander : « Mais, après tout, à quoi résiste cette image ? ». Or, elle résiste non seulement à l'oubli, mais surtout à la possibilité de normalisation de cette image, ce qui l'empêcherait sûrement de devenir une joie. Cette résistance donne forme à ce qui est dit par le dernier témoignage que nous voyons dans le film. C'est le moment où un homme, d'un ton décidé, affirme :

« Quel est le sens du massacre de Mueda? Le sang répandu a fait que les gens conquièrent la conscience de la voie armée pour combattre la domination portugaise. Les colonialistes croyaient qu'en massacrant la population, ils la garderaient beaucoup plus humiliée pour vivre encore dans l'esclavage pendant des siècles et des siècles. »³⁸⁸

Et il finit avec emphase:

« Mais ils se sont trompés. »³⁸⁹

« Ils se sont trompés » parce que cette fois ce qui prévalait était la jubilation et non la norme, la discipline ou la punition.

Malgré l'écart temporel entre le film de Ruy Guerra et l'œuvre *The pixelated Revolution* de Rabih Mroué ainsi que les différences entre les processus révolutionnaires dans lesquels ils sont insérés, un parallèle entre ces deux projets est possible. Tous deux, Guerra et Mroué, partagent le fait que dans leur processus créatif ils traitent de l'histoire récente, encore "chaude". Une histoire qui est fraîche dans la mémoire, qui est encore un

³⁸⁸ (C'est nous qui traduisons) : « Qual o significado do massacre de Mueda? O sangue derramado fez com que o povo conquistasse a consciência da via armada para o combate do domínio português. Os colonialistas pensavam que massacrando a população, a manteriam muito mais humilhada e que ainda viveriam em escravidão durante séculos e séculos. »

³⁸⁹ (C'est nous qui traduisons) : « Mas enganaram-se. »

souvenir vivant. Une histoire si récente et presque synchrone avec le présent qu'il est possible de dire qu'elle n'est pas encore susceptible d'être préservée, mais plutôt créée.

Dans *Mueda, memória e massacre*, Ruy Guerra opère dans le domaine de la reconstitution historique à partir du récit, terrain également exploré par Rabih Mroué. Cependant, si chez Ruy Guerra est opéré un travail à partir d'un contexte caractérisé par une absence totale d'images et de documents du conflit et dans lequel, par conséquent, il faudrait les créer, dans l'œuvre de Rabih Mroué, la situation est diamétralement opposée, puisque l'artiste transite dans un terrain où il y a, au contraire, un excès d'images, un excès d'enregistrements et presque une banalisation de ces images.

Si chez Ruy Guerra, cette absence de documentation des images de ce qui s'est passé à Mueda l'incite, à travers le cinéma, à créer le souvenir de ce qui s'est passé, chez Mroué, l'excès le force à l'inverse à sélectionner, éditer, reconstituer, réinterpréter, fictionnaliser et transformer en récit pour que quelque chose soit finalement vu.

Sans vouloir reprendre une dualité schématique de la forme contre le contenu, aussi bien *Mueda, memória e massacre* que *The Pixelated Revolution* sont des œuvres qui, malgré leurs contenus politiques, ont une façon de résoudre des questions plastiques, spatiales, formelles et matérielles qui est aussi politique et celles-ci, par leurs stratégies de production, opèrent également de façon politique ; parce qu'elles orientent vers une possibilité. Toutes deux sont des œuvres d'engagement, des œuvres engagées, dans le sens où Nicole Brenez commente la pratique d'Edouard de Laurot et son concept de prolepse, qui sont ceux dans lesquels le « rôle d'un cinéaste ou artiste engagé est celui de s'anticiper sur le réel à venir »³⁹⁰. Comme le rappelle Brenez, le terme « engagé » vient de « mettre en gage », vient de la promesse, du fait de risquer un bien comme garantie, de construire tout un ensemble de gestes pour rendre compte de ces promesses.

Dans l'ensemble de cette thèse, on a insisté sur ces gestes qui, à notre avis, rassemblent la pratique de quatre artistes du corpus, ainsi que et surtout, celle de Jean-Luc Godard, l'artiste que l'on choisit comme un « bruit de fond » paradigmatique. Alors, faire une image engagée, une image révoltée, suppose tout cet ensemble de gestes. Dans le cas de Ruy Guerra et Mroué, un déplacement des images traitées est mis en valeur. En prenant

³⁹⁰ Nicole BRENEZ, « Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse », intervention dans le colloque *Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les ann.es 1960-1970*, 17 juin 2011, Musée du quai Branly, à Paris. L'audio de l'intervention est disponible sur : <https://archive.org/details/TheMilitantImage.ACine-geography.N.brenez.EdouardDeLaurot>

des situations conflictuelles, ces artistes revendiquent une position en dehors de ces situations et, en revendiquant cette position, ils entreprennent une transformation de ces images, déplacement que l'on pourrait appeler ici un « geste d'exil », comme on l'avait mentionné dans le chapitre consacré à Clarisse Hahn. Cette distanciation permet de « repenser l'esthétique à partir du politique et non pas comme sa marge »³⁹¹. Mroué, ainsi que Guerre, travaillent le conflit par l'esthétique qu'il engendre.

Quand faire des images conduit à la question « quelle histoire voulons-nous ? »³⁹², cela implique de l'action, du positionnement, de la promesse. Avec cette question en tête, il est possible de comprendre la nuisance de Mroué face aux tentatives officielles d'imposition de l'oubli de la guerre ainsi qu'aux tentatives de savoir ce qui s'est « réellement » passé, ce qui justifie son insistance sur le besoin de chercher des stratégies pour trouver des façons de penser la guerre, plutôt que de la raconter. Choisir quelle histoire on veut implique l'existence d'un regard vers le futur car il s'agit de l'histoire à raconter. Dans le cas des situations de conflits, cela passe par le compte-rendu du conflit par des images en révolte, en conflit constant.

³⁹¹ *Idem.*

³⁹² *Idem.*

CHAPITRE 3

COCO FUSCO

3.1 - Parcours et démarche

Coco Fusco (né en 1960), est une artiste et écrivaine interdisciplinaire vivant à New York. D'origine cubaine (sa mère et son père ont émigré aux États-Unis juste après la révolution cubaine de 1959), elle explore les notions de genre, de race, d'identité et l'imagerie de la guerre à travers des performances, productions multimédia, installations, films et vidéos. Avant d'entamer une carrière artistique, Coco Fusco avait commencé à suivre une trajectoire académique. En 1982, elle a décroché son baccalauréat en sémiotique / littérature et société (Brown University, États-Unis) et, en 1985, un master en Littérature et Pensée Moderne (Stanford University, États-Unis). Ensuite, l'artiste a commencé un doctorat en Littérature Moderne auquel elle a mis fin peu de temps après. C'est à ce moment-là que Fusco a décidé de continuer à s'intéresser à l'art en tant que pratiquante et pas seulement comme théoricienne. Elle n'est retournée à l'université qu'à l'âge de 40 ans pour, en 2007, obtenir un doctorat pour les travaux qu'elle avait publiés dans le domaine de l'Art et de la Culture Visuelle (Middlesex University, Royaume-Uni).

Durant ses années universitaires, le programme de sémiotique était encore nouveau et la théorie poststructuraliste venait juste d'apparaître au sein de l'académie américaine. C'est l'époque de l'avènement, dans les universités américaines, de l'étude des œuvres de Foucault, Barthes et Derrida. A l'occasion de l'un des entretiens que l'artiste nous a accordés, elle a affirmé son enthousiasme pour l'atmosphère des années 1980 à New York et à Londres, où, selon elle, il y avait beaucoup plus d'activités intellectuelles dans le monde de l'art que maintenant. C'était une époque marquée par un intense engagement intellectuel et politique qui a permis à Fusco de participer à de nombreux discussions et conférences sur le post colonialisme et le multiculturalisme. Cette époque se caractérisait en même temps par un profond activisme artistique contre l'implication des États-Unis en Amérique Centrale et l'art était étroitement en lien avec la crise du SIDA. Cette confrontation intense à des questions géopolitiques et de genres a eu beaucoup d'importance pour le développement du parcours artistique postérieur de Coco Fusco.

L'intensité intellectuelle qui a marqué l'époque des études de premier cycle de l'artiste contrastait avec l'environnement excessivement conventionnel de l'académie

pendant les années de son master, ce qui a généré chez elle une forte déception et, par conséquent, l'a amenée à s'éloigner de l'académie : « Donc, j'étais comme un poisson hors de l'eau, une personne étrange dans cet environnement et cela m'a fait arrêter et penser à ce que je faisais et ensuite »³⁹³.

Cette période d'éloignement à l'égard du monde académique formel a laissé plus d'espace à une liberté vis-à-vis des idées de l'époque et aussi par rapport à son propre pays :

« Dans les années 1980, j'ai commencé à passer beaucoup de temps en dehors des États-Unis, principalement à La Havane, à Mexico et à Londres, mais aussi en Europe de l'Est, au Brésil et au Chili. Ce moment m'a donné une perspective sur les États-Unis que je n'aurais pas pu développer autrement. Et j'en suis venue à comprendre comment les artistes dans d'autres contextes ont interprété des idées postmodernes. »³⁹⁴

Son entrée dans le milieu artistique à la fin des années 1980 est due à son travail d'assistante de l'artiste argentin Leandro Katz (1938, Buenos Aires), qui réalisait des films, vidéos, installations dans une démarche qui combinait recherche, anthropologie, photographie, images en mouvement et production de textes. Selon Fusco, Katz a été la première personne qui lui a permis d'entrer en contact avec le « monde réel » de l'art : « il était la première personne sur laquelle je pourrais dire "c'est comme ça qu'on est artiste". Alors, quand je travaillais avec lui, j'ai vraiment appris concrètement ce qu'on faisait en tant qu'artiste, à faire partie d'une communauté artistique »³⁹⁵. Cette découverte a conduit Coco Fusco à prendre la décision d'essayer de trouver un moyen de faire partie du monde de l'art contemporain, soit en étant commissaire d'exposition, critique d'art, ou même artiste. Comme Fusco n'a pas bénéficié d'une éducation artistique formelle, cela

³⁹³ Extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste en Juillet 2017. Pour l'entretien complet en anglais, voir l'*annexe n°4*. (C'est nous qui traduisons) : « So, I was like a fish out of water, a strange person in that environment and it made me stop and think a lot about what I was doing and then. »

³⁹⁴ *Idem*. (C'est nous qui traduisons) : « In the 80's I began to spend a lot of time outside the US, mostly in Havana, Mexico City and London, but also in Eastern Europe, Brazil and Chile. That time away gave me a perspective on the US that I could not have developed otherwise. And I came to understand how artists in other contexts interpreted postmodern ideas. »

³⁹⁵ *Idem*. (C'est nous qui traduisons) : « he was the first person who was like « this is what is like to be an artist », so I really learned about in a concrete way about what was like to live as an artist, to be part of an artistic community when I was working with him. »

lui a pris quelques années. Ce n'est que suite à ses lectures de textes fondamentaux, à ses voyages à travers le monde, à son apprentissage aux côtés d'autres artistes et à sa prise de contact avec de futurs partenaires, qu'elle a pu réaliser son premier projet artistique alors qu'elle avait déjà la trentaine. Il s'agissait de *Norte : Sur* (1990)³⁹⁶, réalisé avec Guillermo Gómez-Peña et René Yáñez. A partir de cette époque, le partenariat avec Gómez-Peña s'est avéré durable et productif. Entre 1990 et 1995³⁹⁷, le couple a réalisé cinq projets dont le plus connu est *The couple in the cage* (1992).



The couple in the cage (avec Guillermo Gómez-Peña), 1992. Performance.

³⁹⁶ *Norte : Sur* est un projet artistique interdisciplinaire commandé par le Festival 2000, à San Francisco. Composé d'installations, de multimédia, d'un programme radio expérimental et de performances; il a été produit en collaboration avec Guillermo Gómez-Peña et René Yáñez. Ce projet a exploré la présence culturelle, linguistique, politique et démographique de l'Amérique latine aux États-Unis et vice versa et a été présenté au Mexican Museum, en septembre-novembre 1990.

³⁹⁷ Hormis *Norte : Sur* mentionné ci-dessus, les projets sont: *La Chavela reality show* (1991, performance) ; *Two undiscovered amerindians visit the west* (1992, performance) ; *The year of the White Bear* (1992, exposition) ; *The couple in the cage* (1992, performance et vidéo) et *Mexarcane international* (1995, performance)

Cette performance montrait un couple d'indigènes (joué par Fusco et Gómez-Peña) prétendument venu d'une île du Golfe du Mexique et ayant jusqu'à présent ignoré l'existence de l'homme blanc. Le couple a appelé sa patrie *Guatinau* et ses membres se sont qualifiés de *Guatinauis*. Dans la cage où ils étaient exposés pour la première fois à la « civilisation », ils accomplissaient leurs tâches quotidiennes : regarder la télé, coudre des poupées vaudou, soulever des poids et travailler sur un ordinateur portable. Il y avait des gardes pour garantir leur sécurité et faire la médiation avec le public qui pouvait, en échange de quelques dollars, prendre des photos, les nourrir et même observer les organes génitaux du spécimen mâle. Cette performance a été présentée en divers endroits aux États-Unis et en Europe avec succès tout en suscitant la controverse. Cette performance a beaucoup marqué la carrière de Coco Fusco qui a fini par être associée à la figure de ce travail en particulier, ce qui ne lui plaît pas beaucoup.

Dans un texte écrit quelques années après la diffusion de cette performance, Coco Fusco dresse le bilan des résultats obtenus auprès de la critique et du public :

« Notre tentative originale était de créer un commentaire satirique sur les concepts occidentaux de l'Autre exotique et primitif; pourtant nous avons dû faire face à deux réalités inattendues au cours de l'élaboration de cette pièce: (a) une partie importante du public croyait que nos identités fictives étaient réelles; et (b) un nombre important d'intellectuels, d'artistes et de bureaucrates culturels ont cherché à détourner l'attention de la substance de notre expérience aux "implications morales" de notre dissimulation, ou selon leurs propres termes, notre "désinformation du public" à propos de qui nous étions. Le littéralisme implicite dans l'interprétation de notre travail par des individus représentant "l'intérêt public" a annoncé leur investissement dans les notions positivistes de "vérité" ainsi que de notions dépolitisées et anhistoriques de "civilisation". Cette "ethnographie inversée" de nos interactions avec le public suggère, j'espère, la nature culturellement spécifique de leur tendance vers une interprétation littérale et morale. »³⁹⁸

³⁹⁸ Coco FUSCO, « The other history of intercultural performance », in: Nicholas MIRZOEFF (éditeur), *The visual cultural reader*, Londres et New York, Routledge, 1998, p. 364 - 365. (C'est nous qui traduisons) : « Our original intent was to create a satirical commentary on Western concepts of the exotic, primitive Other; yet we had to confront two unexpected realities in the course of developing this piece: (a) a substantial portion of the public believed that our fictional identities were real ones; and (b) a substantial number of intellectuals, artists, and cultural bureaucrats sought to deflect attention from the substance of our experiment to the 'moral implications' of our dissimulation, or in their words, our 'misinforming the public' about who we were. The literalism implicit in the interpretation of our work by individuals representing the 'public interest' bespoke their investment in positivist notions of 'truth' and depoliticized, ahistorical notions of 'civilization.' This 'reverse ethnography' of our interactions with the public will, I hope, suggest the culturally specific nature of their tendency toward a literal and moral interpretation. »

L'ensemble des projets de cette époque (dont *The couple in the cage* est le plus connu) a propulsé Coco Fusco sur la scène artistique nord-américaine et aussi, dans une proportion moindre, européenne. Ses œuvres, résultant d'une vision plus relativiste que l'artiste a développée après ses années universitaires, traduisaient sa volonté de comprendre qu'il existait plus d'une façon d'envisager les concepts de minorités, de genre et d'identité culturelle. En même temps, ce sont des travaux qui mettent en perspective la vague multi-culturaliste de l'époque, ainsi que la façon provinciale et autocentrée que l'Amérique du Nord avait d'envisager les autres cultures.

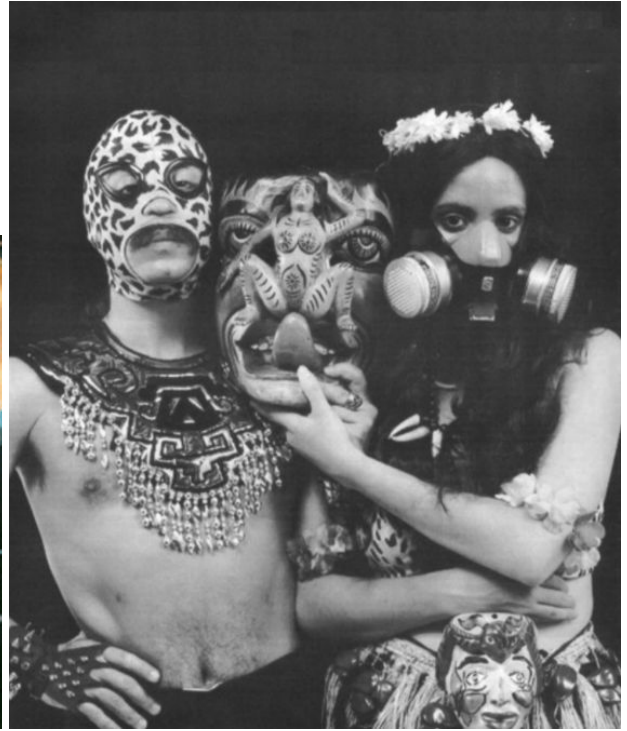


The couple in the cage (avec Guillermo Gómez-Peña), 1992. Performance.

En parallèle avec sa carrière artistique, Coco Fusco a toujours été une productrice prolifique de textes et d'essais qui avaient pour thématiques le racisme, le genre, le corps et les questions postcoloniales. Parmi ses nombreux ouvrages, il convient de mentionner les suivants: *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (1995); *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings* (2001); *A Field Guide for Female Interrogators* (2008) et *Dangerous Moves: Performance and Politics in Cuba* (2015). Et comme éditrice, on souligne : *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* (1999); *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* (2003).



Mexarcane international (avec Gómez-Peña), 1995. Performance.



The year of the white bear (avec Gómez-Peña), 1992, performance.

Fusco a collaboré à un ouvrage compilé par Nicholas Mirzoeff, intitulé *The visual culture reader*³⁹⁹, avec l'article « The other history of intercultural performance »⁴⁰⁰. Ce texte dresse un bon portrait de la ligne de pensée et de l'engagement de l'artiste au moment des performances mentionnées ci-dessus et fournit également une visée pour les projets futurs. En prenant l'œuvre *The couple in the cage* pour point de départ, Fusco analyse la façon dont les Européens parlaient *avec* les « natifs », celle dont ils construisaient un discours *sur* eux, ainsi que la résonance de cette cacophonie aujourd'hui, dans un monde post colonial.

Le travail de Fusco a été récemment exposé dans le monde entier, y compris dans le cadre des principales biennales, des festivals et musées les plus importants: la 56^e

³⁹⁹ Nicholas MIRZOEFF (éditeur), *The visual cultural reader*, Londres et New York, Routledge, 1998.

⁴⁰⁰ Coco FUSCO, *op. cit.*, p. 362 – 371.

Biennale de Venise (organisée par Okwui Enwezor, en 2015); la *Göteborg Biennale internationale d'art contemporain* (organisée par Elvira Dyangani Ose, en Allemagne, en 2015) ; la *8^e Biennale du Mercosur*, à Porto Alegre, Brésil (en 2010); la *Biennale de Whitney* (États-Unis, en 1993 et 2008); le *Festival VideoBrasil* (organisé par Solange Farkas, au Brésil, en 2005); *Performa 05* (aux États-Unis, en 2005) et la *Biennale de Shanghai*, (Chine, en 2004). Ces dernières années, Coco Fusco a remporté de nombreux prix, dont: le *Prix Greenfield en Art visuel* (2016); *Guggenheim Fellowship* (2013); l'*Absolut Art Award pour l'écriture d'art* (2013); la *Bourse d'études en arts visuels de la Fondation CINTAS* (2014-2015); l'*USA Berman Bloch Fellow* (2012); et le *Herb Alpert Award pour les arts* (2003).

Depuis les années 2000, Coco Fusco a commencé une série de performances, vidéos, d'installations et un projet de jeu pour internet, en particulier : *Dolores from 10 to 10* (2001-2002, performance and video-installation,), *The incredible disappearing woman* (2001 – 2003, performance), *a/k/a Mrs. George Gilbert* (2004, vidéo), *Turista fronterizo* (2005, jeu en ligne sur internet) 2005), *Bare life study #1* (2005, performance), *A room of one's own : women and Power in the New America* (2006, performance), *Operation Atropos* (2006, vidéo), *Buried pig with Moros* (2008-2010, installation multi-média), *La plaza vacía* (2012, vidéo et photographies), *And then the sea will talk to you* (2012, performance et installation multi-média), *Observations of predation in humans: a lecture by dr. Zira, animal psychologist* (2013, performance), *TED ethology: primate visions of the human mind* (2015, vidéo), *La confesión* (2015, vidéo), *La botella al mar de María Elena* (2015, vidéo).

Parmi cet ensemble de projets, certains partagent des points communs : l'intérêt pour les documents et le désir de trouver des manières diversifiées de s'en approcher, les réélaborer, les détourner et les rendre visibles, soit par la création de documents fictifs et ainsi afin de pouvoir élaborer une relation entre la représentation et l'histoire, soit moyennant la mise en évidence de la relation entre ce que l'on appelle ici *visualité* et la vérité, ou bien par la création de personnages qui miment des gens réels et leurs actions vécues dans un fait quelconque.

En suivant l'idée de Hal Foster dans son texte « An archival impulse », on pourrait dire qu'il y a cette *pulsion* chez Coco Fusco et qu'elle se manifeste dans la façon dont l'artiste partage – par le biais de l'exploitation des documents et des archives – certains faits historiques si souvent méprisés, déformés ou même supprimés dans une

visibilité dominante, susceptibles d'être vus ; en faisant remonter à la surface des choses une façon différente pour ainsi leur conférer une présence nouvelle.

À cet égard, Foster note : « en premier lieu, les artistes archivistes cherchent à rendre physiquement présentes des informations historiques, souvent perdues ou déplacées. À cette fin, ils élaborent l'image, l'objet et le texte trouvés, et favorisent plus habituellement le format d'installation (ils utilisent souvent sa spatialité non hiérarchique, ce qui est plutôt rare dans l'art contemporain.) »⁴⁰¹. Dans le cas de Coco Fusco, cette présence passe impérativement par la performance et pas forcément par des formats installatifs. On observe toute une construction performative mise en œuvre dans sa production y compris dans les œuvres où la vidéo est le format final.



The couple in the cage (avec Guillermo Gómez-Peña). Performance, 1992.

⁴⁰¹ Hal FOSTER, « An archival impulse », *October* volume 110 (Autumn), Cambridge, The MIT Press, 2004, p. 4. (C'est nous qui traduisons) : « In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so. (Frequently they use its nonhierarchical spatiality to advantage-which is rather rare in contemporary art.) »

3.2 - Refaire l'archive

Citons à ce sujet le cas de la vidéo performance *Dolores from 10 to 10*, dont la partie disponible à la visualisation du travail aujourd'hui est la vidéo qui n'est pas simplement l'enregistrement de l'action performatique. Il s'agit, au contraire, d'une pièce autonome, étant donné que cette performance a été conçue pour être filmée et suivie par les spectateurs à travers la transmission en direct d'un circuit interne de TV par Internet. L'œuvre, réalisée en collaboration avec l'artiste et professeur Ricardo Dominguez (1959, États-Unis), avait une durée de 12 heures (d'où le titre *from 10 to 10*) et était basée sur un fait réel qui a eu lieu dans une usine de Tijuana, dans une zone de libre-échange non loin de la frontière nord entre les États-Unis et le Mexique : une ouvrière opératrice de machines (nommée Delfina Rodriguez) a été accusée par son supérieur d'avoir essayé de commencer une grève à l'usine. Son patron l'a enfermée dans une pièce où elle était privée d'eau, de nourriture, n'avait pas accès aux toilettes, et depuis laquelle elle n'a pas pu communiquer pendant douze heures et, durant ce temps, il l'a menacée afin de la forcer à signer une lettre de démission. Évidemment, tout s'est passé derrière des portes closes et prétendument sans aucun enregistrement vidéo. Finalement, l'ouvrière a signé sa lettre de démission sous la contrainte et, une fois libérée, elle a poursuivi son ancien employeur pour violation de ses droits civils. Son patron a dit au juge qu'elle était folle, qu'elle avait tout inventé et qu'elle n'avait aucune preuve de ce qu'elle disait. Ses collègues avaient peur de témoigner.

Face à cet événement dépourvu d'images et de preuves, Coco Fusco s'est demandé ce qui se serait passé si ces douze heures avaient été enregistrées par des caméras de surveillance. L'œuvre *Dolores from 10 to 10* est l'interprétation par Fusco de ce que les caméras auraient pu enregistrer. Pour la performance, il lui fallait donc reconstituer la scène avec des caméras. Fusco a ainsi joué le rôle de l'ouvrière et Dominguez, celui de son patron. On voit, au moyen d'une dizaine de caméras et en direct, la situation qui, dans la vie réelle, s'est passée à huis-clos.

Présentée par la première fois au Kiasma, le Musée d'art contemporain d'Helsinki, le 22 novembre 2001, cette performance rejouait cet exemple de surveillance et de discipline des corps féminins ayant pour cadre un ordre économique du travail devant un public qui pouvait y assister en ligne tout en envoyant des commentaires en

temps réel. En 2005, dans un documentaire que nous avons réalisé concernant Coco Fusco⁴⁰², l'artiste nous a avoué sa surprise à l'égard de la réaction du public pendant la transmission de la performance : plusieurs personnes ont écrit des messages exhortant le patron à se montrer plus strict et plus violent avec son employée. Il convient de rappeler que cette performance a été réalisée à une époque où internet commençait à se développer et les réseaux sociaux n'étaient encore rien d'autre qu'une utopie proche et où les manifestations publiques de haine cachées par l'anonymat des réseaux, si courantes aujourd'hui, étaient encore quelque chose d'insolite.

On peut se demander jusqu'à quel point ce que Fusco a essayé de faire avec *Dolores from 10 to 10* correspond à une pulsion archiviste, comme l'avait décrété Hal Foster. Pourtant, le travail de Fusco s'insère dans une tendance dont l'artiste, avec ses propres moyens, revisite un fait ou un ensemble de faits qui, volontairement ou non, n'ont simplement pas été documentés. Dans ce cas, s'il y a une pulsion d'archive, elle se manifeste dans la création (ou plutôt la re-création) de l'archive elle-même. L'histoire de l'ouvrière mexicaine Delfina Rodriguez était une non-actualité, un fait qui n'avait pas été relaté dans les journaux et qui était uniquement mentionné dans les dossiers de la justice du travail sans que puisse être apportée aucune preuve documentaire pour défendre la partie la plus faible du processus (c'était la parole de l'ouvrière contre celle de son patron). Le choix de cette histoire, reléguée, comme tant d'autres, à une invisibilité obligée, s'inscrit dans les tactiques de production de *contre-visualités* mentionnées dans le chapitre 2 de la première partie de cette thèse. À ce propos il est important de signaler que le travail ultérieur de Fusco a toujours suivi cette ligne jusqu'à aujourd'hui.

⁴⁰² Wagner MORALES, *I like girls in uniform*. Brésil, 2005, vidéo, 38'. Produite par l'Associação VideoBrasil (coleção de autores).



Dolores from 10 to 10, avec Ricardo Dominguez. 2001-2002, vidéo, performance, vidéo-installation.

En 2004, année de la publication de l'article de Hal Foster, ce que l'auteur identifiait comme une *pulsion d'archive* semblait suffisamment omniprésent pour être considéré comme une tendance dans l'art contemporain (tendance positive selon Foster). C'est aussi l'époque où Coco Fusco abandonna ses projets avec des partenaires et commença une recherche plus solitaire sur les images contemporaines, c'est-à-dire, les archives et documents actuels qui circulent dans les médias. À propos de cette tendance, il est intéressant d'observer que dans la première note de bas de page du fameux texte de Foster, l'auteur émet une observation assez surprenante à propos de son excitation à l'égard de ce sauvetage archivistique, surtout quand on le lit en y portant un regard actuel:

« Au moins, c'est ma façon de penser à une époque où, artistiquement autant que politiquement, presque tout se passe et presque rien ne s'attache. (Par exemple, lors de la récente Whitney Biennial on pourrait difficilement savoir qu'il y avait une guerre outrageuse à l'étranger et une débâcle politique dans le pays.) Mais cette déconnexion relative par rapport au présent pourrait être un mode de connexion distinctif: une culture artistique "quelconque" conforme à une culture politique "quelconque". »⁴⁰³

L'observation de Hal Foster s'avère fautive à notre époque, car cette déconnexion a cédé la place à un total rattachement au temps présent, un temps *en* conflit et *du* conflit qui là, est très vivace, dans presque toutes les manifestations artistiques. Effectivement, les guerres et les conflits sont devenus *omniprésents* dans le domaine de l'art contemporain après l'expansion de l'utilisation des réseaux sociaux, ce que les séries d'événements advenus comme les « printemps arabes », les mouvements *occupy* depuis les années 2010, le conflit syrien et les actions de l'État Islamique ne font que démontrer. L'art apparaît comme l'une des manières de faire face à l'histoire récente et son utilisation des archives et de documents visuels émanant du flou de la production d'images d'amateurs paraît avoir invalidé cette observation de Foster. La pulsion archivistique actuelle se penche surtout sur le présent et la production d'images de notre époque. À son tour, le travail de Coco Fusco, en parallèle avec une plongée prudente dans les archives du passé

⁴⁰³ Hal FOSTER, op. cit. p. 3-4. (c'est nous qui traduisons) : « At least it is to my way of thinking at a time when-artistically as much as politically-almost anything goes and almost nothing sticks. (For example, one would hardly know from the recent Whitney Biennial that there was an outrageous war abroad and a political debacle at home.) But this relative disconnection from the present might be a distinctive mode of connection to it: a "whatever" artistic culture in keeping with a "whatever" political culture. »

afin de mieux les connecter au temps présent et d'en produire de nouvelles lectures, actualise cette pulsion archiviste quand l'artiste se met en quête des archives et des documents « à chaud », d'éléments trouvés à l'intérieur du flux d'images d'actualité. Ces deux actions semblent être au cœur des préoccupations de Coco Fusco dans les œuvres qui feront l'objet d'analyses dans cette recherche. Tel est le cas de *Bare life study #1* (2005), *A room of one's own : women and Power in the New America* (2006) et *Operation Atropos* (2006).

L'on observe dans ces performances une double opération singulière de déconstruction et reconstruction d'une imagerie de guerre. Les préoccupations de Fusco, opérant dans les mailles de la culture plutôt que dans les images elles-mêmes, semblent formaliser des réponses à une situation résultant de la croissance du totalitarisme dans le monde vu comme une politique d'État, et non à telle ou telle image en particulier. Comme nous l'a expliqué Fusco lors d'un questionnement à propos du travail d'*activation* de ces images/archives :

« Eh bien, pas spécifiquement Abu Ghraïb, mais à cette époque, il y avait cette incroyable explosion d'images glorifiant la torture dans les médias américains et spécialement dans la culture populaire. Il y avait toutes sortes de programmes. Vous rappelez-vous de *24 hours*, la série télévisée? Des trucs comme ça. Il y avait beaucoup de films dans lesquels il y avait une sorte de légitimation silencieuse de la torture car "les fins justifient les moyens". Donc, je pense à tout cela, pas seulement à l'activation ou la reconstitution d'une image spécifique. Je pensais à ce qui se passait dans la culture, n'est-ce pas ? »⁴⁰⁴

Selon Suely Rolnik, psychothérapeute et critique d'art brésilienne, cette *manie de l'archive* est une conséquence de cet affrontement avec la culture. Rolnik analyse cette fureur archivistique particulièrement dans le contexte des pays d'Amérique Latine qui ont fait l'expérience de régimes dictatoriaux pendant plusieurs années et, dans ce cas, elle dira que ce qui pousse les artistes à un affrontement direct avec la culture dans

⁴⁰⁴ Extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste en Juillet, 2017. Pour l'entretien complet en anglais, voir l'*annexe n°4*. (C'est nous qui traduisons) : « Well, not specifically Abu Graib, but at that time there was this incredible explosion of images glorifying torture in American media and specially in the popular culture. There were all kinds of programs... do you remember "24 hours", the television series? Stuff like that. There were many films in which there was a kind of quiet legitimation of torture as "the ends justifies the means". So, I'm thinking about all of this, not just the activation or reenacting one specific image. I was thinking about what was happening in the culture, right? »

leurs enquêtes poétiques serait que les régimes dictatoriaux alors en vigueur dans leurs pays auraient produit des expériences vécues dans leur corps d'une manière particulièrement aiguë, puisqu'ils atteignent leur propre pratique, et les conduisent à vivre l'autoritarisme au cœur de leurs activités créatives.

« Les expériences de ce genre sont inscrites dans la mémoire immatérielle du corps, la mémoire physique et affective des sensations, différentes mais inséparables du souvenir de la perception des formes et des faits, de leurs représentations respectives et de leurs récits conjonctifs - dans ce cas conventionnellement conduit par la figure de la victime, qui les interprète en faisant appel à un discours purement idéologique. Le dénouement du désir, la tentative de le libérer de son impuissance, constitue une tâche aussi subtile et complexe que le processus qui a provoqué à la fois son refoulement et la figure de la victime qui en résulte. »⁴⁰⁵

Alors que la situation vécue par Coco Fusco n'est pas une dictature selon le modèle des régimes d'Amérique Latine, la configuration macro-politique d'un état d'exception très contraignant pourrait déjà être ressentie après les attentats du 11 septembre. Une telle situation est devenue évidente après la divulgation des images d'Abu Ghraïb. Dans ce cas, l'opération décrite par Rolnik semble être la même que celle qui est mise en pratique par Fusco. Rolnik écrit en effet :

« Toute situation dans laquelle la vie est contrainte par des formes de réalité et leur description crée l'éloignement. Et cet éloignement est suivi d'un malaise qui crée le besoin d'exprimer ce qui ne rentre pas dans la situation actuelle, en créant de nouvelles significations qui sont des conditions pour que la vie puisse refluer. C'est précisément ce que fait l'expérience esthétique du monde. Cette expérience dépend de la capacité du corps à devenir vulnérable à ce qui l'entoure, à se laisser prendre par la sensation

⁴⁰⁵ Suely ROLNIK, « *Archive mania* », *100 Notes – 100 Thought*, n° 22, Documenta (13), Kassel, 2011, p. 8. (C'est nous qui traduisons) : « Experiences of this kind are inscribed in the immaterial memory of the body, the physical and affective memory of sensations, different but inseparable from the memory of the perception of forms and facts, with their respective representations and their connective narratives - in this case, conventionally led by the figure of the victim, who interprets them by appealing to a purely ideological discourse. The unraveling of desire, the attempt to free it from its impotence, constitutes a task as subtle and complex as the process that caused both its unconscious repression and the figure of the victim that results from it. »

de disparité entre les formes de la réalité et les mouvements qui fluctuent sous sa stabilité apparente, qui émergent dans un “état d’art”. »⁴⁰⁶

Il est fréquent, aujourd’hui, que des projets artistiques cherchant dans les archives du passé, généralement liées à des situations de guerre, d’extermination et de conflit, se mettent en quête d’un sens face à une expérience traumatique subie. Dans ce cas, si l’on fait un parallèle avec la théorie freudienne, dans ces processus artistiques, l’archive est comme un symptôme hystérique, la traduction d’un traumatisme qui doit être accessible.

Selon Freud, la structure de l’hystérie est la suivante : « quelques-unes des scènes sont directement accessibles, d’autres seulement par l’intermédiaire de fantasmes superposés. Elles s’ordonnent suivant une résistance croissante ; les moins refoulées surgissent les premières, mais d’une façon incomplète à cause de leur association avec des scènes plus refoulées. Le travail analytique s’effectue par une série de descentes. ». Le travail de l’analyse consiste donc à creuser toujours plus profondément. L’artiste, à son tour, devrait avoir recours aux archives comme s’il s’agissait d’une action qui remettrait en question la version officielle des événements pour ainsi défier les récits établis.

En parallèle, le même recours aux archives peut servir à établir une version officielle. La définition d’une guerre ainsi que sa justification sont liées au recours à l’archive. On recourt à plusieurs documents (vrais ou faux), des preuves (vraies ou fausses) pour commencer, légitimer ou essayer de mettre fin à une guerre. L’expérience de la guerre est une expérience de l’archive, de sa création, de son effacement, de sa simulation ou son utilisation en guise de preuve. Bien sûr, quand on parle de guerres passées, cette fouille dans les archives est proche du travail archéologique dont parle Didi-Huberman en faisant référence à Freud dans *L’image survivante – Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* : « Lorsque Freud parle de son “travail”

⁴⁰⁶ *Ibidem*. (C’est nous qui traduisons) : « Any situation in which life is constrained by forms of reality and their description creates estrangement. And this estrangement is followed by a malaise that creates the need to express that does not fit into the current map, creating new meanings that are conditions for life to flow again. That is precisely what the aesthetic experience of the world is about. This experience depends on the ability of the body to become vulnerable to what surrounds it, to let itself be taken over by the sensation of disparity between the forms of reality and the movements that fluctuate underneath its apparent stability, which set in a “state of art”. »

interprétatif comme d'un processus consistant à "pénétrer toujours plus profondément" – ou lorsqu'il parle des "états d'affect", dans le symptôme, comme autant de [sédiments] mnémoniques - il agit en archéologue de la mémoire »⁴⁰⁷ et, plus tard, il conclut, et écrit que « Freud s'imagine ainsi dans un champ de ruines, en train "d'ôter les gravats et, à partir des restes visibles, [de] découvrir ce qui est enfoui". »⁴⁰⁸. Il s'agirait là d'un exercice consistant à « *regarder les choses présentes* (les images offrant leur grâce, les symptômes offrant leur trouble) *en vue de choses absentes* qui déterminent pourtant, comme des fantômes, leur généalogie et la forme même de leur présent »⁴⁰⁹.

Alors, quand on fouille dans les archives et documents contemporains le temps de la fossilisation n'existe pas. Tout est encore vivant. C'est une archéologie (si on peut encore l'appeler ainsi) du présent et les actions de Fusco opèrent dans ce contexte. Dans la pratique de Fusco, la capacité à devenir vulnérable au monde et ses disparités passe par la reconnaissance d'une situation politique nouvelle en tant que future expérience traumatique, elle passe par la reconnaissance du symptôme avant même l'apparition du trauma. Alors, quels fantômes sont recherchés dans les images qui intéressent Coco Fusco ? Dans son exercice d'archéologie du présent, il va falloir une excavation de la surface dans le cadre de laquelle on ne gratte pas pour se débarrasser des gravats, mais pour les trouver. Il s'agit de découvrir les gravats eux-mêmes, ces images débris, des images pauvres du temps présent.

Les images en question, point de départ pour Coco Fusco de l'ensemble des projets qui seront analysés ici, sont les images d'Abu Ghraïb.

⁴⁰⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 323.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 324.

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 323-324.

3.3 - La dénaturalisation des images – Abu Ghraïb

« Je pense que c'est un point intéressant, cette idée de point de départ mais je pense aussi que parfois ce ne sont que des idées ou des images qui ne me quittent pas, qui restent pour une raison quelconque et me dérangent, me troublent ... Pour tous les projets sur la torture, c'était vraiment les images d'Abu Ghraïb qui étaient le début. Imaginer que les femmes utilisaient leur sexualité comme une arme, c'était très... J'étais pendant des mois obsédée par cette idée, c'était comme "qu'est-ce que c'est ?!". Alors, c'était un début, d'avoir quelque chose qui ne me quitte pas, tu sais ? »⁴¹⁰



A room of one's own : women and power in the new America, 2006. Performance.

⁴¹⁰ Extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste en Juillet 2017. Pour l'entretien complet en anglais, voir l'annexe n°4. (C'est nous qui traduisons) : « I think that is an interesting point, this idea of starting point. But I think also that sometimes it's just ideas or images that don't leave me, that stay for some reason and bother me, trouble me... For all the work about torture, it was really those Abu Graib's pictures that was the beginning. Imagining women using their sexuality as a weapon that was all very... I was for months just kind of obsessed of this idea, like "what is this?!". So, that was a beginning, to have something that doesn't leave me, you know? »

A partir de 2004, avec l'apparition des célèbres images montrant des scènes de la prison américaine d'Abou Ghraïb dans lesquelles on pouvait voir des soldats américains posant aux côtés de prisonniers irakiens dans des situations humiliantes (nus, torturés, tués et empilés), Coco Fusco a créé un ensemble de trois œuvres assez impressionnantes: la performance de 2005, *Bare life study #1*, la vidéo documentaire *Operation Atropos* et une seconde performance, *A room of one's own : women and Power in the New America*, toutes deux produites en 2006.

Cet ensemble de projets relatifs à la *Guerre contre le terrorisme* (*War on terror*) centrent la réflexion de Coco Fusco sur les effets causés par les attentats du 11 Septembre 2001, à New York, sur la rhétorique politique mondiale : la légitimation de la torture par les militaires, l'intensification des politiques de surveillance, ainsi que les efforts du gouvernement de George W. Bush pour justifier l'invasion de l'Irak et de l'Afghanistan. Ces événements ont changé la façon dont les États-Unis en sont venus à considérer la torture : d'une pratique cachée, bien que très répandue, ainsi qu'encouragée et enseignée dans d'autres pays, à une politique d'État explicite et donc légalisée.

Dans ces trois œuvres et de façon différente de l'une à l'autre, Coco Fusco a tenté de partager le choc que lui avait causé la vue de ces photos. Des images d'humiliation ont surgi à travers le monde, montrant la corrosion et le démantèlement du discours officiel sur la présence militaire américaine « amicale » en Irak.

Fusco se trouvait avec l'ex *black panther* et professeur afro américaine Angela Davis, lors de la divulgation des images d'Abu Ghraïb et se souvient de sa réaction : elle avait comparé ces images de soldats souriants baissés sur les corps d'Irakiens à d'autres, beaucoup plus anciennes : les photos/trophées de lynchages de noirs nord-américains, au début du XX^e siècle, montrant des blancs posant devant la caméra, très fiers de leur tuerie. Mais au-delà de ce parallèle opéré par Angela Davis, un élément particulier avait attiré l'attention de Fusco : la présence de femmes soldats en tant que persécuteurs. Selon l'artiste, jusqu'à ce moment, l'image de la femme soldat américaine

correspondait à celle diffusée à la télévision dans les séries d'humour comme *M*A*S*H*⁴¹¹, où ces femmes étaient soit des secrétaires soit des infirmières⁴¹².

Les images d'Abu Ghraïb montraient des femmes en tant que figures chargées d'autorité et auteurs d'actes de violence. Ce sont elles qui torturent, humilient, violent les hommes et qui posent pour les photos avec leurs trophées humains. Ce n'est pas que la dimension liée au genre ait été omise lors du scandale de la divulgation des images. Au contraire, cette dimension a même été utilisée en guise d'excuse pour apaiser les esprits en ce qui concernait la réception de ce matériel, tout en essayant de faire croire au public qu'il s'agissait là d'un simple incident limité à la folie centrée sur la figure d'une ou de deux femmes soldats qui, en fin de compte, étaient en proie au stress et à des problèmes dans leurs relations personnelles. Autrement dit, on avait recours à la vieille excuse de l'hystérie féminine.

Quelques mois après la sortie des photos d'Abu Ghraïb, Fusco a trouvé une note dans la presse à propos d'une femme soldat interrogateur dans la base navale de Guantánamo qui, lors de l'interrogatoire de l'un des deux détenus, avait caché une capsule de faux sang dans sa culotte en vue de faire semblant de toucher son sexe et d'utiliser son propre sang menstruel dans l'objectif de toucher le visage du détenu. Ce fait, en plus de toute sa violence et de sa dimension éthique, a bouleversé Fusco à cause de l'utilisation perverse de la connaissance anthropologique, c'est-à-dire de l'usage de la connaissance d'une autre culture dans le but d'exciter et d'humilier. Il fallait donc creuser un peu plus pour comprendre le rôle de ces femmes soldats au sein de l'armée nord-américaine à partir de ce nouveau contexte politique ayant fait suite au 11 Septembre. Quand Coco Fusco revient sur ces images, le vernis qu'elle gratte montre qu'au-delà de la question de la violence et de la violation des droits humains, l'armée américaine utilisait le corps féminin comme une arme de guerre, un artefact militaire supplémentaire dans le système d'humiliation américain conçu à partir d'une certaine conception de l'ennemi à combattre, en l'occurrence des terroristes, des Arabes et des musulmans.

⁴¹¹ MASH (ou M*A*S*H) est une série (un drame médical) télévisée américaine développée par Larry Gelbert, adaptée du film *MASH*, sorti en 1970, et diffusée sur la chaîne CBS, qui suit le quotidien d'une équipe de médecins et d'infirmières qui faisait partie d'une compagnie du *Mobile Army Surgical Hospital*, durant la guerre de la Corée. Obs : les photos d'Abu Ghraïb ont été diffusées pour la première fois également sur la chaîne CBS, 34 ans après.

⁴¹² Cette information est basée sur la présentation de l'artiste lors de son passage par São Paulo, Brésil, le 9 avril 2014, à la Escola de Teatro. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nUrHgBjzDQ>

Dans ces trois œuvres, Coco Fusco ne tente pas simplement de dénoncer ou de rendre visible cette corrosion du système militaire nord-américain, déjà évidente quand on regarde les photos. Elle critique aussi le rôle croissant des femmes dans l'armée et examine leur complicité avec le pouvoir militaire. En même temps, comme une sorte d'actualisation de la notion si bien démontrée par Laura Mulvey, Coco Fusco met en évidence l'effort du gouvernement américain dans ses tactiques de construction d'une visibilité de la guerre en harmonie avec le *male gaze* dominant. Dans le cas de Coco Fusco, on peut entrevoir à travers ses performances comment ce plaisir visuel produit par le cinéma narratif est, aujourd'hui, engagé dans la production d'images de guerres.

Ce contexte et la conscience que l'établissement de ce nouveau cadre politique après le 11 septembre passait par la redéfinition des tactiques d'interrogation, ont servi à pour Fusco de point de départ pour commencer à réfléchir à l'interrogatoire militaire dans sa dimension performative, comme une sorte de théâtre politique.

3.3.1 - Les images

Le cas des images d'Abu Ghraïb s'avère emblématique de la façon dont le gouvernement nord-américain fait des efforts pour contrôler et produire la visibilité de la guerre. En opposition à ce que ce gouvernement voulait rendre disponible en termes de visibilité de leur présence militaire en Irak, les images de ces femmes soldats qui ont été divulguées ont bouleversé une certaine version officielle des faits. Jusque-là, les images de l'armée américaine dans ce pays étaient soit abstraites, comme celles de l'*opération tempête du désert* (« operation desert storm ») de la guerre du Golfe en 1991, soit diabolisantes comme celles qui montrent les statues de Saddam Hussein renversées ou décapitées.



Operation desert storm, guerre du Golfe de 1991.



Statue de Saddam Hussein renversée par les troupes américaines en avril 2003.

Ces images ont été diffusées de façon exhaustive en même temps qu'une foule d'autres ont été soigneusement évitées, comme celles des cercueils de soldats américains couverts du drapeau du pays venant d'être débarqués d'un avion-cargo.



Photo prise par le Département de la Défense des États-Unis, date inconnue.

En revanche, grâce à des fuites (*leaks*) à partir des *website* pornos de diffusion des images d'amateurs, les images les plus obscures de la guerre sont devenues visibles. Le cas du *website* www.nowthatsfuckedup.com⁴¹³, administré par Chris Wilson, est caractéristique de cette confluence entre pornographie et images de guerre. Dans une interview, Wilson a déclaré qu'il avait créé ce site, en 2004, comme une simple entreprise de pornographie sur Internet : les utilisateurs postaient des photos d'amateurs – prétendument de leurs épouses ou copines – pendant que d'autres, en payant seulement 10 dollars pour un enregistrement, pouvaient y jeter un coup d'œil. Il affirme qu'environ 150 000 utilisateurs étaient enregistrés sur ce site, dont 45 000 auraient été des militaires. Sur les 130 000 visiteurs qui accédaient à ce site chaque jour, Wilson estime que 30% du trafic, soit 39 000 utilisateurs individuels, auraient été des militaires américains. À cause du blocage opéré par les compagnies de cartes de crédits du fait que les transactions étaient réalisées à partir de pays considérés « à haut risque » comme l'Irak et

⁴¹³ Ce site n'existe désormais plus. Source: <https://www.thenation.com/article/porn-war/>

l'Afghanistan, les paiements des militaires ne pouvaient pas être effectués. Pour ne pas décevoir ses clients, Wilson a décidé de procéder à un échange avec sa clientèle : si ces militaires publiaient une image authentique prouvant qu'ils étaient en mission à l'étranger dans l'un de ces pays, ils bénéficieraient d'un accès illimité au contenu pornographique du site. Conclusion : les images de violence explicite ont commencé à apparaître et ont par conséquent été mises à la disposition des autres membres en parallèle du matériel porno.

Beaucoup d'informations ont déjà été données concernant les images d'Abou Ghraïb. Très probablement, beaucoup d'autres images de ce type existent elles aussi sans jamais avoir été montrées publiquement. On ne sait pas si les images de la prison d'Abu Ghraïb ont été récoltées sur les sites porno comme celui de Chris Wilson, quoi qu'il en soit, elles ont été diffusées dans le programme télévisé *60 minutes II* de la chaîne américaine *CBS News*, le 27 avril 2004⁴¹⁴. À ce moment-là, plusieurs images jusque-là inconnues, ont été rendues visibles pour la première fois, dont la plus iconique est celle du fameux *Hooded Man*.



Ali Shalal Qaissi à Amman, en Jordanie, debout au sommet d'une boîte et attaché à des fils électriques à Abu Ghraïb, octobre/2003.

⁴¹⁴ Un extrait de ce reportage peut être visionné ici : <https://vimeo.com/21025915>

Cette image d'un homme en position de crucifié rappelle une iconographie très chère à l'imagerie chrétienne. Avec cette idée en tête W. J. T. Mitchell se demande quel serait le *Guernica* de nos jours, un chef-d'œuvre qui, tout en réfléchissant aux atrocités historiques, donnerait des réponses artistiques aux événements actuels. Il dira que « la photographie du *Hooded Man* n'est pas un *chef-d'œuvre (masterpiece)* mais une *image* maîtresse - une méta image. (...) Dans son étrange écho de l'image du clone humain, sa reproduction virale et sa circulation, et sa ressemblance avec l'iconographie de la Passion du Christ, elle a, comme je l'ai déjà noté, un statut similaire à un logo ou l'emblème d'entreprise. »⁴¹⁵, car cette figure évoque l'imagerie christologique et aussi toute une condensation de représentations religieuses : Moïse, les bras tendus sur la montagne, les gestes du prêtre à la messe, le voile musulman. En même temps, l'image du *Hooded Man*, figure scéniquement cagoulée devant la caméra, joue le double rôle que l'accessoire de la cagoule lui confère : en même temps victime et bourreau, symbole de soumission et de terreur. Et de plus, comme l'observe Dora Apel, dans *War Culture and the contest of images*, « peut-être que ce qui le relie [la photographie du *Hooded Man*] si fortement au présent est dû au fait que l'homme cagoulé incarne la condition sui generis du "combattant illégal", l'état d'exception inventé par le gouvernement américain pour contourner les Conventions de Genève et placer les prisonniers de guerre en dehors de la loi. En tant que hors-la-loi, il évoque la justesse et l'apatridie partout. Il est l'*homo sacer*, la figure de la vie nue ou de la vie sacrée, sans visage et sans défense, privé de la citoyenneté et de la communauté politique, à qui tout peut être fait »⁴¹⁶. En même temps, cette image, ainsi que toutes les autres qui ont été divulguées, représente une fissure dans la construction d'une visibilité héroïque de la guerre et des soldats américains,

⁴¹⁵ W. J. T. MITCHELL, « States of the Union, or Jesus comes to Abu Ghraib », *Cloning terror – The war images . 9/11 to the present*, Chicago et Londres, The university of Chicago Press, 2011, p. 137. (C'est nous qui traduisons) : « The photograph of the Hooded Man is not a *masterpiece* but a *master image* – a metapicture. (...) in its uncanny echoing of the image of the human clone, its viral reproduction and circulation, and its resemblance to the iconography of the Passion of Christ, it has, as I have previously noted, a status similar to a corporate logo or emblem. » (C'est l'auteur qui souligne.)

⁴¹⁶ Dora APPEL, « Abu Ghraib, gender and the military », *War Culture and the contest of images*, New Jersey, Rutgers University Press, 2012, p. 80 (c'est nous qui traduisons) : « perhaps what connects it so strongly to the present is that the Hooded Man embodies the sui generis condition of the 'unlawful combatant', the state of exception invented by the U.S. government as a way of circumventing the Geneva Conventions and placing prisoners of war outside the law. As an outlaw, he evokes the rightness and stateless everywhere. He is the *homo sacer*, the figure of bare life or sacred life, faceless and defenseless, bereft of citizenship and political community, to whom anything can be done. »

extrêmement importante dans la construction de l'exceptionnalité nord-américaine à l'égard des autres nations.

À ce sujet, Mitchell dira que « s'il y a une chose qu'on peut dire que les photographies d'Abou Ghraïb ont faite, c'est de rendre visible ce qui serait autrement resté invisible. »⁴¹⁷. Et plus loin, en évoquant Walter Benjamin, Mitchell poursuit en ces termes : « plus généralement, il faut noter que le travail de rendre visible l'invisible est précisément la tâche de la photographie dans certains de ses moments les plus marquants, comme le soulignait Walter Benjamin dans son concept de "l'inconscient optique" et de la vocation de la photographie primitive (ex. les images du mouvement capturé d'Etienne Jules Marey) de créer des images de choses qui ne peuvent pas être observées à l'œil nu. »⁴¹⁸. Malgré cela, Coco Fusco ne choisit pas l'image iconique de l'homme cagoulé dans ses projets mais, en revanche, elle se penche sur un autre aspect qui a peut-être été mis de côté avec l'iconisation de l'image du *Hooked Man* : la présence des femmes soldats dans ces images. Une telle présence est d'abord montrée par le fait que c'étaient elles qui avaient produit une bonne partie de ces images (il est fort probable que l'image du *Hooked Man* ait été prise par la femme soldat Sabrina Harman) et ensuite parce que ces femmes apparaissent, aux côtés des prisonniers irakiens, comme des sujets de ces photos.

Il y a, comme T. J. W. Mitchell l'a bien démontré dans son livre *Cloning terror*, une infinité d'œuvres produites dans le domaine de l'art contemporain qui se sont servies de cette image iconique, soit en la réutilisant telle quelle, soit en la réadaptant dans des contextes différents mais, il existe très peu de relectures des autres images. Cette attitude a fini par les laisser tomber dans un autre genre d'invisibilité, tout en endossant finalement les efforts du gouvernement nord-américain de retirer la pertinence de la présence des femmes soldats au sein de l'armée des États-Unis et leur rôle dans la préservation du pouvoir par la force et la torture et, en parallèle, le choix d'une seule

⁴¹⁷ W. J. T. MITCHELL, *op. cit.* p. 140. (c'est nous qui traduisons) : « If there is one thing that Abu Ghraïb photographs can be said to have done, it is to *make visible* what would otherwise have remained invisible. »

⁴¹⁸ *Ibidem.* (c'est nous qui traduisons) : « more generally one has to note that the work of making the invisible visible is precisely the task of photography in some of its most distinguished moments, as Walter Benjamin took pains to emphasize in his concept of the "optical unconscious" and early photography's vocation (e.g. Etienne Jules Marey's images of captured motion) of creating images of things that cannot be observed with the naked eye. »

image - la plus iconique -, a fini par transformer des actions généralisées en faits isolés, ce qui a fini par fausser la nature réelle et l'amplitude de l'abus.

La proposition de Fusco suit donc une démarche contraire : s'interroger sur cette autre figure, celle de la femme au sein de l'armée qui, tout comme celle des Irakiens, serait aussi celle d'un corps avec une vie nue (*bare life*). Cela s'avère être une compréhension plus large de l'état d'exception assumé en tant que quelque chose de généralisé à tous et pas seulement aux victimes habitant les pays envahis ou occupés par les États-Unis. En même temps, comme l'observe Dora Appel, Fusco n'ignore pas le double rôle des femmes, qui sont elles aussi tout à la fois victimes et bourreaux dans cette opération:

« Bien que les femmes fassent l'objet d'une discrimination flagrante en raison de leur sexe, elles font toujours partie de l'armée et doivent être tenues responsables de l'abus des prisonniers arabes et musulmans. La discrimination sexuelle à l'égard des femmes dans l'armée leur a permis d'être des boucs émissaires de manière significative, mais cette discrimination ne doit pas détourner notre attention de la compréhension du fait qu'elles ont choisi de rejoindre une institution dont la fonction première est de servir comme le bras armé de l'État. D'un autre côté, le rôle répressif de l'armée que les femmes ont choisi de rejoindre ne doit pas non plus servir d'excuse pour abuser délibérément des femmes militaires en tant que femmes. »⁴¹⁹

L'ensemble des trois performances citées porte sur cette contradiction : des femmes (comme presque toutes les minorités) ont cette position contradictoire et jouent, tout à la fois, la complicité et l'instrumentalisation au sein d'une société qui fait des corps, dans leurs vies dépouillées, des armes et des objets. En allant vers l'exploration de cette indétermination des rôles, Fusco s'attaque aux tentatives de la rhétorique de l'État américain après le 11 septembre de chercher à bien définir la position de chacun dans le spectre ethnique, racial et social :

⁴¹⁹ Dora APEL, *op. cit.* p. 83 (C'est nous qui traduisons) : « Although women have been subject to egregious discrimination because of their sex, they are still part of the military and must be held accountable for the abuse of Arab and Muslim prisoners. The gender discrimination against women in the military has allowed them to be scapegoated in significant ways, but this scapegoating should not divert our attention from understanding that they have chosen to join an institution whose primary function is to serve as the armed fist of the state. On the other hand, neither should the repressive role of the military that women have chosen to join serve as an excuse for the deliberate abuse of military women as women. »

« L'explosion de la ferveur patriotique après le 11 septembre - les concerts télévisés depuis Washington DC juste après l'attaque qui étaient si évidents, de cris crypto-fascistes d'adhésion à la guerre; l'embrassement servile du profilage racial des Arabes, juste après que la pratique ait été publiquement reconnue comme fausse et nuisible aux autres minorités, les lumpen entrepreneurs aux coins des rues se faisant facilement de l'argent en vendant des drapeaux américains; les autocollants obséquieux qui apparaissaient bientôt dans les cabines et les fenêtres des stations d'essence qui disaient “ Fier d'être Musulman et Américain , tout ça me donnait l'impression de m'être réveillé à l'intérieur d'un croisement cauchemardesque entre la Guerre Froide et les Croisades. »⁴²⁰

3.3.2 - Faire face

Les événements frappants du 11 Septembre nord-américain et le contexte politique établi de manière globale s'insèrent dans ce genre de circonstance catastrophique qui oblige les gens à prendre position, à « faire face » non seulement aux faits, mais aussi aux implications éthiques de leurs représentations. Marie-José Mondzain, dans un entretien accordé au blog *Réveil Communiste*, développe une réponse à propos de cette idée de « faire face » aux événements bouleversants et éruptifs dont la mort et la destruction sont souvent les résultats :

« La mort et le mal nous agressent et nous laissent sans réponse, tout en nous fécondant : il faut que l'impensable soit pensé et lui seul mérite finalement de l'être... Si nous nous unissons au nom de l'impensable, nous nous livrons aux mains de ceux qui pensent à notre place et qui prendront des décisions terribles sans que nous ayons pu exprimer nos doutes, nos interrogations, nos analyses. En tant que philosophe et citoyenne, je me dis : au travail ! »⁴²¹

⁴²⁰ Coco FUSCO, *A field guide for female interrogators*, New York, Seven Stories Press, 2008, p. 12-13. (C'est nous qui traduisons) : « The explosion of patriotic fervor after 9/11 – the televised concerts from Washington DC just after the attack that were such obvious, crypto-fascistic rallying cries for war; the knee-jerk embrace of racial profiling of Arabs just after the practice had been publicly acknowledge as wrong and harmful to other minorities, the lumpen entrepreneurs on street corners making a fast buck peddling American flags; the obsequious stickers that soon appeared in cabs and gas station windows that said “proud to be Muslin and American” – all made me feel as though I had woken up inside a nightmarish cross between the Cold War and the Crusades. »

⁴²¹ Extrait de l'entretien réalisé avec Marie-José Mondzain. URL : <http://www.reveilcommuniste.fr/article-marie-jose-mondzain-nous-ne-nous-en-sortirons-que-par-une-revolution-politique-125367311.html>

Coco Fusco semble être en accord avec cette idée de se « mettre au travail » ainsi que d'éviter les identifications rapides à l'un ou l'autre côté, afin de préserver sa liberté de pensée, de prendre de la distance à l'égard des chiffres, de l'immédiateté des images diffusées dans le flou des médias et des discours officiels. La raison pour laquelle Fusco a mis plusieurs années à produire cet ensemble de performances peut être due au besoin qu'elle éprouvait de prendre de la distance à l'égard des faits dans l'intention de trouver son propre *rôle* au milieu de cette performance globale. À propos de ce sujet, l'artiste a déclaré :

« J'ai passé 3 ou 4 ans à penser à la façon dont les artistes réagissent à la guerre, à la guerre interprétative, à ce que je peux dire en tant qu'artiste. Je veux dire, quand l'invasion de l'Irak s'est produite, j'étais très fâchée, évidemment, et en plus d'aller aux manifestations, que fais-tu si tu veux répondre à cela? La première chose que je décide de faire est de regarder comment les autres artistes ont envisagé la guerre du Vietnam, surtout, et ensuite, comment ça s'est passé dans les années 1980 quand nous avons eu des guerres en Amérique centrale et ainsi de suite. Je suis allée à des séminaires, j'ai lu, j'ai fait des recherches, vous savez, j'ai cherché des données et j'ai essayé de réfléchir à ce que je pouvais faire, comment pouvais-je intervenir en tant qu'artiste ? Et c'est de là que sont venues ces idées pour un monologue, une vidéo, un livre, et ceci cela...»⁴²²

Dans les pages qui suivent, on essaiera d'analyser ces trois projets qui, malgré leurs similitudes à l'égard de la thématique, ont, chacun à sa façon, été formalisés de diverses manières.

⁴²² Extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste en Juillet, 2017. Pour l'entretien complet en anglais, voir l'*annexe n°4*. (C'est nous qui traduisons) : « I've spent 3 or 4 year just thinking about how do artists respond to war, how do they interpretative war, what can I say as an artist. I mean, when the invasion of Iraq happened I was very mad, obviously, and besides going to marches, what do you do if you want to respond to this? First thing I decide to do was to look how other artists had deal with the Vietnam war, especially, and then, how was it during the 80's when we had wars in central America and so on. I went to seminars, I read, I did researches, you know, I looked for data and I tried to think about what could I do, how could I intervene as an artist. And out of that came these ideas for a monologue, a video, a book, and this and that. »

3.4 - Operation Atropos

« Donc, nuire à un prisonnier en soi n'est qu'un grand jeu. C'est l'un des trucs, vous savez, qui peut être utilisé. Souvent, lorsque nous entendons des rapports qui sortent de Guantánamo Bay, où ces situations se créent, les prisonniers vont dire: “ Ils ont fait ceci cela”. Bien des fois, rien de cela n’est vraiment arrivé. C'était juste le résultat de la ruse. »⁴²³



Operation Atropos, 2006. Documentaire, vidéo, couleur, 59’.

⁴²³ Extrait du témoignage de Mike Ritz, co-directeur du *Team Delta*, dans la vidéo *Operation Atropos*. (C’est nous qui traduisons) : « So, actually harming any prisoner in itself is just a big game. This is one of the tricks, you know, that can be used. Often time when we hear reports that are coming out of Guantanamo Bay where these real builds up situations, the prisoners will come out to say, “they did this, they did that”. A lot of times, not of this really happened. That was just the result of trickery. »

La description de la vidéo *Operation Atropos* par Coco Fusco est assez simple :

« En juillet 2005, j'ai suivi un cours dirigé par d'anciens interrogateurs militaires américains, destiné aux personnes du secteur privé qui veulent apprendre leurs techniques pour soutirer des informations. J'ai emmené un groupe de six femmes avec moi et j'ai filmé notre *workshop*. La vidéo concerne notre expérience d'apprentissage. La formation comportait une simulation immersive d'être prisonnier de guerre: nous avons été pris en embuscade, capturés, fouillés, jetés dans une cage et soumis à plusieurs interrogatoires. Ensuite, dans une situation de cours, les tactiques utilisées contre nous ont été analysées et on nous a appris à faire ce qui nous avait été fait. »⁴²⁴

Afin de créer un personnage (une femme soldat qui mène un interrogatoire) et de poursuivre ses recherches sur l'interrogatoire militaire en tant que théâtre politique, Fusco a eu l'idée de suivre le cours du *Team Delta*. À l'époque, la thématique de la torture étant au centre des débats politiques et apparaissant même comme un sujet *à la mode*, lié au développement d'un sentiment généralisé de menace terroriste auprès de la population, plusieurs organisations d'ex-militaires ont commencé à offrir des cours d'interrogatoires aux civils pour que ceux-ci puissent savoir comment bien réagir à une éventuelle situation de prise d'otage. Sous prétexte d'apprendre comment survivre en étant un prisonnier de guerre, ces cours enseignaient des tactiques de torture tout court.

Le *Team Delta* proposait l'un de ces cours auquel Coco Fusco a décidé de s'inscrire. Le cours s'intitulait « Programme de résistance à l'interrogatoire des prisonniers de guerre » (*Prisoner of War Interrogation Resistance Program*) et les organisateurs du programme étaient d'anciens membres de la *United States Intelligence Agency* et des spécialistes autoproclamés de la « psychologie de la capture ». Dans sa forme originale, le cours était utilisé pour former des soldats d'élite à résister à

⁴²⁴ À partir de la page *internet* de l'artiste. URL : https://www.thing.net/~cocofusco/video/atropos/atropos_text.htm (C'est nous qui traduisons) : « In July 2005, I took a course led by former US military interrogators designed for people in the private sector who want to learn their techniques for extracting information. I took a group of six women with me and filmed our workshop. The video is about our learning experience. The training involved an immersive simulation of being prisoners of war: we were ambushed, captured, stripped searched, thrown in the pen and subject to several interrogations. Afterwards, in a classroom scenario, the tactics used against us were analyzed and we were taught to do what had been done to us. »

l'interrogatoire lors d'une prise d'otage et pour soutirer des informations à des prisonniers politiques. Reformulé pour le secteur privé - policiers, personnel de sécurité privée et chercheurs en psychologie font partie de la clientèle - ce programme consiste en une immersion de quatre jours dans les méthodes de persuasion physique et mentale lors de cours durant lesquels les participants jouent tout à la fois les rôles des captifs et des kidnappeurs.

Lors des premiers contacts, alors que Fusco leur présentait son projet et sa trajectoire en tant que performeur et professeur, les organisateurs ont affirmé ceci : « nous aussi nous sommes des acteurs/performeurs et nous avons l'habitude de travailler avec des professeurs universitaires »⁴²⁵. Fusco forme un groupe de six femmes et demande que le cours soit enregistré par l'opérateur Kambui Olujimi. Avant se rendre dans le lieu où est installé le matériel du cours, Fusco, de façon joyeuse, lit à haute voix à son équipe un briefing qui énonce les règles basiques de ce qui va arriver, en prévision des douleurs physiques et psychologiques que l'équipe risquerait d'éprouver:

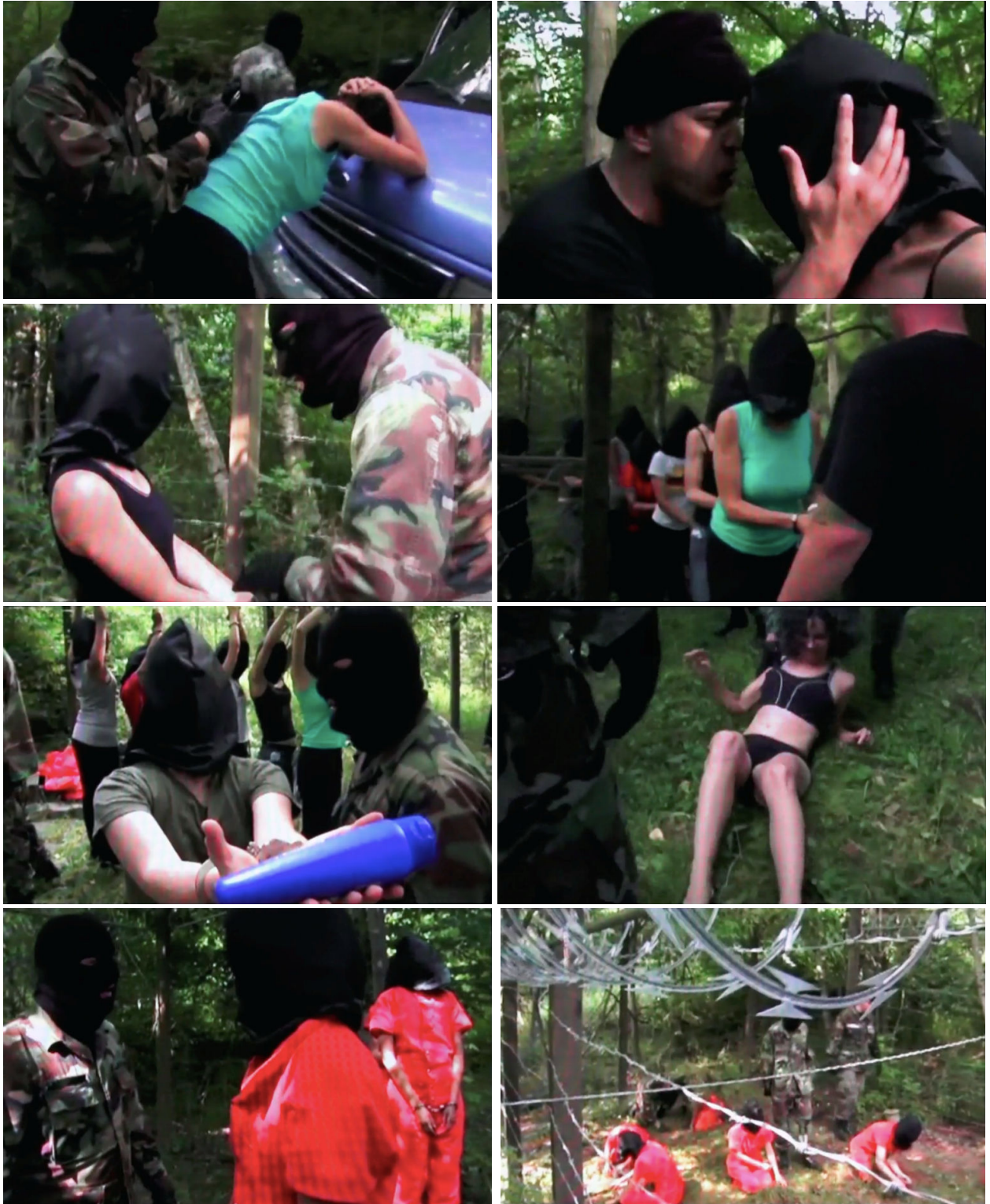
« Un autre domaine qui doit être discuté est le harcèlement sexuel : sauf s'il est déclaré hors limites, il est fort probable que le harcèlement sexuel se produira réellement, peut-être de manière très intense pendant l'exercice. (...) Un dernier aspect est le harcèlement racial : peu importe ce qu'ils disent, aucun membre de notre équipe n'a de préjugés raciaux. Encore une fois, dans un programme typique, les équipes peuvent choisir d'utiliser un langage qu'elles n'utiliseront jamais dans leur vie quotidienne. Comme toute autre chose, l'utilisation des stéréotypes raciaux peut être déclarée hors limites. J'ai essayé d'anticiper les zones qui peuvent être des problèmes ou les problèmes, mon but est de résoudre ces zones avant que votre groupe arrive sur les installations. »⁴²⁶

Tout comme un exercice théâtral, les participants vont entrer dans une fiction sur le long terme (24 heures) dans laquelle les rôles et les personnages respectifs sont distribués, de même que le scénario à suivre : ils seront les membres d'une ONG qui se rendent dans un autre pays (le fictif Modessa) afin d'y enquêter sur un affaire de drogue ; dans ce pays ils disposeraient d'un contact et d'un code, d'une information gardée secrète que les

⁴²⁵ Cette information est basée sur la présentation de l'artiste lors de son passage par São Paulo, Brésil, le 9 avril 2014, à la Escola de Teatro. Cité dans la note 411, page 295.

⁴²⁶ Extrait de la vidéo *Operation Atropos*,. du 2'43" au 5'03"

membres de l'équipe devraient faire de leur mieux pour ne pas révéler sous la contrainte des interrogatoires. Le défi consiste donc à ne pas révéler l'information et à rester dans son rôle.



Operation. Atropos. Séquence de la capture, encagoulement, déshabillage, distribution des uniformes tests de résistance.

Le cours commence de façon inattendue lorsque la voiture qui amène l'équipe est interceptée par un groupe d'hommes en uniformes, les visages dissimulés sous des capuches et armés. Le périple débute par la capture, les membres de l'équipe de Fusco sont menottés, on leur met des cagoules et ils sont fouillés très intimement. Les ravisseurs parlent entre eux une langue inventée et crient aux prisonniers dans un mauvais anglais avec un fort accent d'Europe de l'est. Les femmes sont alors obligées de marcher en rang, les yeux bandés, dans le bois jusqu'à ce qu'elles atteignent une enceinte où leurs vêtements seront arrachés et, une fois seulement en sous-vêtements, elles seront humiliées et recevront leurs uniformes orange. Les premiers interrogatoires commencent alors. Cette séquence initiale de la capture dure une bonne dizaine de minutes et il est possible de percevoir le changement de ton du groupe. La décontraction initiale cède la place à l'appréhension et au stress. En même temps, les acteurs n'abandonnent pas leurs rôles. La façon d'enregistrer d'Olujimi, caméra à la main, tremblante et très proche de l'action, renforce cette idée que tout est très *réaliste*.

Il y a une coupure dans ce récit documentaire au moment où l'un des membres du *Team Delta* (qui jouait le rôle de l'un des ravisseurs), sort de son rôle, parle à la caméra à voix basse, presque en chuchotant, pour expliquer ce qui se passe et quelles seront les étapes suivantes. Là on est dans un mode d'entretien journalistique classique où l'interviewé parle directement à la caméra. Cet artifice est répété huit autres fois au cours de la vidéo.

Dans l'une de ces insertions, la seule femme du *Team Delta* explique comment elle va utiliser une technique particulière pour faire croire à une prisonnière qu'à moins qu'elle ne donne des informations, une autre prisonnière sera blessée. Ensuite, dans la salle d'interrogatoire, l'une des femmes de l'équipe de Fusco, portant une cagoule, subit un interrogatoire tout en croyant que l'une de ses collègues se trouve à côté en train de subir des violences physiques. Elle entend des bruits de claques et des cris de femme. Ces cris, proférés en réalité par la professionnelle du *Team Delta* ont fait monter la pression psychologique et la femme capturée finit par verser des larmes. A ce moment-là, la réaction qui émerge à partir de la *fiction* du cours produit un *vrai* fait physique et émotionnel: la peur, les larmes. Cette situation limite vécue par l'une de femmes de l'équipe de Fusco semble être l'objectif que visait tout cet exercice. Malgré le fait que Fusco, avait elle-même gardé ses esprits pendant toute l'opération – elle avoue avoir dû s'empêcher de rire à certains moments pendant qu'elle subissait l'interrogatoire. En effet,

il se peut qu'en raison de sa grande expérience en tant que performeur, cette barrière entre l'effet scénique et les vraies émotions ait été franchie à plusieurs reprises.

L'interrogatoire militaire en guise de théâtre politique demeure une façon de produire des effets physiques et psychiques bien réels et l'usage du théâtre, des artifices et de la représentation pour anéantir, ravive la discussion autour du pouvoir des images. Dans son immersion à l'intérieur de cette « performance du pouvoir » du *Team Delta*, plutôt que de dénoncer ce théâtre politique, Fusco réalise un détour remarquable dans la routine du pouvoir. Elle utilise, dans une sorte de camouflage, les dispositifs de son « ennemi » pour mieux le voir, tout en le déshabillant de son propre camouflage. Concernant cet aspect, un commentateur du travail de Fusco, José Esteban Muñoz, se montre précis quand il écrit qu'il s'agit d'une « performance qui replie le camouflage conceptuel produit par l'État »⁴²⁷. Dans ce même texte, l'auteur, poursuit en ces termes :

« Il y a beaucoup de camouflage dans l'*Operation Atropos* et dans *A Room of one's own*. Il est important de se rappeler que ce mode spécifique de modèle - le théâtre - a été inventé pour refléter le monde naturel. Ses effets sont destinés à être naturalisés. La performance de Fusco adopte une sorte d'hyper camouflage en poussant le processus de naturalisation du camouflage. La performance nationale de l'état d'exception, sa politique actuelle au Moyen-Orient, et même son utilisation de mots comme "libération" et "liberté" sont des déguisements idéologiques qui sont censés être considérés comme naturels. Dans un effet que l'on peut qualifier de néo-brechtien, l'art de Fusco interrompt ce déploiement du camouflage de masse. »⁴²⁸

Les images d'*Operation Atropos*, à leur tour, procèdent à des références intertextuelles à d'autres films documentaires produits à propos de la guerre contre le

⁴²⁷ José Esteban MUÑOZ, « Performing the State of Exception: Coco Fusco's *Operation Atropos* », *TDR / The Drama Review*, volume 52, Issue 1, spring 2008, 136-9, p. 138. (C'est nous qui traduisons) : « a performance that folds back the conceptual camouflage that the state produces. »

⁴²⁸ *Idem*. (C'est nous qui traduisons) : « There is a lot of camouflage in *Operation Atropos* and *A Room of one's own*. It is important to remember that this specific mode of patterning - theatre - was invented to mirror the natural world. Its effects are meant to be naturalizing. Fusco's performance enacts a kind of hyper camouflage by pushing camouflage's process of naturalizing. The nation's performance of the state of exception, its current Middle East policy, and even its use of words like "liberation" and "freedom" are ideological disguises that are meant to be taken as natural. In an effect that can be described as neo-Brechtian, Fusco's art interrupts this deployment of mass camouflage. »

terrorisme comme *Taxi to the dark side*⁴²⁹, qui examine la politique nord-américaine sur la torture et les techniques d'interrogatoire et où nous voyons des corps déshumanisés, vêtus d'orange, les yeux bandés, menottés et soumis à des activités humiliantes et à des épreuves physiques et mentales, ce sous les cris des agresseurs.

Les liens entre l'univers de l'interrogatoire militaire et la performance sont intimes. Le projet de Fusco fait cette liaison en reliant la tradition de la performance des années 1960 et 1970 de Marina Abramovic, Yoko Ono, Valie Export, Ana Mendieta qui, tout en utilisant la maîtrise sur les corps dans la longue durée, ont réussi à faire évoluer l'expérience individuelle d'une situation borderline (comme c'est le cas de la torture) vers une dimension plus ample, sensible et visible par un public spectateur. Cette tradition de la performance féministe des années 1960 et 1970 dans laquelle le corps féminin est mis en évidence dans sa nudité et susceptibilité (dans sa *barelifeness*), trouve dans l'œuvre de Coco Fusco son détournement : toute la volition sur laquelle est basée la performance artistique (l'artiste est là parce qu'il l'a voulu et décidé), volition qui est aussi présente du côté de la décision de l'armée qui performe son théâtre politique, n'est pas là quand on parle de prisonniers. Voilà la contrepartie qui est mise en évidence par Fusco, la contre-visualité de ce théâtre : le fait que la fiction fait seulement partie d'un côté du *casting*.

⁴²⁹ *Taxi to the dark side* (réalisation : Alex Gibney États-Unis, 2007, 106'). Ce documentaire s'intéresse au meurtre d'un jeune chauffeur de taxi afghan, Dilawar, qui a été battu à mort par des soldats américains en 2002, alors qu'il était en détention à la base aérienne de Bagram (Afghanistan)

Voici le moment où les femmes de l'équipe de Fusco enlèvent leurs cagoules, sortent de leurs rôles de prisonnières et rencontrent le *Team Delta* :



À la fin de l'exercice, Coco Fusco dit à ses collègues : « It was a game ! It was a game! » (C'était un jeu!).



Initialement, le tournage d'*Operation Atropos* était un exercice de préparation pour la performance *Bare Life Studie # 1*, qui allait être réalisée à São Paulo la même année ; il s'agissait d'un outil pour que Fusco puisse comprendre la dynamique et la « chorégraphie » qui étaient en jeu entre ces deux pôles, celui des interrogés et celui des interrogateurs. Le drame qui s'est déroulé pendant le cours a poussé Fusco à faire un montage de ce matériel pour créer ce documentaire en vidéo. Les projets *Bare Life Studie # 1*, *A room of one's own : women and Power in the New America* ainsi que le livre *A field guide for female interrogators*, ont été développés à partir de cette immersion dans le *Team Delta*.

3.5 - Bare life study #1

« Ce qui caractérise la politique moderne n'est pas l'inclusion de la zoé (vie) dans la polis, en soi très ancienne, ni simplement le fait que la vie comme telle devient un objet éminent de calculs et de prévisions du pouvoir étatique ; le fait décisif est plutôt que, parallèlement au processus en vertu duquel l'exception devient partout la règle, l'espace de la vie nue, situé en marge de l'organisation politique, finit par coïncider avec l'espace politique, où exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, bios et zoé, entrent dans une zone d'indifférenciation irréductible/ »⁴³⁰

Giorgio Agambem (1997).



Bare life study #1, performance réalisée en 2005, à São Paulo, Brésil, devant l'Ambassade des États-Unis.

⁴³⁰ Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*. (traduction par Marilène Raiola), Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 17.

Cette performance est la deuxième pièce de Coco Fusco relative à sa réflexion sur les effets causés par les attentats du 11 Septembre 2001, à New York, dans la rhétorique politique nord-américaine. Ce projet a consisté dans le déploiement de l'expérience de l'immersion auprès du *Team Delta* et de la vidéo *Operation Atropos*. Selon Fusco l'instauration de ce nouveau cadre politique aux États-Unis passe par la redéfinition des tactiques d'interrogation. Cette performance inaugure son exploration des scénarios militaires contemporains en tant que rencontres interculturelles.

La notion de rencontre entre l'Amérique du Nord et « ses autres » a été remodelée à partir de la mise en pratique de la notion d'*info guerre* et des bombes intelligentes qui a créé une situation dans laquelle le seul lieu de confrontation avec les « combattants ennemis » devient ces prisons d'exception. Ce nouveau « théâtre de combat », enfermé, loin des regards de la société civile et au régime d'image très contrôlé est, désormais, le *meeting point* où se produit la seule véritable rencontre entre les deux parties d'un combat. L'ennemi devient des prisonniers venus du monde entier et toute altérité est nivelée avec des habits orange. « Pour de nombreux soldats américains, les prisons sont les seuls endroits où ils rencontrent l'ennemi face à face. Et précisément parce que ces prisons ne sont pas considérées comme des zones de combat, beaucoup de femmes des forces armées américaines y sont affectées, étant donné que les femmes n'ont pas le droit de se battre sur les champs de bataille. »⁴³¹. Il en résulte que les images de guerre sur lesquelles on peut voir des combattants des deux camps dans le même décor sont devenues des images de prisons.

Ces images, qui nous sont apparues comme des images d'exception, attestent des actes d'humiliation ritualisée opérés envers les « combattants ennemis ». Il s'agit là d'images d'exception d'une pratique peut-être très répandue qui, accompagnée de divers témoignages (notamment de ceux de soldats et d'interprètes) d'actes de cruauté excessive, apportent quelques éclaircissements concernant l'usage des spectacles de suggestion dans ces prisons en tant que conventions disciplinaires. À partir de cette situation, Fusco

⁴³¹ À partir de la page *internet* de l'artiste. URL : <http://www.thing.net/~cocofusco/subpages/performances/performancepage/subpages/barelifestudy/barelifestudy.html> (C'est nous qui traduisons) : « For many American soldiers the prisons are the only places where they actually meet the enemy face to face. And precisely because these prisons are not considered combat zones, many women in the US armed forces are assigned to them, since women are barred from engaging in combat. »

explique ses objectifs pour *Bare Life Study #1* en créant une situation imaginaire ritualisée de sujétion groupale :

« Le détail sur lequel je me concentre pour cette performance de groupe est l'acte de nettoyer le sol avec une brosse à dents. Des rapports ont montré que des soldats américains ordonnent aux prisonniers de nettoyer leurs cellules avec des brosses à dents pendant des heures. J'organise donc une performance de rue devant un bâtiment qui représente les intérêts américains à São Paulo. Les artistes porteront les costumes orange qui sont devenus un symbole de détention internationalement reconnu. Nous allons nous agenouiller et balayer la rue devant le bâtiment avec des brosses à dents. »⁴³²

Cette performance a été préparée à l'occasion de la visite de Coco Fusco à São Paulo lors du Festival VideoBrasil, en 2005. L'artiste a sélectionné une cinquantaine d'étudiants de théâtre et le groupe a suivi un workshop pendant la durée du festival au cours duquel Fusco a participé à une série de conférences et quelques répétitions en vue de réaliser cette « forme de chorégraphie disciplinaire »⁴³³. Sans demander aucune permission préalable, mais avec une préparation soignée par l'artiste et l'organisation du festival, le groupe s'est dirigé en autobus vers l'Ambassade des États-Unis à São Paulo. En arrivant, Coco Fusco, habillée en costume militaire, ordonne au groupe de « prisonniers », habillé en orange, de former trois colonnes. Le groupe s'arrête en face du bâtiment de l'Ambassade, Fusco leur ordonne de se mettre à genoux et, chacun, muni d'une brosse à dents, commence à frotter l'asphalte de la rue en suivant les instructions sorties du mégaphone de Fusco. Ayant été averties par l'organisation du festival, une dizaine de caméras de TV et de journalistes étaient présents sur place. L'Ambassade a

⁴³² À partir de la page *internet* de l'artiste. URL: <http://www.thing.net/~cocofusco/subpages/performances/performancepage/subpages/barelifestudy/barelifestudy.html> (C'est nous qui traduisons) : « The detail I focus on for this group performance is the act of cleaning the floor with a toothbrush. Reports have surfaced that American soldiers order prisoners to clean their cells with toothbrushes for hours at a time. I am staging a street performance in front of a building that represents US interests in Sao Paulo. The performers will be dressed in the orange suits that have become an internationally recognized symbol of detention. We will get on our knees and sweep the street in front of the building with toothbrushes together. »

⁴³³ Dans : « Art, gender, power, and the F word : an interview with Coco Fusco. » Communiqué de presse de la galerie Alexander Gray. URL : <http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Press/594a5db25a4091cd008b8cd5>

fait appel à la police qui est arrivée tout de suite, sans pour autant intervenir durant la performance.

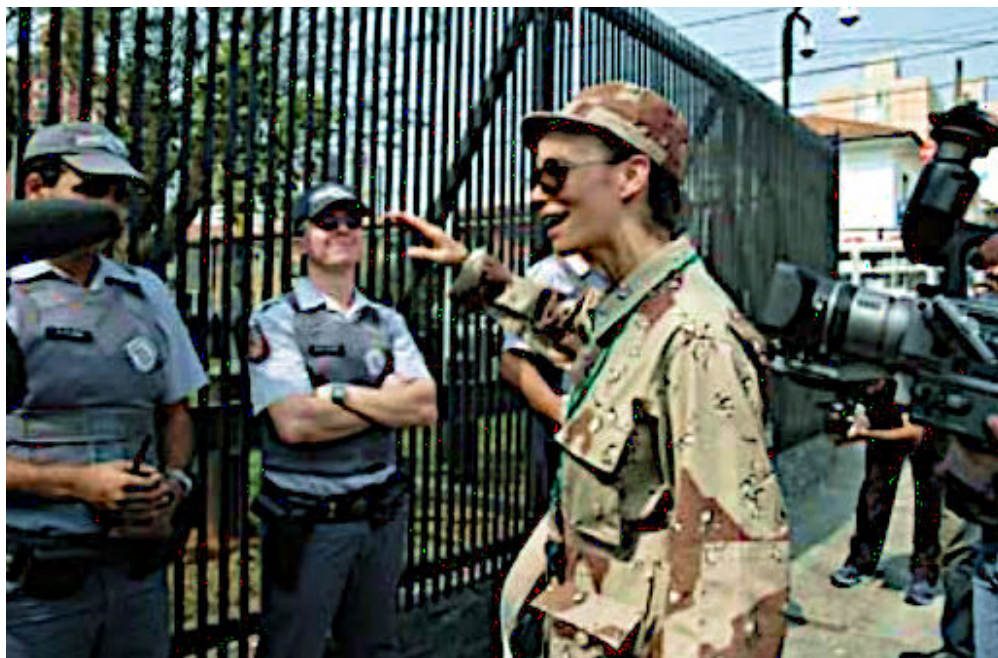


Bare Life Study #1, 2005. São Paulo, Brésil.

Un an avant la performance *Bare Life Study #1*, l'Ambassade des États-Unis était située à une autre adresse, dans une rue d'un quartier très connu et central de São Paulo, à 100 mètres de l'Avenue Paulista, le centre financier du Brésil. En 2004, son changement d'adresse dans une zone suburbaine très distante du centre-ville et d'accès difficile correspond à la peur des autorités nord-américaines d'être la cible d'attaques violentes après le 11 septembre, ce déménagement correspond également au désir d'éviter toute sorte de manifestations et de protestations devant leurs locaux, actions qui pourraient contribuer à entacher l'image des États-Unis au sein de la population brésilienne. Le choix par Fusco de l'Ambassade à sa nouvelle adresse va à l'encontre du désir d'invisibilité des autorités américaines qui, depuis le coup militaire brésilien (1964-1985), ont agi à la sauvette en cherchant à établir, des influences de toutes sortes sur le gouvernement brésilien, y compris des enseignements de la technique militaire de la torture, des services secrets et de l'espionnage. En même temps, l'exercice scénique de Fusco a rendu perplexe la police militaire de São Paulo qui, tout en marquant sa présence tout au long de la performance, n'était pas sûre de ce qui se passait et se posait des questions : *Est-ce que cette personne serait une autorité étrangère, un exercice des Américains, pourquoi tant de journalistes?* Après la fin de la performance, Fusco s'est dirigée vers les soldats brésiliens pour les saluer en disant en espagnol « *No soy una militar de verdad!* » (« Je ne suis pas un vrai militaire »). La police militaire brésilienne est très connue par la population locale pour sa violence et sa longue histoire de tortures et d'exécutions de populations pauvres et noires, pratiques assez spectaculaires et dissuasives de répression. Ce jour-là, cette police, qui a également assisté à l'ensemble de la performance en tant que public, a fait l'expérience d'une nouvelle position face à la violence, celle du spectateur impuissant.

Cependant, il est difficile de savoir si ces policiers militaires ont aussi expérimenté un engagement esthétique ou même une distance critique envers l'œuvre de Coco Fusco. En tous cas, l'effort de Fusco avec ces séries de reconstitutions permet une approche unique du théâtre de l'autorité. L'enjeu établi dans la situation construite avec *Bare life study #1* a mis en place tout en les explicitant plusieurs vecteurs de visualités. Si l'une des caractéristiques de la torture moderne est son invisibilité, l'artiste a forcé de façon très explicite non seulement l'apparition publique d'une politique de répression de l'état moderne, mais aussi tout un appareil physique censé être discret : l'inélégant et sobre bâtiment d'une Ambassade et l'armée de la ville de São Paulo. La théâtralisation

d'une activité jamais vue (les humiliations perpétrées dans les prisons d'exception) a mobilisé de faux détenus, de faux uniformes et une fausse femme soldat mais, aussi, des vraies structures de pouvoir.



Images de l'après de performance *Bare Life Study #1*, 2005. São Paulo, Brésil.

Dans la pratique documentaire, le recours à la reconstitution est souvent opéré lorsqu'il n'y a pas d'archives d'un événement. Cela se passe, comme le fait remarquer Bill Nichols⁴³⁴, au risque d'un échec de l'autorité car, selon Nichols, cette pratique pourrait donner davantage de valeur à l'événement recréé qu'à l'événement réel. Fusco contourne cette possible contrainte tout en créant ainsi son propre fait ainsi que ses propres archives ; la performance (reconstitution) et son enregistrement deviennent archive et témoignage de la situation fabriquée par l'artiste.

Un rapprochement entre cette opération théâtrale et le fait historique a été proposé par le dramaturge, scénariste et enseignant nord-américain John Steppeling quand il écrit, en évoquant Michel de Certeau : « Michel de Certeau suggère que l'histoire crée

⁴³⁴ Bill NICHOLS, « Getting to know you... : Knowledge, power, and the body », *Theorizing documentary* (édité par Michael Renov), New York, Routledge, 1993, p. 179.

le passé, en tant que lieu, à étudier de cet autre endroit, le présent. »⁴³⁵. Le lieu de la performance apparaît comme le lieu de ce présent à partir duquel il est possible d'évoquer la mémoire de faits qui se sont produits ailleurs et qui, pourtant, soit par leur invisibilité volontaire, soit par l'invisibilité de leurs acteurs (ces *bare lives*) ne sont pas des faits historiques. En outre, les actions de Fusco opèrent une mise en évidence de la déréalisation de ces scénarios de situations de stress dans lesquels les techniques d'interrogations et la tortures deviennent du théâtre et ainsi un *non-réel*, donc un *non-fait*. Avec la présentification de la performance, dans son insertion dans un espace réel et en faisant face à un réel pouvoir, ces faits deviennent histoire, ou contre-histoire.

⁴³⁵ John STEPPLING, *Aesthetic resistance and dis-interest : That which will not allow itself to be said*, Milan, Mimesis International, 2016, p. 10. (C'est nous qui traduisons) : « Michel de Certeau suggests that history creates the past, as a place, to be studied from this other place, the present »

3.6 - A room of one's own



Illustration de Dan Turner pour le livre *A field guide for female interrogators*⁴³⁶, de Coco Fusco.

⁴³⁶ Coco FUSCO, *A field guide for female interrogators*, op. cit., p. 125.

Dans la performance *A room of one's own : women and Power in the New America* Coco Fusco délimite de manière transversale cette place de la femme au sein de l'armée américaine en faisant tout à la fois référence au célèbre travail de Virginia Woolf, *A room of one's own*⁴³⁷ et aux photos prises dans la prison d'Abu Ghraïb, en Irak, par les femmes soldats américaines Lynndie England et Sabrina Harman.

Dans l'œuvre de Virginia Woolf à laquelle Fusco fait référence, l'auteur avait écrit que les femmes avaient besoin d'un revenu modeste et d'une vie privée pour exprimer leur génie créateur, et que, si elles voulaient montrer leur force, elles devraient aussi avoir leur propre une pièce.

Au départ de la performance, Coco Fusco n'est pas sur scène et apparaît seulement dans une vidéo. On la voit vêtue d'un uniforme de l'armée dans une petite pièce, en train de hurler, avec un prisonnier en salopette orange. Le spectateur suit l'action par le biais des images d'un moniteur plasma installé d'un côté de la scène, comme s'il s'agissait de la transmission en temps réel d'images à partir d'un circuit TV interne. On voit ensuite la femme soldat en train de quitter la pièce. Elle passe dans un couloir et sort du cadre. Quelques secondes plus tard, elle apparaît sur scène et commence, tout de suite, un séminaire portant sur les stratégies et tactiques du *Human Resource Exploitation* sur l'utilisation des interrogatrices à Guantanamo. Au cours de la conférence, il est souligné que le rôle des femmes soldats n'est pas de torturer, mais d'appliquer le « stress » afin de créer, à partir de la séduction sexuelle, une tension entre le détenu et sa foi. Il convient de noter qu'il s'agissait de prisonniers islamiques. Dans le discours de cette femme soldat personnifiée par Fusco, la rationalisation de la cruauté confère à la performance un ton ironique qui, selon Fusco lui-même, s'inspire des « jeux sémantiques » utilisés par les vrais militaires pour justifier la torture.

Le début du texte récité par Fusco dès qu'elle monte sur le plateau est le suivant :

« Mesdames et messieurs, c'est le grand écrivain britannique Virginia Woolf qui a soutenu que chaque femme avait besoin d'un revenu modeste et d'une vie privée pour exprimer son génie créatif. Woolf nous a dit que chaque femme devrait avoir sa propre chambre pour pouvoir exprimer sa force.

⁴³⁷ Virginia WOOLF, *A room of one's own*, Londres, Blackwell, 2015.

Maintenant, au début du nouveau millénaire, les femmes américaines ont finalement ce dont elles ont besoin pour démontrer leurs valeurs. La guerre contre le terrorisme a fourni une excellente occasion aux femmes de ce grand pays. Notre nation a fait confiance à nos talents et nous a fourni l'espace et le soutien dont nous avons besoin pour prouver que nous sommes des forces puissantes dans la lutte de la démocratie.

La bataille pour la liberté se déroule dans des pièces comme celles dont parle Woolf. Ce sont des chambres simples, meublées avec rien de plus qu'un bureau et deux chaises. Et dans ce sanctuaire de la liberté à travers le monde, les femmes américaines utilisent leur esprit et leurs charmes pour sauver des vies américaines. Les femmes américaines en uniforme dirigent les efforts de notre nation pour sauver le monde civilisé de la menace terroriste. Je sais que je suis fière d'être l'une de ces femmes. Et aujourd'hui, je suis ici pour vous dire comment vous pouvez en être une aussi. »⁴³⁸



Virginia Woolf et salle d'interrogatoire. Images présentées dans le *powerpoint* de la performance.

⁴³⁸ Extrait du texte de la performance (C'est nous qui traduisons) : « Ladies and gentlemen, it was the great British writer Virginia Woolf who argued that every woman needed a modest income and privacy to express their creative genius. Woolf told us that every woman had to have a room of her own if she was going to show her strength. / Now, at the onset the new millennium, American women finally have what they need to demonstrate their values. The War on Terror has provided a great opportunity to the women of this great country. Our nation has put its trust in our talents, and is providing the space and support we need to prove that we are powerful forces in the struggle from democracy. The battle for freedom is being waged in rooms just like the ones Woolf spoke of. These are simple rooms, furnished with nothing more than a desk and a couple of chairs. And in these sanctum of liberty around the world, American women are using their minds and their charms to save American lives. American women in uniform are leading our nation's effort to save the civilized world from the threat of terrorism. I know I am proud to be one of those women. And today, I am here to tell you how you can be one too. »

De même que dans une présentation *PowerPoint* ordinaire, pendant que Fusco profère ces mots, le public voit sur un grand écran derrière elle défiler des images variées telles que le portrait de Virginia Woolf avec l'indication de ses dates de naissance et de décès, auxquelles font suite des images de salles d'interrogatoire de prisons américaines comme celles trouvées à la base militaire de Guantánamo. Le public rit. Sur son site internet, Fusco décrit cette performance comme une conférence portant sur le rôle croissant des femmes américaines dans la guerre de terreur.

C'est sur ce ton ironique, qui traverse toute la performance, que le fil reliant la chambre de Virginia Woolf aux images d'Abu Ghraïb devient plus visible. Si, comme le pensait Woolf, les circonstances physiques et matérielles des femmes déterminaient la qualité de leur travail créatif, les performances de Fusco soulignent que la situation des femmes dans l'armée, plutôt que de les avoir placées comme victimes, les a peut-être autonomisées. Puisque dans ces salles d'interrogatoire, les femmes ne sont pas seulement des soldats, mais avant tout des femmes et, en tant que telles, elles jouent un rôle important dans les interrogatoires et les pressions psychologiques auxquelles sont soumis les prisonniers accusés de terrorisme. Le sang menstruel, les poses suggestives, le *strip-tease*, la soumission masculine, constituent tous des attributs que seul un soldat de genre féminin peut infliger à ce type particulier de prisonnier. Selon la conception américaine du monde arabo-musulman, ces femmes soldats seraient les seules à pouvoir incarner ces tabous insupportables. En même temps, ces salles d'interrogatoire ne sont plus des lieux d'intimité où la créativité féminine pourrait s'exprimer librement. Dans ces endroits, ne s'exerce aucun pouvoir créateur, le seul pouvoir qui existe est celui conféré à ces femmes soldats par leurs supérieurs masculins, pouvoir grâce auquel la femme peut, bien sûr, devenir ce qui autrefois l'opprimait, mais tout en devant accepter son objectivation, car, alors qu'elle intimide, elle est, en même temps, observée et surveillée par son supérieur.

Cependant, c'est précisément son corps que Coco introduira dans ce scénario et, dans ce double jeu, elle inspire tout à la fois le rire nerveux et l'étonnement du public. Nous pouvons en effet parler de double jeu parce que c'est là, sur ce plateau, qu'elle, Coco Fusco, une femme, artiste afro descendante nord-américaine, va fabriquer sa chambre à elle pour montrer son pouvoir créatif. C'est là qu'elle montrera combien de conflits peuvent exister dans une image devenue banale, mais non moins impressionnante, d'une femme soldat américaine qui s'amuse avec le sexe exposé d'un prisonnier encagoulé ou une autre qui sourit à côté du corps d'un homme mort, tous deux étant des prisonniers

irakiens. Si ces situations ont été mises en scène par la caméra en vue de produire des images de consommation privée, Fusco, fait à son tour sa propre mise en scène de ces mêmes situations mais, cette fois-ci, en vue d'une présentation publique, ouverte aux droits de regard de tous. Dans ces deux opérations l'acte de la performance est le lien commun, cependant, ils ont des pôles inversés. Tel serait aussi le cas des femmes soldats qui, en tant qu'interrogateurs dans les chambres des prisons nord-américaines, assument ces personnages fictifs dans le cadre de leur travail et jouent également un rôle.

À travers le travail de Coco Fusco, on s'aperçoit que l'usage du corps féminin en guise d'arme de guerre, comme on l'a déjà dit dans le chapitre consacré à l'œuvre de Clarisse Hahn, a donc deux voies : celle de la résistance au pouvoir dominant et celle de son instrumentalisation par ce même pouvoir.



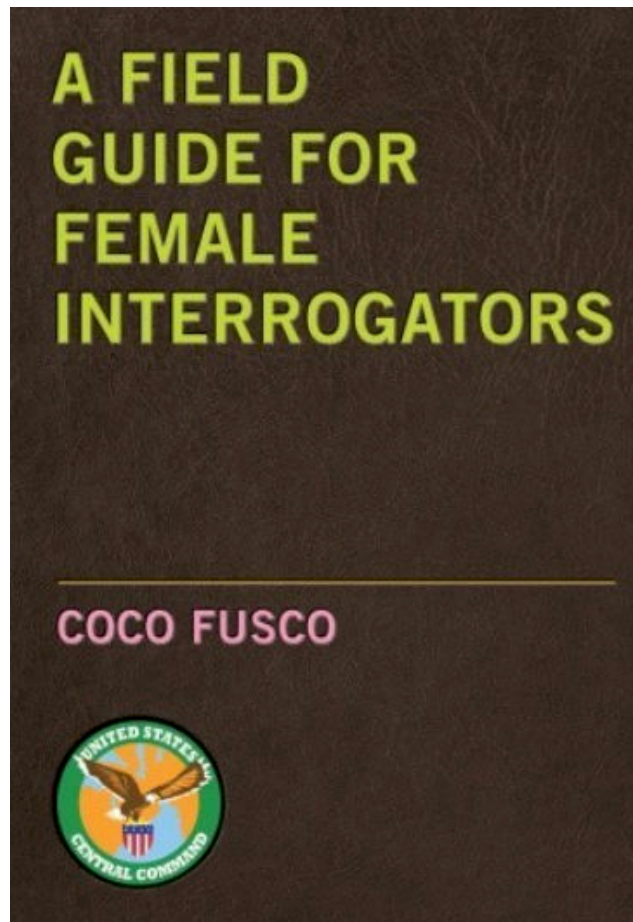
Lynndie England et son prisonnier irakien à Abu Ghraïb, 2003.



Sabrina Harman et son cadavre irakien à Abu Ghraïb, 2003.

Les scripts des performances des femmes soldats nord-américaines suivent une série d'actions stéréotypées de leur côté, ainsi que du côté des prisonniers : la femme soldat est censée perpétrer des insultes sexuelles, montrer ses seins, menacer de viol, ainsi que montrer et jeter du faux sang menstruel sur les détenus, parfois des équipes de deux ou trois femmes harcèlent sexuellement le même prisonnier. Du côté des prisonniers, le script assume toute une série de préjugés à propos de la culture musulmane : l'hypothèse que ces actions auraient obtenu les résultats souhaités (des confessions) repose sur la représentation que dans l'Islam tous les hommes auraient une aversion incontrôlable envers le corps de la femme, en particulier celui de la femme occidentale. Selon Fusco, ce script ne fait que démontrer que la soumission au pouvoir sadique féminin comme une expérience sans doute traumatisante, au lieu de produire de l'information à partir de confessions, rend l'image de la culture et des valeurs américaines dépravée, ce qui finit par renforcer encore davantage les sentiments antiaméricains au sein de la population carcérale en question. Face à une mauvaise performance de l'État, Fusco nous propose la sienne, beaucoup plus efficace.

En guise de corollaire de ce projet, Coco Fusco publie le livre *A field guide for female interrogator*. Sur la couverture du livre on peut voir un timbre qui reproduit ceux du gouvernement américain sur lequel figure l'aigle en vol avec à l'arrière-plan la carte du monde et les mots *Unites States – Central Command* :



Couverture de l'édition américaine du livre.

Dans ce « manuel », divisé en quatre parties, Fusco commence par une longue lettre à Virginia Woolf dans laquelle elle poursuit son argumentation fictive avec l'auteur décédée à propos du rôle des femmes à l'égard de la guerre :

« Néanmoins, il me semble que vous avez hésité dans votre argumentation. D'un autre côté, vous avez suggéré que bien que les femmes aient peu d'influence sur la guerre en raison de leur accès limité au pouvoir (excepté les femmes d'hommes puissants), elles pourraient être moins enclines à la favoriser puisque le bellicisme n'est pas dans leur histoire ou leur nature. D'un autre côté, vous avez noté que les femmes se sont précipitées pour fournir un soutien aux troupes durant la Première Guerre mondiale en tant qu'infirmières et cuisinières parce qu'elles cherchaient désespérément à sortir de chez elles. [...] Pour prévenir la guerre, alors, vous avez soutenu que les femmes, aussi marginal que puisse être leur statut économique ou politique, devraient résister activement en refusant de la soutenir. Si elles ne le faisaient pas, elles seraient englobées dans la machinerie de la mort

et de la destruction d'un côté, et de la "culture prostituée" et de "l'esclavage intellectuel" de l'autre. »⁴³⁹

Ensuite, l'artiste évoque dans ce dialogue le texte original de Woolf, *A room for one's own* et elle précise quels sont les arguments de Woolf auxquels elle souscrit et ceux avec lesquels elle n'est pas d'accord, cependant, le but de Fusco est d'indiquer que malgré la bonne volonté de Woolf, aujourd'hui, « le refus ou l'"étrangeté" en tant qu'arguments probants de sa propre innocence ne sont pas des réactions appropriées face à la guerre contemporaine. »⁴⁴⁰. Une prise de position allant au-delà de l'indifférence façon *Bartleby* de Herman Melville (1819-1891) et son *I'd rather not to* (Je préférerais ne pas)⁴⁴¹ comme mode de résistance va donc s'avérer nécessaire.

Ce manuel comporte aussi la photocopie d'un mémorandum du FBI (*FBI memo*), daté de 2004 contenant la description d'une agression sexuelle perpétrée par une femme soldat ainsi que le texte intitulé « *Our Feminist Future* », proféré lors d'une performance au MoMA, à New York, en 2007.

Ce recueil est complété par des illustrations de Dan Turner dans lesquelles, au fil de ces seize tableaux, l'artiste, en collaboration avec Fusco, montre toutes les situations décrites par cette dernière lors de la performance *A room of one's own : women and Power in the New America*. La présence de ces illustrations dans son manuel semble actualiser certains problèmes soulevés non seulement par Virginia Woolf mais aussi par d'autres femmes auteurs qui ont beaucoup analysé le rapport entre guerre et image : entre autres, Susan Sontag et son livre *Devant la douleur des autres*.

⁴³⁹ Coco FUSCO, *op. cit.*, p. 16. (C'est nous qui traduisons) : « Nonetheless, it seems to me that you vacillated in your argument. On the one hand, you suggested that although women wield little influence on the matter of war due to their limited access to power (the wives of powerful men excepted), they might be less inclined to favor it since warmongering is not in their history or their nature. On the other hand, you noted that women jumped to provide support for the troops during WWI as nurses and cooks because they were desperate to get out of the house. (...) To prevent war, then, you maintained that women, however marginal their economic or political status might be, would have to actively resist by refusing to provide support for it. If they failed to do so, they would be subsumed by the machinery of death and destruction on the one hand, and 'prostituted culture' and 'intellectual slavery' on the other. »

⁴⁴⁰ Claire FONTAINE*, « Les guerres que nous n'avons pas vues » (préface à l'édition française de l'ouvrage Coco FUSCO, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008. pp 122). *Claire Fontaine est un collectif d'artistes fondé en 2004 dont la pratique peut être décrite comme un questionnement ouvert sur l'impuissance politique et la crise de la singularité qui semblent aujourd'hui caractériser l'art contemporain.

⁴⁴¹ Voir Herman MELVILLE, *Bartleby, le scribe*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 2010.

À la fois dans la performance et dans son livre/manuel, Coco Fusco utilise le subterfuge du visuel en utilisant des dessins de Dan Turner qui, d'un trait très épuré et net, font référence aux illustrations de modes d'emploi ou de notices de manuels explicatifs. Ces dessins reproduisent des situations réelles ou imaginées d'un interrogatoire d'un prisonnier arabe par une femme soldat. Lors de la performance, ces visuels ont un double effet sur le public : rire et inquiétude. Comme il ne s'agit pas de photographies, la valeur documentaire est laissée de côté pour que l'aspect révélateur d'une situation qui n'est jamais devenue publique devienne, à travers la représentation, une connaissance publique. Le rire nerveux du public est peut-être dû à l'effet caricatural et évocateur de ces dessins : des femmes blondes, l'arabe au crâne rasé, les poses évoquant des situations S&M prenant la forme d'illustrations enfantines. Il s'agit là d'un mélange troublant.

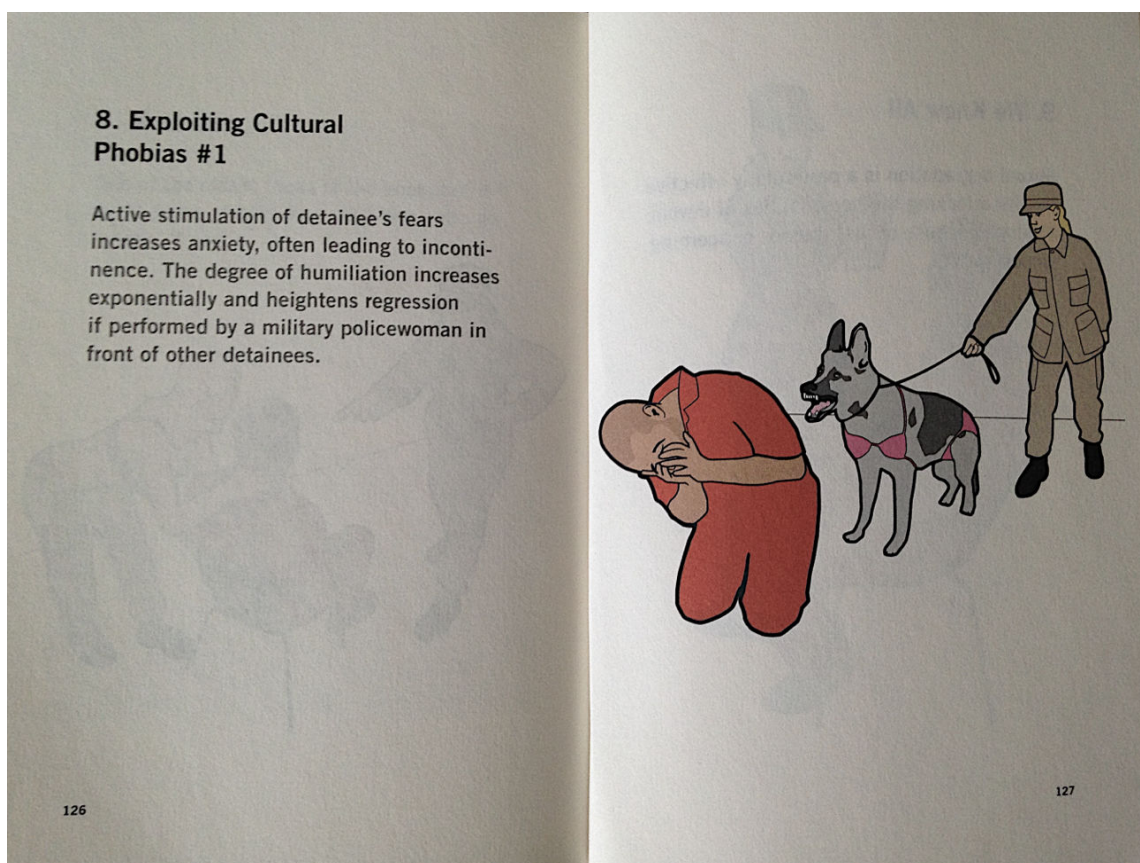


Illustration de Dan Turner pour le livre *A field guide for female interrogators*, de Coco Fusco, p. 126 – 127.

Comme l'a bien noté le collectif Claire Fontaine, Fusco partage avec Susan Sontag le même doute au sujet de la capacité de la photographie, ou même des images en

mouvement, à représenter la guerre. Quand Sontag évoque le peintre espagnol Francisco Goya (1746 – 1828, Fuendetodos, Aragon, Espagne) et sa série de gravures *Les désastres de la guerre*, elle écrit :

« Que les atrocités perpétrées par les soldats français en Espagne ne sont pas exactement de même nature que ce qui est décrit – la victime, mettons, n'est pas tout à fait ressemblante, ou cela ne s'est pas passé près d'un arbre – ne suffit pas à discréditer *Les Désastres de la guerre*. Les images de Goya opèrent une synthèse. Elles déclarent : Des choses de cette nature se sont produites. En revanche, une seule photographie ou une bande de film prétend représenter exactement ce qui était devant l'objectif de la caméra. Une photographie n'est pas censée évoquer mais montrer. »⁴⁴²

À ce propos, Claire Fontaine dira que :

« Dans *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag part de la même matrice problématique que Coco Fusco dans *Extension du domaine de la femme*, soit l'invitation de Virginia Woolf dans *Trois Guinées* à regarder les mêmes photographies de la guerre d'Espagne pour voir si “nous ressentons les mêmes choses”. (...) Les mêmes mots d'horreur et de dégoût montent à la bouche de Woolf et de son interlocuteur masculin, même si à la lumière des pages qui suivent ce ressenti commun paraîtra un terrain peu solide pour établir une alliance contre la guerre. »⁴⁴³

La thèse de Sontag, qui semble être partagée par Fusco, est qu'il n'y aurait pas la possibilité d'être en accord « sur une action commune à partir d'une image, de fonder donc des actes sur la base d'une sensibilité partagée. »⁴⁴⁴. Le dessin serait donc immunisé contre cette dévalorisation de l'image photographique ou filmique, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une reproduction *ipsis litteris* du réel, mais de sa synthèse. La raison pour laquelle Coco Fusco évite la présence réelle des images d'amateurs d'Abu Ghraïb

⁴⁴² Susan SONTAG, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003, p. 47. (C'est nous qui traduisons): « That the atrocities perpetrated by the French soldiers in Spain didn't happen exactly as pictured – say, that the victim didn't look just so, that it didn't happen next to a tree – hardly disqualifies *The disasters of War*. Goya's images are a synthesis. They claim: things *like* this happened. In contrast, a single photograph or filmstrip claims to represent exactly what was before the camera's lens. A photography is supposed not to evoke but to show. »

⁴⁴³ Claire FONTAINE, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

et n'en utilise aucune comme source d'inspiration pour ses trois projets, doit bien être celle-ci : ces images ne pourraient jamais faire justice à ce qu'elles représentent, d'où le besoin de performer et de montrer par des illustrations que « des choses de cette nature se sont produites ».



Francisco Goya, planche n° 34, *Por una navaja*, « Les désastres de la guerre » (entre 1810 et 1815).



Illustration de Dan Turner pour le livre *A field guide for female interrogators*, de Coco Fusco, p. 121.



CHAPITRE 4

THOMAS HIRSCHHORN

4.1 – Parcours et démarche

Thomas Hirschhorn, né en 1957 à Berne, Suisse, habite et travaille depuis 1984 à Paris, France. Il a étudié le graphisme à l'École des arts visuels de Zurich (1978-1983). Très tôt, l'œuvre de Hirschhorn a été reconnue et récompensée dans le circuit artistique international : en 2000/2001 il a été le lauréat de la première édition du Prix Marcel Duchamp (France) ; il a été invité à la documenta de Kassel en 2002 (lors de sa 11^{ème} édition) ; ensuite, en 2004, il a reçu le Prix Joseph Beuys (Suisse) et, en 2006, il a participé à la 27^{ème} Biennale de São Paulo ; en 2011, il a gagné le Prix Kurt Schwitters (Allemagne), sans parler de sa participation à plusieurs reprises à la Biennale de Venise (en 1999, 2003, 2011 au pavillon suisse et en 2015). Hirschhorn a déjà réalisé d'innombrables expositions personnelles en France et dans le monde.

Parmi les artistes choisis pour cette recherche, Thomas Hirschhorn n'est pas seulement le plus âgé, mais aussi le plus célèbre. Il est l'auteur d'une œuvre vaste et littéralement monumentale, mais ce sont ses travaux les plus récents qui feront ici l'objet de notre analyse, notamment la vidéo-installation *Touching reality* (2012) et la série *Pixel-collages* (commencée en 2015), dans lesquelles il a utilisé des images d'amateurs qui montrent des corps morts et défigurés. Hirschhorn utilise ce genre d'images au moins depuis 2006, année où il a débuté une série de travaux installatifs, dans lesquels il a utilisé une grande variété de matériaux qui lui sont chers depuis le début de sa carrière : des médias mixtes, tels que des cartons, du papier, des rubans adhésifs variés, du bois, de la feuille d'aluminium, des photocopies, des pancartes écrites à la main, des mannequins de magasins de vêtements, des matériaux en général ordinaires comme des clous, vis, des palettes et des meubles récupérés dans la rue. Parmi toutes ses œuvres où figurent des images du corps, citons notamment : *Superficial engagement* (2006), *Concrection X* et *The Incommensurable Banner* (2007), *Ur-Collage* et *Das Auge* (2008), *Crystal of resistance* (2011), ainsi que d'autres plus récentes, déjà mentionnées.

Voici quelques exemples des œuvres *Superficial engagement*, *Concretion X* et *The Incommensurable Banner*, *Ur-Collage* et *Das Auge* et *Crystal of resistance* :



Superficial engagement, 2006. Œuvre installative, techniques mixtes.



Concretion X, 2007. Œuvre installative, techniques mixtes.



The Incommensurable Banner, 2007. Impressions, encre, tissu, colle.



Ur-Collage, 2008. Impressions, cartons et ruban adhésif.



Das Auge / L'œil, 2008. Œuvre installative, techniques mixtes.



Crystal of resistance, 2011. Œuvre installative, techniques mixtes.

L'atelier occupé aujourd'hui par l'artiste ressemble à une usine. Cet endroit situé à Aubervilliers, dans la banlieue est de Paris, est une surface comportant une chaîne de montage beaucoup plus grande que celle de Clarisse Hahn : plusieurs assistantes travaillent dans ce vaste espace; sur les murs, il y a des organigrammes qui montrent un agenda chargé, répertoriant des expositions, séminaires et *artist talkings* du monde entier. Ce rythme et cet excès de travail plaisent à l'artiste puisque, comme il le déclare :

« J'aime travailler, j'aime trop faire, j'aime trop travailler, j'aime en faire trop. Et je comprends mal l'attitude qui consiste à montrer qu'on travaille peu, qu'on se retient, qu'on s'économise. (...) Je suis un artiste-travailleur-soldat. C'est-à-dire quelqu'un qui veut aller de l'avant et qui refuse de se plaindre. Je ne suis pas un artiste-aristocrate, un artiste-prince, un artiste-star, un artiste-rêveur, un artiste-poète ni un artiste glamour. »⁴⁴⁵

À partir de cette excessivité, il est possible d'entrevoir dans le travail de Hirschhorn la matérialisation d'une forme de dépense et une sorte de vocation au don. Son agenda doit être rempli et le flux incessant pour que le *plus* soit littéralement *plus*. Ces notions de *dépense*, d'*excès*, de *flux*, de *don*, apparaissent plusieurs fois dans les écrits de Hirschhorn (lettres, textes et manifestes) dans lesquels l'artiste tente d'exposer le parti pris de ses œuvres. On essaiera de se pencher sur elles lors de l'analyse de ses travaux les plus récents.

On a beaucoup écrit à propos de l'œuvre de Thomas Hirschhorn. L'artiste lui-même est un prolixe commentateur de son propre travail et a aussi produit une quantité considérable d'écrits de toute sorte qui problématisent les liens entre l'art, la philosophie et le travail. La chercheuse et commissaire d'exposition Sally Bonn, lors de l'organisation d'un ouvrage réunissant trente-huit textes de Hirschhorn, commente en ces termes cette profusion :

⁴⁴⁵ Entretien donné à François Piron, « Ne pas économiser. Conversation », dans revue *Trouble*, n° 1 [en ligne], 2002, Paris, (ce numéro a bénéficié du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication - Délégation aux arts plastiques, et de l'ADIAF - Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français), p, 5-6. URL : <http://trouble.net.free.fr/TROUBLE/Resources/thomas%20hirschhorn-fp.pdf>

« Cette archive est composée de notes d'intentions, projets, déclarations, lettres, écrits sans destinations particulières, questions financières, de faisabilité, d'organisation, rédigés en allemand, en anglais et en français (avec une prédominance pour le français à partir de la fin des années 1990). Toutes les formes sont équivalentes et ne se distinguent qu'en termes de support (photocopies distribuées, journaux reliés, livres) mais ont, pour l'artiste, le même statut et la même nécessité, celle de la diffusion la plus large possible. Dans chacune, un ton identique, la volonté d'affirmer et de faire son travail. »⁴⁴⁶

Son succès auprès de la critique s'avère immense et cette immensité coïncide tout à fait avec le caractère très actuel de l'œuvre de Thomas Hirschhorn. On peut risquer de dire que les thématiques de l'artiste répondent à des questions politiques et économiques de notre monde dans le contexte du capitalisme néo-libéral : précarité, guerres, conflits, désastres, gaspillage. Ces thèmes appartiennent à ce qu'Hal Foster a nommé la « litanie d'événements frappants » (*litany of salient events*)⁴⁴⁷ et attestent d'une certaine urgence (*emergency*) autour de la pratique de l'artiste. En contrepartie, cette situation rend son travail facilement instrumentalisé, ne serait-ce que par défaut de l'artiste, par des discours de la critique d'art ainsi que par des commissaires de grandes expositions internationales. Comme le fait remarquer Sebastien Egenhofer : "dans la mesure où la criticité a longtemps été une valeur hautement échangée sur ce marché, l'orientation explicitement politique d'une œuvre risque toujours d'être absorbée dans son esthétique autonome en tant que caractéristique distinctive et qualité consommable"⁴⁴⁸. À cet égard, on pourrait mentionner la participation de Thomas Hirschhorn à un très grand nombre de biennales et d'autres manifestations culturelles ayant comme thématique le carrefour entre l'art et la politique.

Cependant, pour la portée de cette recherche, il est fondamental que l'on

⁴⁴⁶ Sally BONN, dans l'introduction de l'ouvrage déjà cité: *Une volonté de faire*, Paris Éditions Macula, 2015, p. 10.

⁴⁴⁷ Hal FOSTER, « Toward a grammar of emergency », *Thomas Hirschhorn - Establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011, p. 178.

⁴⁴⁸ Sebastien EGENHOFER, « What is political about Hirschhorn's art? », *Thomas Hirschhorn - Establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011, p. 99. (C'est nous qui traduisons) : « insofar as criticality has long been a highly traded value in this market, the explicitly political orientation of a work is always in danger of being absorbed into its aesthetic autonomy as a distinctive characteristic and consumable quality. »

conserve le cadre d'analyse des œuvres dans la mesure où elles se rapprochent de nos notions clés, à savoir : la *visualité*, la *contre-visualité*, l'*excès*, le *flux*, ainsi que l'examen à propos des particularités de l'usage fait par l'artiste des images de guerre et conflits produites par des amateurs.

Parmi les artistes qui figurent dans ce corpus, Thomas Hirschhorn est sans doute le plus « plasticien », le plus « formaliste ». Une telle affirmation n'est pas péjorative et ne diminue en rien les efforts formels des autres artistes, au contraire, cela serait plutôt la reconnaissance de l'importance de la formalisation et des techniques employées par Hirschhorn à cet égard. Collages, assemblages, constructions sculpturales et compromis avec les matériels utilisés sont présents dans sa démarche de façon beaucoup plus évidente et littérale que dans celles de ses collègues. De toute façon, comme on le verra, chez Hirschhorn la formalisation et même l'abstraction ne sont pas une négation des aspects relatifs aux contenus. Bien au contraire, sa démarche consistant à *donner forme* vise la construction esthétique, par le biais de la sculpture, des collages et de vidéos comme une façon de répondre à des questions politiques, économiques et éthiques très bien formulées et cadrées par l'artiste. Ces questions, qui peuvent être considérées comme des « contenus », doivent absolument trouver leurs formes.

4.2 - Collage, mon beau souci

« Le collage c'est le début de mon travail, c'est l'amour, c'est le pourquoi je fais de l'art. J'aime le collage, c'est la base de tout mon travail. »⁴⁴⁹

Thomas Hirshhorn (2017).



Made in tunnel of politics, 2010. Sculpture, techniques mixtes sur Ford Ranger.

⁴⁴⁹ Extrait de déclaration de Thomas Hirschhorn lors d'une présentation à la Maison Populaire de Montreuil, à Paris, le 5 mai 2017. Voir l'annexe n° 5.

La référence ci-dessus, tirée du titre d'un texte assez connu de Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci »⁴⁵⁰, est une glose opportune quand on discute de l'œuvre de Thomas Hirschhorn. Et, si on la détourne ici, c'est parce que, au-delà du fait que le titre de Godard était déjà une glose et un collage à partir d'un vers de François de Malherbe (Caen, France, 1555 – 1628) qui commence justement par la phrase « Beauté, mon beau souci »⁴⁵¹, dans les collages de Hirschhorn, on entend le même bruit de battement de cœur auquel Godard fait référence dans son texte : « Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. »⁴⁵². Il s'agit là du collage en tant que moteur, comme l'élément qui maintient la chose debout, comme un pilier structurant.

Godard, dans ce texte-réponse à André Bazin⁴⁵³, se réfère au geste de collage propre au montage. Coller et monter sont des gestes voisins et parfois synonymes (il convient de rappeler qu'avant l'ère du numérique, tous les films, afin d'être montés, étaient littéralement constitués de parcelles de celluloïd collées les unes aux autres). Dans ce texte du jeune Godard, qui avait tout juste réalisé deux courts-métrages, figurait déjà le leitmotiv de la pensée et de sa pratique du montage, qui demeurera dans l'ensemble de sa filmographie postérieure. Ce texte de Godard est une déclaration d'intentions à propos de la conciliation et de l'interdépendance entre montage et mise en scène, conciliation à partir de laquelle on ouvre le champ à la création d'une forme nouvelle, « l'essai de fiction ». À travers le montage, la mise en scène fictionnelle s'ouvrirait sur le documentaire « en créant une forme qui n'existait pas avant lui (Godard) »⁴⁵⁴. L'article de 1956 prévoit l'invention d'une forme artistique ainsi que la démarche des futures œuvres de Godard, comme on le constate dans la réapparition du titre de l'article, une trentaine d'années plus tard, dans le sous-titre de l'un des épisodes de *Histoire(s) du cinéma*, une œuvre phare en ce qui concerne la conception du cinéma en tant qu'art du montage et qui met en évidence les exercices de collages électroniques permis par l'usage

⁴⁵⁰ Jean-Luc GODARD, « Montage mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 30-31.

⁴⁵¹ Voici le premier verset du poème *Dessein de quitter une femme qui ne le contentait que de promesse*, de François de Malherbe : « Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine / A, comme l'océan, son flux et son reflux / Pensez de vous à soulager ma peine, / Ou je me vais résoudre à ne la souffrir plus. »

⁴⁵² Jean-Luc GODARD, « Montage mon beau souci », *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵³ Le texte d'André Bazin en question est « Le montage interdit ». Ce texte et celui de Godard ont été publiés dans le n° 65 de la revue *Cahiers du Cinéma*, p. 32-36.

⁴⁵⁴ Dans ce paragraphe, je fais référence et reprends certaines idées du séminaire de Bamchade Pourvall, qui a eu lieu au Forum des images le 17 janvier 2010, intitulé *Jean-Luc Godard, "Montage, mon beau souci"*, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/jean-luc-godard-montage-mon-beau-souci>

de la vidéo. En parallèle à cette invention formelle dans le domaine du cinéma, chez Godard le collage l'inscrit dans une tradition artistique qui remonte au cubisme et dont l'on trouve une sorte de continuation chez Thomas Horschhorn.

La déviation ici prise, en passant par Godard pour parler de Hirschhorn, trouve chez Louis Aragon (Paris, France, 1897-1982) son point d'inflexion. Poète et romancier initialement lié au surréalisme, Aragon a été l'un des premiers à avoir remarqué la puissance de l'opération du collage chez les cubistes, les dadaïstes, les surréalistes et, postérieurement, chez Godard. Les écrits d'Aragon remontant aux années 1930, ainsi que ceux des années 1960 portant sur Godard, constituent une sorte d'éloge du collage et font écho de façon très perceptible à l'œuvre de Hirschhorn.

Dans « La peinture au défi »⁴⁵⁵, datant de 1930, Aragon a développé une notion singulière du « merveilleux » pour parler du collage. Selon Aragon, le monde occidental, après « les ténèbres chrétiennes », avait perdu la capacité à mêler le merveilleux à la vie mondaine, que possédaient les Grecs et les Romains. Sous la forme de l'exceptionnel, le monde gréco-romain a connu le merveilleux : des métamorphoses, la beauté exceptionnelle, la force de la nature par le biais de déités transfigurées en animaux, d'hommes en végétaux, de toute sorte de petits miracles païens mêlés à la vie quotidienne. Alors, selon Aragon, tout cela aurait subi la répression du christianisme pour faire en sorte que « l'homme n'osa presque plus rien penser. Il n'était plus le maître de son corps. Ses instincts condamnés à l'enfer »⁴⁵⁶ et le merveilleux aurait comme seul lieu de manifestation non plus l'exceptionnel terrestre, mais celui surnaturel, ce lieu placé bien loin de la vie quotidienne. L'accès plus direct au merveilleux aurait donc été perdu. Cette trajectoire de l'émerveillement, qui part d'un accès mondain et tout proche de l'exceptionnel pour s'en éloigner, par la médiation de la religion, en direction du surnaturel, est décrit par Aragon pour attester avec enthousiasme la réapparition d'un *merveilleux moderne* qui passerait par le Marquis de Sade (1740 – 1814), Lautréamont (1846 – 1870), Rimbaud (1854 – 1891), Charcot (1825 – 1893) et Freud (1856 – 1939), par la réapparition du diable et le triomphe du crime (Sade), par le *beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection* (Lautréamont), par le vertige (Rimbaud), par l'hystérie et l'inconscient

⁴⁵⁵ Louis ARAGON, « La peinture au défi », *Les collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 37- 77.

⁴⁵⁶ *Idem*, p. 39.

(Charcot et Freud) et, pour finir, également par le collage. Il fallait passer par le diable pour arriver au collage :

« Oui, c'est à ce retour offensif du diable que nous sommes redevables de la descente du merveilleux parmi nous. Il ne sera plus l'apanage d'un monde féerique et lointain, il anime ce qui nous entoure, il s'assied au café à côté de nous, il nous demande poliment de lui passer le sucre. »⁴⁵⁷

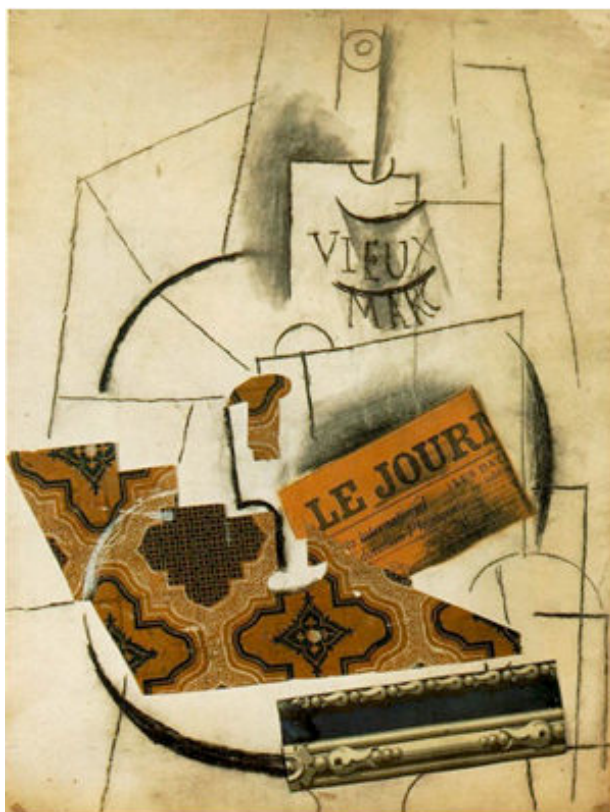
Le collage serait la manifestation du « merveilleux », une forme symbolique qui s'opposera à la moralité du monde dont il provient. Il n'est pas la négation de *la* réalité, mais d'*une* réalité : « il est certain que le merveilleux naît du refus d'*une* réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libérée. »⁴⁵⁸ Selon Aragon, c'était le rôle du surréalisme que de faire « le point du merveilleux en 1930. »⁴⁵⁹ Comment alors? Le surréalisme saurait donner une forme, au milieu de l'univers bourgeois, à un monde en train de craquer. En niant le réel existant (*une* réalité), cette forme va proposer une sorte de désordre miraculeux (le merveilleux) : « le miracle est un désordre inattendu, une disproportion surprenante. Et c'est à cet égard qu'il est la négation du réel, et qu'il devient une fois accepté miracle, la conciliation du réel et du merveilleux. »⁴⁶⁰. Le collage relie le réel à son possible, il prévoit dans le réel, dans *un* réel, d'autres mondes. Il n'est pas une négation tout court. Bien sûr, Aragon parle d'une pratique relativement nouvelle dans les arts qui, à l'époque, se concentrait sur la peinture, pratique qui, au moment où l'auteur a écrit ce texte, avait déjà une vingtaine d'années, car elle est née juste avant le début de la Première guerre mondiale et s'est poursuivie pendant la post-guerre, époque où le monde se reconfigurait et avait besoin d'être recollé à partir de ses débris pour reconquérir du sens. C'est en ayant recours à la colle et à l'emprunt, comme en « désespoir de cause », pour commencer ou compléter un tableau, qu'Aragon essaie de décrire les premières expériences de Braque et Picasso : Braque cherchait la *certitude* de l'élément collé en comparaison de la peinture ou, comme le voulait Picasso dans ses toiles, la chose au lieu de son « imitation laborieuse ».

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 41. (c'est l'auteur qui souligne)

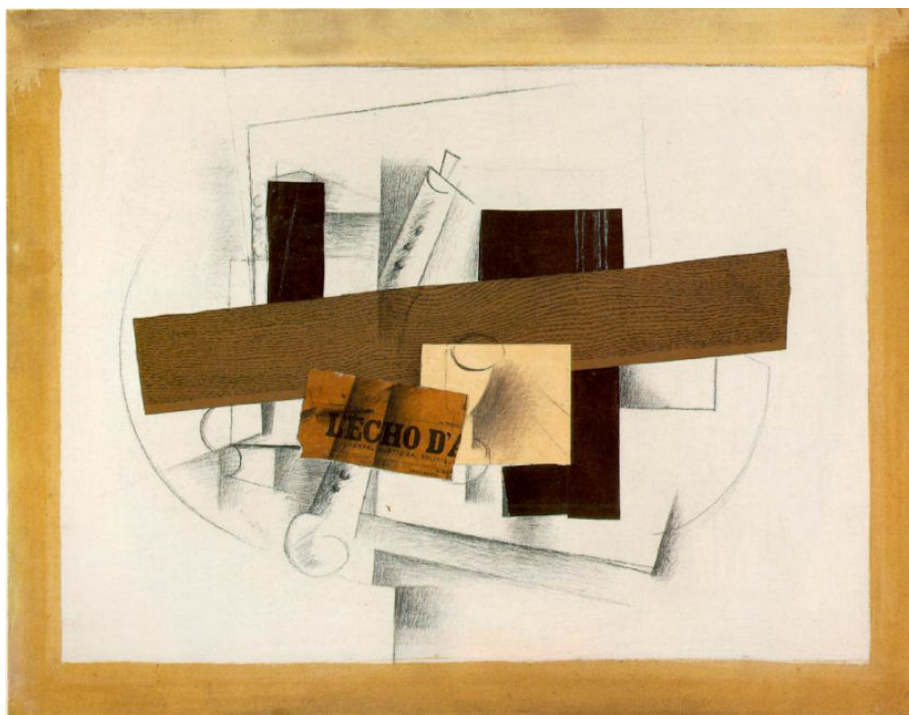
⁴⁵⁸ *Idem*, p. 38.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 41-42.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 44.



Pablo Picasso, *La bouteille de vieux marc*, 1913. Papier collé, fusain sur toile, 62,5 x 45 cm.



George Braque, *Tenora*, 1913. Papier collé, huile, fusain, craie et crayon sur toile, 95,5x120,3 cm.

Il semblerait qu'il s'agit d'une réappropriation du monde en ce qu'il a de plus concret, matériel, proche et à portée de main. Le sacré subit, avec le surréalisme et, par conséquent, avec le collage, une chute pour finir sur nos genoux : « La poésie moderne est essentiellement athée. C'est-à-dire qu'une tache, pour elle, est sacrée. »⁴⁶¹. Cela signifie que le matériel et l'ordinaire sont sacrés, ainsi que la surprise et l'inattendu de trouver cette sacralité (des petits miracles) n'importe où.

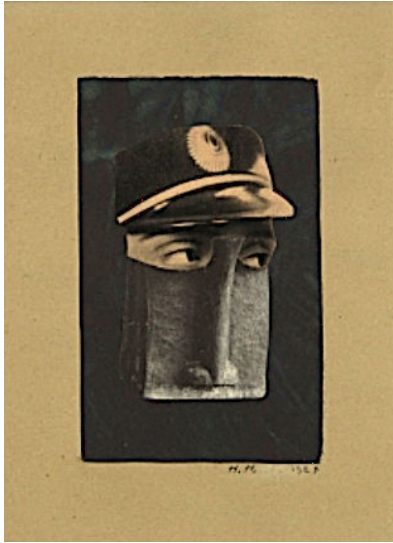
Ce rapport entre le réel et le merveilleux, établi par la *surréalité*, est devenu une démarche partagée par plusieurs artistes qui ont succédé au surréalisme. Ce processus se déploie dans des opérations entre le réel et son embrouillement, suivies d'un nouvel arrangement. Comme l'observe Aragon, Godard est l'un de ces artistes, de même que Thomas Hirschhorn.

L'exercice du collage est fondateur dans l'œuvre de Hirschhorn, dès ses premiers projets la pratique était déjà là. Et c'est bien par le biais des collages dadaïstes et surréalistes que Hirschhorn justifie la caractéristique principale de sa démarche artistique. A l'occasion d'une rencontre à la Maison Populaire de Montreuil, en 2017, l'artiste a débuté sa présentation en nous confiant sa passion pour le collage et nous a montré certaines images qui l'avaient inspiré dans sa trajectoire artistique. Parmi ces dernières, il y avait celles de l'artiste Hannah Höch (Gotha, Allemagne, 1889 - 1978), surtout ses œuvres réalisées pendant les années de la république de Weimar.

Si l'on écoute Hirschhorn, il était évident que cette admiration pour Höch dépassait l'œuvre elle-même pour évoluer en admiration pour sa figure publique et politique. En effet, Hannah Höch, toute comme Hirschhorn, était une artiste notamment engagée politiquement dans la vie et dans l'art. Pionnière du photomontage, elle utilisait dans son procédé de collage le remploi en se servant d'éléments émanant de ses propres photographies et de reproductions photographiques tirées de la presse et d'autres médias de l'époque.

⁴⁶¹ *Idem*, p. 42.

1.



2.



3.



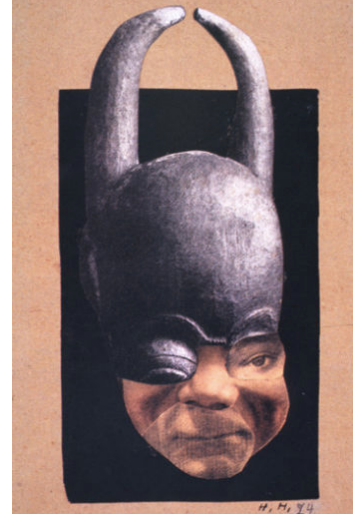
4.



5.



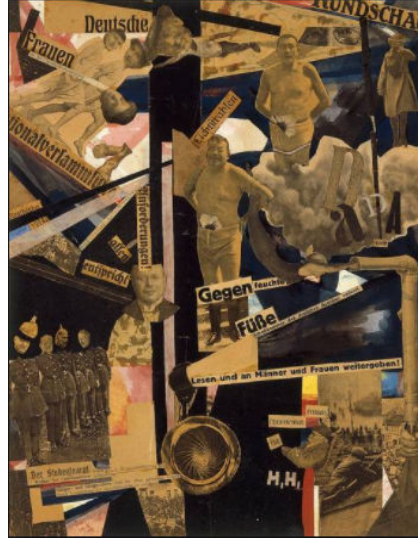
6.



7.



8.



9.



Référence des œuvres de Hannah Höch de la page précédente :

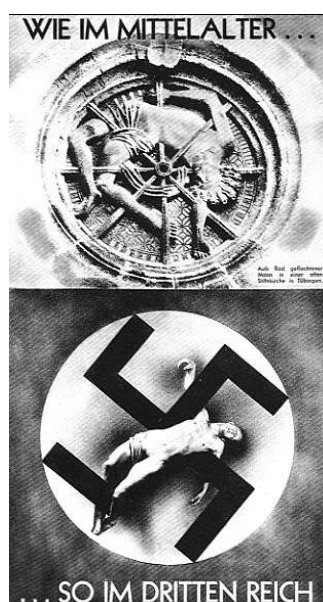
1. *Mit Mütze* : d'un musée ethnographique, 1924. Photomontage, 27,5x15,5 cm.
2. *Métisse*, 1924. Photomontage, 11x8,2 cm
3. *Danseuse indienne* : d'un musée ethnographique, 1930. Photomontage, 26x21 cm.
4. *Fille allemande*, 1930. Collage, 20,5x10,5cm
5. *Les hommes forts*, 1931. Collage, 24,5x13,5cm.
6. *Cornes* : d'un musée ethnographique X, 1926. Photomontage, 19,6x12,5cm
7. *Coupe au couteau de la cuisine dada à travers la dernière époque culturelle weimarienne du ventre-à-bière allemand*, 1919/20. Photomontage, 114x90 cm.
8. *Dada-Rundschau*, 1919, Photomontage, 45x35 cm.
9. *La belle fille*, 1920. Photomontage, 35x29 cm.

Dans cette même présentation, Hirschhorn cite également John Heartfield (Berlin, Allemagne, 1891 – 1968), un artiste allemand qui, lui aussi, a fait l'objet d'un autre texte d'Aragon sur le collage : « John Heartfield et la beauté révolutionnaire »⁴⁶². Selon Aragon, il existe un pont entre Picasso et Braque, artistes qui ont tous deux traversé la Première guerre mondiale et Heartfield, qui a été persécuté par le nazisme, exilé et dont les œuvres, représentant vingt années de travail ont été brûlées par les nazis. Il s'agit là d'un art dans lequel le collage est devenu politique et dont on trouve aussi l'extrémité plus actuelle chez des artistes contemporains et plus particulièrement chez Hirschhorn dans sa formalisation d'un monde différent à partir de débris, de déchets de communication de masse et de combinaisons d'images et d'objets émanant d'univers disparates.

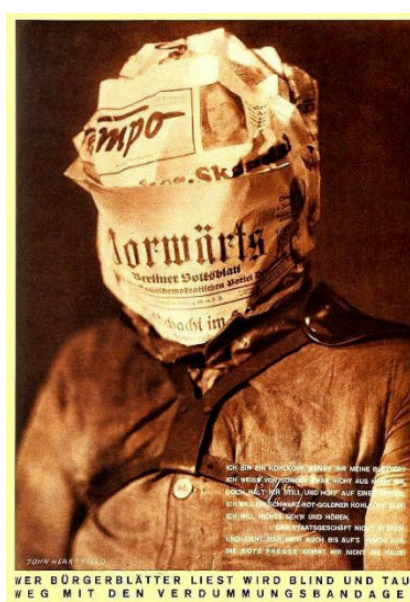
1.



2.



3.



⁴⁶² Louis ARAGON, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », *Les collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 79 -89. Ce texte est la version écrite d'une conférence prononcée le 2 mai 1935 à la Maison de la Culture, à Paris.

Référence des œuvres de la page précédente :

1. John Heartfield, *Adolf, le surhomme : il avale de l'or et recrache des insanités*, 1932. Photomontage, 38x28 cm.
2. John Heartfield, *Au Moyen âge... comme dans le Troisième Reich*, 1934. Photomontage, 38x28 cm.
3. John Heartfield, *Quiconque lit les journaux bourgeois devient aveugle et sourd*, 1930. Photomontage, 38x28 cm.

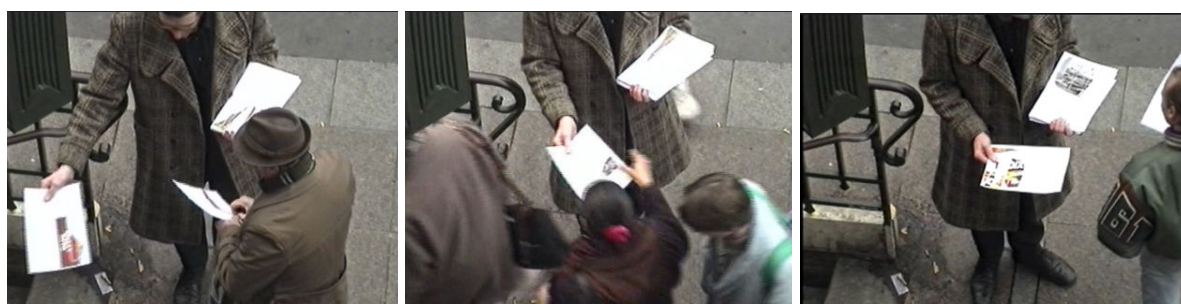
La puissance de cette formalisation par le collage, très présente chez les dadaïstes et reprise par Godard depuis le tout début de son œuvre, atteste de l'adhésion de Hirschhorn à cette lignée d'*artistes du collage* mise en avant par Aragon et chez lesquels la mixité des matériaux, la citation et la recherche d'une forme qui figure une pensée constituent les caractéristiques les plus notables.

Il peut paraître insolite de faire appel à des textes datant des années 1930 pour analyser l'œuvre d'un artiste contemporain. Cependant, l'évocation d'Aragon s'avère pertinente lorsque l'auteur, dans ses éloges du collage, partage la même excitation que Hirschhorn à ce sujet. En allant plus loin, nous pouvons dire que l'adhésion au collage est réalisée avec la même excitation par Jean-Luc Godard, comme on peut le constater en lisant son texte cité auparavant. Tous trois ont trouvé dans cette pratique la possibilité de réaliser un effort formel vers le réel. Pour Godard le geste du montage/collage est quelque chose d'intrinsèque et d'inséparable du geste de la mise en scène, ce qui atteste que le travail formel du montage doit toujours aboutir à une réflexion. La maxime godardienne *le travelling est une affaire de morale* nous renvoie au fait que la forme et le contenu doivent être travaillés comme des entités inséparables. Véritable geste de plasticien, cette opération trouve des échos dans la pratique de Hirschhorn. Si le cinéma est un monde monté et montré à partir des extraits de regards (la mise en scène), les œuvres de Hirschhorn constituent un monde collé à partir de ses propres morceaux. Et dans son œuvre ces morceaux sont constitués de matériaux particuliers : des cartons, des images photocopiées, des bois d'usage mondain (des palettes, des bois de chantier), du papier, des meubles ordinaires et bas de gamme.

« Je fais un travail simple et économique. Je récupère des matériaux divers : bois, carton, emballage, papier, que j'utilise ensuite comme support. La motivation du choix de ces matériaux-là c'est leur diversité, taille, forme, et aussi leur disponibilité. Je les trouve dans la rue, je prends ce qui se présente, ce qui est là, ainsi également se fait le choix des photos que je prends dans les livres et magazines. Je travaille avec des moyens immédiats et dans la plus grande économie. J'emploie scotch, feutre, éponge, médiums connus et utilisés par tout le monde à

des fins multiples. Je fabrique les pièces une à une, c'est un travail quotidien. »⁴⁶³

Le choix de cette gamme de matériaux a, depuis le tout début de sa carrière, des motivations non seulement plastiques mais aussi politiques. Les éléments constitutifs de l'œuvre doivent être connus de tous, identifiables, familiers, contre toute tentative d'élitisme ou d'aristocratisation de la production artistique. Dans les œuvres plus anciennes, beaucoup plus simples et moins *encombrées* par rapport à celles plus récentes, cette motivation était toujours présente, comme on peut l'observer dans la série *Fifty-Fifty* et *Moins*, datant du début des années 1990.



Fifty-Fifty à Belleville, 1992. Vidéo, couleur, 11'.



Moins, 1993. Ruban adhésif sur bois de contreplaqué, 47 x 56 cm.

⁴⁶³ Thomas HIRSCHHORN, « Continuer le travail – Demande d'aide individuelle à la création », *Une volonté de faire*, op. cit., p. 24. (Ce texte a été envoyé à l'occasion de la demande d'une bourse d'Aide individuelle à la création adressée à la Délégation aux Arts Plastiques du ministère de la Culture et de la Communication (DAP) pour 1992-1993.

L'insistance sur une non-valeur vis-à-vis de l'objet artistique vise à dénier tout rapport avec le luxe auquel l'art contemporain, depuis les idéaux de la Bauhaus et du minimalisme, a été relié. Les grands salons, avec leurs murs blancs et leurs sols gris où quelques rares objets ont été soigneusement disposés, contribueraient à donner un air d'exclusivité propre au monde du luxe, tout cela serait la traduction formelle de l'expression *less is more* (moins est plus), née dans le milieu de l'art et du design, qui a été empruntée par d'autres champs. On peut d'ailleurs affirmer que, aujourd'hui, elle est mise en pratique dans toutes les politiques économiques qui préconisent la précarisation du travail en tant que solution néo-libérale. D'après Hirschhorn, à l'inverse, *less is less* (*moins c'est moins*). Il n'y a pas de subterfuges dans le choix du minimal exclusiviste car dans l'expression *less is more*, on sait bien ce qui reste avec ce surplus (ce *more*) et qui demeure délaissé de ses possessions (ce *less*). Par contre, dans l'œuvre de Hirschhorn ce *more is more* (plus c'est plus) est manifeste sans demi-mots. Dans un communiqué écrit à l'occasion de la production d'une œuvre justement intitulée *Less is less, more is more* (1995), Hirschhorn affirme :

« Je pense que plus c'est toujours plus. Et moins est toujours moins. Plus d'argent, c'est plus d'argent. Moins de succès, c'est moins de succès. Plus de chômeurs c'est plus de gens au chômage. Moins d'usines, c'est moins d'usines. Je pense entièrement en termes d'économie. C'est pourquoi je m'intéresse à ce concept: plus c'est plus, comme fait arithmétique et comme fait politique. Plus est majoritaire. Le pouvoir est le pouvoir. La violence est la violence. Je veux aussi exprimer cette idée dans mon travail. Je n'accepte pas la dictature de l'isolé, de l'exclusif, du raffiné, du supérieur, de l'élite. »⁴⁶⁴

La visualité, telle que cette notion est développée par Nicholas Mirzoeff, opère par cette idée de *less is more* et Hirschhorn, en la prenant de face, elle propose une contre-visualité, celle du *less is less, more is more*. Même un travail comme *Fifty-Fifty*

⁴⁶⁴ Thomas HIRSCHHORN, « Less is less, more is more », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn* (edited by Lisa Lee and Hal Foster), Londres, October Books/The MIT Press, 2013, p. 2. (C'est nous qui traduisons) : « I think more is always more. And less is always less. More money is more money. Less success is less success. More unemployed are more unemployed. Fewer factories are fewer factories. I think entirely in terms of economics. That's why I'm interested in this concept: more is more, as an arithmetical fact, and as political fact. More is majority. Power is power. Violence is violence. I want to express that idea in my work as well. I don't accept the dictatorship of the isolated, the exclusive, the fine, the superior, the elite ».

(1993), apparemment plus appauvri d'éléments matériels, atteste cette idée. Dans ces travaux, seule la moitié de la surface utilisée (normalement un but de carton ou de bois) est couverte. Le fait de choisir la moitié du support conduit à son remplissage par le biais du regard de l'observateur. Ces travaux ont été disposés dans la rue, à côté des objets encombrants, et même soutenus par ces derniers ou, encore, distribués aux passants dans les rues de quartiers populaires de Paris par l'artiste lui-même. Cette moitié, ce *less*, n'est pas pour autant laissée au hasard, elle est là pour être complétée par les passants, il s'agit donc d'un geste de partage. Cette action est opérée par Hirschhorn sans aucune ingénuité : « Bien sûr, nous savons très bien que *fifty-fifty* économiquement et politiquement n'existe pas. En démocratie, nous ne pouvons prendre une décision qu'avec 51%; dans une société c'est le même principe. »⁴⁶⁵.

Dans ce partage on note de la générosité qui apparaît de plusieurs façons mais surtout par le biais du collage. Le collage est généreux dans son côté explicite et son ouverture. On peut dire qu'il s'agit de la même générosité que celle que l'on peut trouver dans l'œuvre de Jean-Luc Godard : elle consiste à montrer par l'évidence des faux raccords, la matérialité du collage et la nature construite du récit cinématographique. C'est un geste généreux que de montrer clairement qu'il y a du travail dans un film, car cela inclut celui qui le regarde. Tel est le cas, par exemple, quand on insère une scène d'un avion qui passe au milieu d'une séquence où Charlotte (l'actrice Macha Méril) montrerait ses seins nus, en explicitant la présence de la censure contre la scène de la nudité dans le film *Une femme mariée* (1964) ; même, quand les séquences d'une action défilent à l'encontre de la continuité attendue en nous disant « c'est de la construction, je ne vous cache pas ça », dans *Pierrot le fou* (1965) et tant d'autres. Ou encore, les inondations de citations visuelles, littéraires, cinématographiques et picturales présentes dans toute l'œuvre de Godard, dévoilent généreusement le mouvement et les origines des idées. C'est par le biais du collage que les choses sont insérées et donc partagées. Là où on colle, rien n'est masqué, rien n'est soustrait et donc *more is more*.

Le collage est une technique qui s'opère sans subterfuges, soit on la voit dans sa matérialité, soit on ne la voit pas et ce n'est pas du collage (dans ce cas-là, on pourrait l'appeler truchage, effets spéciaux, maquillage). Ces principes ont été remarqués par

⁴⁶⁵ Thomas HIRSCHHORN, « Fifty-fifty », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, op. cit., p. 5. (C'est nous qui traduisons) : « Of course we know very well that economically and politically "fifty-fifty" does not exist. In democracy we can only enact a decision with 51 percent; in a corporation it's the same principle. »

Aragon chez Godard. Dans deux textes daté de 1965, intitulés « Collages dans le roman et dans le film »⁴⁶⁶ et « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? »⁴⁶⁷, ainsi que dans l'épisode de *Cinéastes de notre temps*⁴⁶⁸ consacré à Godard, il fait référence à Godard en le rapprochant de la pratique artistique et en l'associant au terme *collage*, peut-être pour la première fois. L'aspect remarquable de la perception d'Aragon sur l'œuvre de Godard est précisément l'affirmation d'un monde autre par le biais du collage. Cette affirmation, que l'on pourrait décrire comme une assertivité, apparaît aussi dans l'œuvre de Hirschhorn.

Sur ce rapprochement entre cinéma et arts plastiques, Aragon, lors de sa participation à l'épisode de *Cinéastes de notre temps*, dira :

« Rien ne peut être réduit au collage dans le film tel qu'il existait avant Godard. C'est une idée qui lui est propre, qu'il qualifie de collage. C'est un peu une métaphore d'ailleurs, parce que ce n'est pas un collage exactement au sens pictural du mot. Ce sont souvent des collages de "phrases". Des phrases empruntées ailleurs et à cet égard, les gens se fâchent contre cette idée et lui reprochent sa manie des citations. Je trouve qu'au contraire, cette intervention d'un élément étranger à la pensée de l'artiste qui fait une œuvre, c'est une chose qu'il n'imité pas, mais qu'il prend en fait, comme Picasso qui prenait le titre d'un journal et collait. »⁴⁶⁹

Et plus loin, Aragon rapproche Godard du réalisme en se justifiant de façon surprenante :

« Eh bien, ça, chez Godard, ça donne une espèce de perspective sur une réalité extérieure à l'artiste. Autrement dit, c'est une apologie du réalisme. Pour ce qui est de Godard, l'élément de collage, l'élément emprunté dans la réalité environnante est non discuté, non adapté, ils sont fondus entre la chose faite et la chose brisée, et donnent une perspective de la réalité même d'un monde qui dépasse ce qui est dit. (...) Eh bien, c'est comme ça avec

⁴⁶⁶ Louis ARAGON, « Collages dans le roman et dans le film », *Les collages*, op. cit., p. 113- 136.

⁴⁶⁷ Louis ARAGON, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les lettres françaises* (hebdomadaire), n° 1096, 9-15 septembre, Paris, 1965.

⁴⁶⁸ *Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*. Épisode de la série « Cinéastes de notre temps ». Dirigé par Janine Bazin, Hubert Knapp et André S. Labarthe, 1965.

⁴⁶⁹ Idem, extrait trouvé dans le 05'52" jusqu'au 07'08"

Godard : quand je vois une chose qui se passe dans un quartier bien poussiéreux de Paris, je sais qu'il y a la mer ! »⁴⁷⁰

Voir la mer là où il n'y a qu'un quartier poussiéreux est une véritable assertion sur la puissance politique des images : la visualisation d'un monde possible à partir d'un réel donné. Il s'agit de l'affirmation et de la reconnaissance d'un monde pour en créer un autre. Selon Aragon, il s'agit là de réalisme. On retrouve cette affirmation d'un monde chez Thomas Hirschhorn, même si le caractère critique de son travail peut nous amener à croire le contraire ; à croire, par exemple, que l'artiste adopterait une posture de refus du monde dans lequel il vit, dans un entretien à la Tribune de Genève, lorsqu'on l'interroge sur son désaccord apparent à l'égard du monde actuel, Hirschhorn répond en contredisant les attentes de l'intervieweur :

« Non, au contraire je suis en accord avec le monde dans lequel je vis et travaille. Mais être en accord ne veut pas dire tout approuver, tout accepter, ne rien critiquer, ne rien contester. Être en accord signifie être complètement dans le monde, dans la réalité, dans le temps qui est le mien, et prendre position. Et, en tant qu'artiste, ma mission est de donner forme à cette position, une forme qui va au-delà des habitudes culturelles, esthétiques, économiques et politiques. »⁴⁷¹

Le travail de Hirschhorn est donc affirmatif, car il n'est pas basé sur la dénonciation. Ce serait réactionnaire, il s'agirait là d'une simple réaction à une réalité quelconque. A l'inverse, tout son travail est construit sur la proposition d'un monde. Pour réussir, l'artiste, depuis le tout début de sa carrière, adopte une position assertive à partir de laquelle il utilise divers subterfuges : manifestes, textes, *statements*, lettres aux commissaires et institutions. Il crée aussi des images parfois romantiques de son rôle en tant qu'artiste : l'artiste guerrier, l'artiste soldat, l'artiste bête acéphale, l'idiot. Cette position a quelque peu changé au fil des années. On trouve toujours presque les mêmes justifications, les mêmes réponses et arguments qui se répètent soit dans des entretiens,

⁴⁷⁰ *Idem*, extrait trouvé dans le 09'08" jusqu'au 11'12".

⁴⁷¹ Entretien avec Irène Languin, « Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure », *Tribune de Genève* du 18 novembre 2017 [en ligne]. Consulté le 29 août 2018. URL : <https://www.tdg.ch/culture/thomas-hirschhorn-exces-mesure/story/15369185>

soit dans les textes, quel que soit son interlocuteur.

Cette caractéristique, qui pourrait être un défaut attribué à la répétition monocordiale de ses propositions théoriques (on peut trouver des arguments répétés *ipsis litteris* dans des interviews et des textes éloignés temporellement), s'avère puissante quand on retrouve une certaine vertu et une rectitude intellectuelle traduites par une fidélité au travail artistique. On devine aussi cette fidélité à une théorie qui justifie sa pratique, par rapport à la fidélité à certains artistes, notamment quelques dadaïstes : les noms de Johannes Baader (Stuttgart, Allemagne, 1875 – 1955), John Heartfield et Hanna Hölich sont évoqués maintes fois, ainsi que quelques œuvres en particulier comme, par exemple, *Das grosse plasto-dio-dada-drama*, de Baader et la première foire internationale dadaïste (1920), où cette pièce de Baader avait été originellement montrée. Cette première exposition dadaïste est elle-même considérée par Hirschhorn comme un grand collage en trois dimensions. Mentionnons ici son panthéon de héros morts: Baruch Espinoza (Amsterdam, Pays-Bas, 1632 – 1677), Antonio Gramsci (Ales, Italie, 1891 – 1937), Georges Bataille (Billon, France, 1897 – 1962), Gilles Deleuze (Paris, France, 1925 – 1995), entre autres, auxquels il a consacré ses fameux monuments précaires.



Johannes Baader. *Das grosse plasto-dio-dada-drama*, 1920. Assemblage.

Pour relier les commentaires d'Aragon à propos du réalisme chez Godard et l'idée d'un travail dans le réel par le biais du collage, citons l'une des déclarations de Hirschhorn dans laquelle l'artiste affirme son adhésion au collage en tant que pratique interprétative et créatrice du nouveau, ce qui nous ramène à l'idée du merveilleux des textes d'Aragon : « Les séries de travaux sur papier que j'ai faits depuis plusieurs années sont des collages. Un collage est une interprétation; c'est une vraie, réelle et entière interprétation. Une interprétation qui veut créer quelque chose de nouveau. Faire des collages signifie créer un nouveau monde avec des éléments du monde existant. »⁴⁷².

Le choix du matériel collé fait partie de ce mouvement de générosité et de partage. Ce choix, dans l'œuvre de Thomas Hirschhorn s'avère important :

« Je veux faire un travail simple et économique avec des matériaux que tout le monde connaît et utilise. Je ne comprends pas pourquoi on attache de la valeur à un matériau, qu'il s'agisse de métal propre, de marbre, de verre, de bois précieux, de grands écrans vides, d'énormes objets à gros cadres, etc. Je ne crois pas qu'ils soient des expressions contemporaines. Je suis contre l'utilisation de matériaux ou de formes qui tentent d'intimider, de séduire ou de dominer plutôt que d'encourager la réflexion. »⁴⁷³

Si Hirschhorn insiste sur l'aspect mondain du collage, c'est parce qu'il s'agit d'une pratique facile et *non-professionnelle*, de quelque chose que n'importe qui peut faire. Il insiste aussi sur l'idée que les choses assemblées demeurent reconnaissables et familières. En gardant cette familiarité avec le quotidien, il y aurait une partie de la vie de chacun dans son côté le plus mondain et banal qui se donne à voir dans l'œuvre.

⁴⁷² Thomas HIRSCHHORN, « Works on paper » in *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, op. cit., 2013 p. 61. (C'est nous qui traduisons): « the series of work on paper I have been doing for several years are collages. A collage is an interpretation; it's a true, real, entire interpretation. An interpretation that wants to create something new. Doing collages means creating a new world with elements of the existing world. » (C'est l'auteur qui souligne).

⁴⁷³ Entretien entre Thomas Hirschhorn et Okwui Enwezor. « Interview : Okwui Enwezor », *Thomas Hirschhorn: Jumbo spoons and big cake, the Art Institute of Chicago : Flugplatz Welt / World airport, the Renaissance Society at the University of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, p. 28-29. (C'est nous qui traduisons) : « I want to make simple and economical work with materials that everyone knows and uses. I don't understand why one attaches value to a material, whether it is clean metal, marble, glass, fine wood, big screens empty spaces, and enormous, heavily frames objects, etc. I don't believe these are contemporary expressions. I am against using materials or forms that attempt to intimidate, seduce, or dominate rather than encourage reflection. »



Too Too - Much Much, 2010. Exposition au Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgique.

Dans l'image ci-dessus on voit un assemblage d'objets dans l'espace, pourtant, malgré cette présence sculpturale, Hirschhorn s'efforce de dire que, selon lui, il s'agit toujours de collage. Si dans les collages strictement bidimensionnels sur papier il y avait une volonté de déploiement mental vers la tridimensionnalité, dans des installations comme *Too too – Much much*, c'est l'espace entier qui est comblé et où les objets se *collent* par contact. Chargé, fragmenté, excessif, amalgamé, l'espace/collage de Hirschhorn constitue des mondes où ce *merveilleux* est la possibilité de toucher le chaos :

« Je veux affronter le chaos, l'incompréhensibilité et le manque de clarté du monde, ne pas apporter la paix ou la tranquillité ni travailler de façon chaotique, mais travailler dans le chaos et dans la non-clarté du monde. Je veux faire quelque chose de chargé qui atteigne la beauté dans sa densité. Je veux travailler en mode d'urgence. »⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Thomas HIRSCHHORN, « Works on paper », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, *op. cit.*, p. 62. (C'est nous qui traduisons) : « I want to confront the chaos, the incomprehensibility, and the lack of clarity of the world, not bringing peace or quiet nor by working in a chaotic way, but by working in the chaos and in the unclarity of the world. I want to do something charged that reaches beauty in its density. I want to work in emergency mode ». (C'est l'auteur qui souligne).



Too Too - Much Much, 2010. Exposition au Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgique.

4.3 - L'excès inclusif

Chez Hirschhorn l'excès est une forme d'inclusion. Le décor chargé d'objets d'usage quotidien forme une esthétique du trop, dense, d'où rien, ni personne n'est exclu. A cet égard, il est possible de dire que l'artiste donne forme à la dépense et à la pure perte et touche la partie maudite dont parle Georges Bataille. En insistant sur la forme et l'unicité de ce qui normalement se trouve fragmenté dans le monde, Hirschhorn trouve une façon de montrer, y compris ce qui est incommensurable, d'arrêter le flux sans le nier car ses œuvres, même quand elles sont finalisées, ne semblent pas être accomplies, d'où l'un de ses slogans les plus connus : « *energie yes, quality no* » (« énergie oui, qualité non »). Montrer est une façon de faire voir, d'exercer le droit au regard dont parle Nicholas Mirzoeff. En ce qui concerne Hirschhorn, c'est une manière de se confronter au présent. Pour cette raison l'artiste dit s'accorder avec le monde, mais avec un hic : « être d'accord (avec le monde) ne veut pas dire l'approuver. Être d'accord signifie regarder. Être d'accord signifie ne pas se détourner. Être d'accord signifie résister aux faits. »⁴⁷⁵ Ainsi, il n'y a aucune possibilité d'indifférence chez Hirschhorn, par rapport au monde, on ne lui tourne pas le dos.

Pour cette raison on localise l'œuvre de Hirschhorn dans le champ de la *contre-visualité* mentionnée dans la première partie de cette thèse. L'artiste n'utilise jamais le terme contre-visualité, mais comme nous l'aborderons plus avant, toutes ses idées basées sur la conception de *donner forme*, la *dépense*, son besoin de l'*excès* et du *don*, d'une certaine façon, l'attestent.

⁴⁷⁵ Thomas HIRSCHHORN, « Ur-Collage », *Ur-Collage*, Galerie Susanna Kulli, Zurich, 2008, p. 3. (C'est nous qui traduisons) : « to be in agreement (with the world) does not mean to approve. to be in agreement means to look. To be in agreement means not turn away. To be in agreement means to resist the facts. »,

4.3.1 - La dépense et la part maudite

Georges Bataille, dans un texte souvent mentionné par Hirschhorn, a écrit :

« Je partirai d'un fait élémentaire : l'organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux de l'énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d'énergie qu'il n'est nécessaire au maintien de la vie : l'énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d'un système (par exemple d'un organisme) ; si le système ne peut plus croître, ou si l'excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique. »⁴⁷⁶

L'énergie, terme qui pour Bataille peut être compris comme *richesse*, est ce qui engage Hirschhorn quand l'artiste proclame « *energy yes, quality no* ». Et dans cette énergie il y a une part, la *part maudite*, que les théories économiques ne parviennent pas à saisir quand elles analysent les échanges du monde sous l'optique simpliste et binaire du surplus versus pénurie.

En essayant de rendre compte de cette partie si méprisée par les théories économiques de son époque, Bataille a élaboré la notion de *dépense improductive* dans deux textes clés permettant de se rapprocher de l'œuvre de Thomas Hirschhorn : *La notion de dépense* et *La part maudite*. Le premier a été écrit quelques années avant la seconde guerre mondiale, en 1933, à l'aube des doctrines nazi-fascistes en Europe ; le second, qui a été publié en 1949, juste après cette même guerre, s'inscrit dans la continuité du premier. Ces deux textes portent sur ce que Bataille a appelé une *économie générale* et abordent la production de surplus de richesses et les modalités de sa dépense dans le but de faire face à une vision utilitariste de l'économie. Le principe de ces deux textes est la démonstration de la nécessité de tout système et tout organisme vivant d'être liés à la production d'un surplus d'énergie (richesse), un excès de production qui dépasserait la quantité basique et nécessaire pour leur conservation et leur développement. Selon Bataille, une économie en bonne santé absorbe davantage de ressources que ce qui est nécessaire pour maintenir sa survie. Normalement, les ressources excédentaires sont utilisées pour la croissance économique dans le réinvestissement en vue de la

⁴⁷⁶ Georges BATAILLE, *La partie maudite (précédé de La notion de dépense)*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011, p. 49.

reproduction de ce même système. Mais, dans l'excédent il y aurait toujours un surplus qui devrait être consommé sans la restriction des intérêts économiques. Bataille appelle cette portion du surplus « la partie maudite ». D'après Bataille, étant donné que ce surplus ne peut être absorbé dans le réinvestissement, il devrait être destiné à une dépense non productive, qui est donc comprise en tant que pure perte. Il s'agit d'une *part maudite* parce qu'elle ne sert ni à la croissance ni à l'augmentation de la richesse et sa perte s'inscrit dans une autre nature de production : si la communauté ne prend pas l'initiative de la consommer « glorieusement » (l'art, le luxe, le sexe), elle sera consumée à la fin de façons « catastrophique » (la guerre). Cette combinaison entre la gloire et la catastrophe (notamment des guerres) transforme ce surplus en quelque chose de non rationalisé, non maîtrisé, non utilitariste et les formes de cette dépense de l'activité humaine diffèrent de celle réductible et « représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive »⁴⁷⁷, elle représente donc les « dépenses improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. »⁴⁷⁸. Dans cette *économie générale* proposée par Bataille, cette part maudite, en quelque sorte refoulée, remanie les questions économiques sur des fondements propres à l'inconscient. Il dira « à cet égard, il est triste de dire que *l'humanité consciente est restée mineure* : elle se reconnaît le droit d'acquérir, de conserver ou de consommer rationnellement mais elle exclut en principe la *dépense improductive* »⁴⁷⁹.

L'étude de Marcel Mauss portant sur le *Potlatch* dans l'*Essai sur le don*⁴⁸⁰ a beaucoup influencé Bataille. Paru quelques années avant « La notion de dépense » de Bataille, le texte de Mauss décrit le *Potlatch* comme un échange non-marchand basé sur l'obligation de détruire des richesses dans le but d'établir le rang social d'un clan par rapport à ses rivaux. Fêtes sacrificielles, brûlures de biens et de richesses, la dépense spectaculaire a pour but de montrer à qui appartient le pouvoir. En résumé, le *potlatch* est

⁴⁷⁷ Georges BATAILLE, « La notion de dépense », *La partie maudite*, op. cit., p. 23

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 23-24.

⁴⁷⁹ *Idem*, p. 22 (c'est l'auteur qui souligne)

⁴⁸⁰ Marcel MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Quadrige/P.U.F., 2007.

une pratique des Indiens du Nord-Ouest américain répandue dans certaines fêtes organisées à l'occasion des rites de passage (mariage, funérailles, transition à l'âge adulte des garçons), fêtes qui marquent des changements de statut au sein d'une communauté au cours desquelles des rencontres entre tribus rivales ont lieu et sont marquées par la pratique du *don*. Ce circuit, comme l'observe Bataille, échappe à la logique marchande dont l'objectif serait l'ostentation et l'humiliation par l'imposition d'une dette à un rival. De chaque échange non marchand, il resterait un surplus de marchandise dont il faudra surpasser la valeur lors d'une prochaine opportunité. Celui qui reçoit le don est soumis à une sorte de défi de faire mieux et de dépenser plus et, comme le souligne Bataille en citant Mauss, « l'idéal, indique Mauss, serait de donner un *potlatch* qui ne serait pas rendu ». Dans ce processus, il y a toute une séquence d'actions extrêmes : destructions spectaculaires de richesses, sacrifices religieux, toute une catégorie de gestes qui dépassent le *don* proprement dit pour se lier à des significations symboliques de pouvoir qui soulignent le signe sacré et nécessaire de la dépense de surplus non productive. Comme l'avait noté Mauss, cette perte devient pouvoir et pour cette raison, selon Bataille, elle « doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens »⁴⁸¹ et se transforme ainsi en souveraineté. Alors, quand Bataille s'inspire du *Potlatch* c'est pour constater la naissance de ce pouvoir à partir des activités de sacrifices et de pure perte.

La réalisation de cette opération dont la perte se transforme en pouvoir est donc réservée à ceux qui peuvent produire un surplus non nécessaire à leur subsistance, c'est-à-dire, à une certaine classe privilégiée. Cette perte doit être orientée vers la gloire et de façon volontaire (« il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique ») pour que cette part maudite acquière une fonction libératrice. Il s'agit de la dépense sans finalité de croissance économique, mais avec une croissance symbolique. En simplifiant à l'extrême, dans le *potlatch*, celui qui donne le plus, qui dépense le plus est celui le plus souverain. Si, selon Bataille, dans la société moderne de son époque, la pratique artistique, ainsi que les guerres, le luxe et l'architecture monumentale, représentent une forme de dépense non productive, c'est là qu'il va falloir chercher une possibilité de *gloire* anti bourgeoise, car il s'agit d'un lieu où cette dépense peut se viabiliser sans être nécessairement attachée à une situation de privilège de classe.

Le modèle du *potlatch* est actualisé par Bataille en tant que paradigme pour

⁴⁸¹ Georges BATAILLE, « La notion de dépense », *La partie maudite*, op. cit., p. 24.

comprendre la dépense dans les sociétés de consommation modernes, cependant, il n'est plus réalisé de façon collective. Quand la consommation de la perte se transforme en luxe et en signe de statut, toute puissance émancipatrice se dissipe et rentre en consonance avec les besoins utilitaires du système de la pensée dominante. Voici la raison de sa malédiction, c'est pour cette raison que cette part est maudite, car elle a un double sens : tout puissance de la perte est instrumentalisée et se transforme en sujétion à un système d'accumulation. La possibilité d'inversion de cette logique semble être l'une des préoccupations de Bataille.

À cet égard il est possible de percevoir l'influence de ces deux textes de Bataille sur l'art contemporain dans un contexte de capitalisme néo-libéral. Plusieurs artistes formalisent ce besoin d'inutilité, de non durabilité (une sorte de précarité), de fragilité et non finalité comme un mode de résistance face à une logique d'accumulation et de spéculation financière. Il n'est donc pas possible de considérer le travail de Hirschhorn sans faire référence à George Bataille et à ces deux textes en particulier. Le fait que cet artiste ait dédié l'un de ses monuments précaires à Georges Bataille n'est pas non plus anodin (voir les images ci-dessous).



Bataille monument, 2002. Documenta 11, Kassel.



Bataille monument, 2002. Documenta 11, Kassel

Pour la Documenta 11, à Kassel (avec le commissaire Okwui Enwezor, originaire du Nigéria, premier directeur artistique non européen de l'histoire de la Documenta), Hirschhorn a travaillé avec des habitants locaux d'un quartier populaire d'immigrants pour ériger une structure temporaire qui a servi de site pour des débats communautaires concernant les écrits de Bataille. Dans ce monument, il y avait un studio de télévision organisé sur le modèle des télévisions communautaires des années 1970, où les habitants du quartier ont pu exprimer leurs opinions sur le philosophe français, ainsi qu'une bibliothèque contenant la bibliographie complète de Bataille et des textes complémentaires.



Bataille monument, 2002. Documenta 11, Kassel.

Ici, la tradition monumentale consistant à célébrer des guerriers ou des hommes de pouvoir sur les places centrales des villes cède la place à des installations précaires réalisées avec des matériaux ordinaires de tout ordre (meubles trouvés, carton, ruban adhésif, photocopies, déchets en général). Au lieu d'être dédiés à des guerriers, militaires ou hommes politiques, ces monuments honorent les penseurs – Spinoza, Deleuze, Gramsci et Bataille⁴⁸². Ils sont installés dans des espaces périphériques de la ville et construits par les communautés qui les accueillent. Même si, en principe, ces monuments n'impressionnent guère, ils gèrent une temporalité très différente de celle des monuments classiques : ils sont destinés à leur propre dépense, parce qu'ils sont délibérément temporaires, délibérément précaires, ce sont des lieux de convivialité et d'échanges plutôt que de contemplation. En générant une telle temporalité, totalement contraire à celle des monuments faits pour durer, il n'y a que l'énergie de la dépense et de la perte qui demeure après la totale *consommation* de l'œuvre dans sa propre expérience (le temps de sa production et le temps de son *utilisation / jouissance*), car elle naît, vit et est détruite sans rien laisser au-delà de cette richesse/énergie non matérialisée.

Pour que ce processus soit réussi, un grand investissement personnel de l'artiste est requis. Depuis 1999, Hirshhorn a produit 66 œuvres dans l'espace public, dont quelques « autels » et « monuments ». Ces œuvres ont suivi les directives de ce qu'il appelle *Présence et Production*, ce qui veut dire : être sur place tout au long de la construction, organisations, programmation et performance de l'œuvre. Cette directive a été développée et améliorée au fil des années, comme l'artiste lui-même le fait remarquer dans une autocritique lors d'une interview menée par Veronica Simpson :

« Ma série de monuments dédiés à mes quatre philosophes bien-aimés, Spinoza, Deleuze, Bataille et Gramsci, est un projet qui a duré plus d'une décennie, intégré avec d'autres œuvres d'art, dans des galeries, espaces d'art ou dans l'espace public. De monument en monument, j'ai intégré des expériences et de nouvelles ambitions. Cela m'a conduit à définir ma position sur la sculpture point par point et de façon plus précise. Mon premier monument, dédié à Spinoza (1999), était le plus petit, le plus compact, impliquant une seule personne dans l'infrastructure environnante. Le deuxième monument, dédié à Gilles Deleuze (2000), a été ma première expérience avec les résidents. Il a été divisé en quatre parties architecturalement distinctes: une bibliothèque, une sculpture de Deleuze, un autel intégré à sa mémoire et une pierre philosophale. J'ai choisi

⁴⁸² Voici la liste de monuments dans l'ordre temporel : Spinoza Monument, Amsterdam, 1999 ; Deleuze monument, Avignon, 2000 ; Bataille Monument, Kassel, 2002 et Gramsci monument, New York, 2013.

l'emplacement à la périphérie d'Avignon et construit le travail avec les résidents locaux. Mais - et c'était mon échec - je ne suis pas resté sur place pendant l'exposition, et j'ai appris que lorsque je travaille avec des résidents, la présence est une nécessité. C'est nécessaire parce que le monument doit être reconstruit à chaque instant - littéralement - mais aussi comme une mission. Par conséquent, après l'expérience de *Deleuze monument*, j'ai inventé mes directives de *Présence et Production*. Par conséquent, le Monument Bataille (2002) a été le premier travail que j'ai réalisé avec ces directives. C'était décisif - ma présence à temps plein pendant l'exposition a donné plus de disponibilité pour la production sur place. Et 11 ans plus tard, avec *Gramsci monument*, j'ai planifié des événements quotidiens et hebdomadaires pendant les six semaines du monument. Je voulais me concentrer sur la production dans un mode de surdensité et surcharge et offrir implication et sur-implication, la complexité et la sur-complexité avec un programme, avec une sur-programmation. »⁴⁸³

La présence physique de Hirschhorn pendant la durée de tous ses projets hors galeries d'art et hors musées, que ce soient les monuments ou les installations, est devenue une condition préalable pour que l'œuvre puisse exister. L'artiste envisage cette présence en tant que don et sacrifice. Quand Hirschhorn affirme « je suis celui, en tant qu'artiste, qui doit donner en premier »⁴⁸⁴, l'artiste assume un rôle d'engagement envers l'œuvre et

⁴⁸³ Thomas Hirschhorn dans une interview à Veronica Simpson pour le site internet *Studio International* [en ligne], consulté le 24 août 2018. URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity> (C'est nous qui traduisons) : « My Monument series, dedicated to my four beloved philosophers, Spinoza, Deleuze, Bataille and Gramsci, was a project that spanned more than a decade, embedded with other works of art, in galleries, art spaces or in public space. From monument to monument, I integrated experiences and new ambitions. This led me to define my position about sculpture point by point and more precisely. My first monument, the Spinoza (1999), was the smallest, most compact, involving only one person in the surrounding infrastructure. The second monument, dedicated to Gilles Deleuze (2000), was my first experience with residents. It was divided into four architectonically separate parts: a library, a sculpture of Deleuze, an integrated altar to Deleuze's memory and a philosophical stone. I chose the location on the outskirts of Avignon and built the work together with local residents. But – and this was my failure – I didn't stay on location during the exhibition, and I learned that, when working with residents, presence is a necessity. It is necessary because the monument has to be rebuilt anew every moment – literally – but also as a mission. Therefore, after the Deleuze monument experience, I invented my Presence and Production guidelines. Consequently, the Bataille Monument (2002) was the first work I made with those guidelines. It was conclusive – my full-time presence during the exhibition gave more availability for production on location. And 11 years later, with the Gramsci monument, I planned daily and weekly events during the six weeks of the monument. I wanted to focus on production in over-density and over-charge, and offer implication and over-implication, complexity and over-complexity with a programme, with over-programming. ». Disponible sur: <http://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity>

⁴⁸⁴ Thomas HIRSCHHORN, « Alison M. Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn », dans GINGERAS et al., *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon Press, 2004, p 26. (C'est nous qui traduisons) : « I am the one as an artist who have to give first. »

aussi vis-à-vis du circuit de l'art. Il considère ainsi l'art contemporain comme un circuit économique et sa figure personnelle (*présence*) comme l'incarnation de la possibilité et de la finitude de l'ensemble du processus (*production*). En prenant donc sa position à l'intérieur de ce circuit, il fait acte de résistance. Si l'œuvre ne peut exister sans lui, elle ne devient pas non plus pérenne sans sa présence, elle échappe par conséquent au cadre utilitariste du circuit de l'art étant donné qu'aucun de ces monuments ou de ces installations aux grandes dimensions n'existe de façon permanente dans une collection d'art. On peut comprendre ces œuvres comme le don à l'état brut : on nous a offert la consommation même de l'œuvre et fait d'être là (l'artiste et les gens présents) c'est l'efficacité de telle consommation. A l'image de l'évocation du feu dans le titre de l'exposition de Hirschhorn au Palais de Tokyo, à Paris en 2014, *La flamme éternelle*, ces projets doivent être consommés pour générer une énergie quelconque.

Dépense et *excès* se conjuguent avec le *don*. Excès de matériau dans la production. Un tel excès se nie paradoxalement, parce il n'est jamais stocké, jamais jeté, mais toujours dépensé et consommé jusqu'à la fin de l'existence de l'œuvre. Il convient de noter qu'aucun des monuments et aucune des installations de Thomas Hirschhorn n'ont été préservés. Au contraire, ces travaux ont des dates d'expiration, non parce qu'ils auraient pu se périmer, mais plutôt parce qu'ils auraient accompli leur tâche. Dans leur précarité, ils « travaillent en CDD », dès que leur boulot est accompli, c'en est fini d'eux. À cet égard, ils fonctionnent comme une décharge d'énergie qui trouve son utilité seulement en tant que don.

Ces projets de Thomas Hirschhorn, de grande haleine et situés dans l'espace public, s'inscrivent dans une logique *carnavalisante* d'inversion d'une visualité dominante. Il s'agit là de la fête du pauvre, du matériel pauvre et des gens appauvris, de la dépense de choses sans valeurs ajoutées mais qui revêtent l'allure de la monumentalité, vers une contre-visualité de la richesse et du gaspillage. Il en est de même que pour les énormes *chariots allégoriques* (*carros alegóricos*, en portugais) au carnaval de Rio de Janeiro, fabriqués avec du papier et du styromousse et revêtus de matériaux brillants et pailletés, sur lesquels des gens portant des costumes d'apparence luxueuse, défilent de façon royale dans une longue allée. Ces fêtes, très populaires à l'origine, sont basées sur

l'inversion des rôles : l'homme devient femme, le pauvre riche, l'adulte bébé, la femme au foyer se transforme en prostituée, le blanc en noir. Dans les œuvres de Hirschhorn, une inversion similaire se produit. Ces monuments, installés dans des endroits en marge des villes, dans les banlieues populaires, finissent par attirer l'attention d'une élite économique et intellectuelle de l'art contemporain ; les protagonistes sont les « gens du quartier », même si la personne honorée est une figure connue (Bataille, Deleuze). Cette inversion du visible ne s'opère pas par le principe de l'exotisme, si récurrent quand les riches rencontrent les pauvres. Ces expériences artistiques dans l'espace public s'approchent de la contre-visualité entreprise par les occupations mentionnées dans le chapitre 2 de la première partie. Ce sont des espaces provisoires et communautaires, à l'intérieur desquels une logique du travail est créée et où une autre visualité est présentée.

En même temps, en ce qui concerne ces travaux dans les espaces publics, la démarche de Hirschhorn est bien particulière : malgré sa conviction concernant la présence de l'artiste et le poids donné à l'importance de l'auteur, le caractère communautaire de ces projets est très fort. À cet égard, ces œuvres sont la formalisation d'une conception très particulière de la notion d'auteur développée par l'artiste, celle d'*unshared authorship*. En fait, paradoxalement, ce non partage de l'authorship confère au « public » (ici entre guillemets, parce qu'on fait référence aux gens qui y habitent et se sont engagés dans la production de l'œuvre et pas seulement au public visiteur caractéristique du circuit d'art contemporain) la responsabilité de la paternité d'une œuvre ouverte à tous. Ici, mentionnons un long et éclairant passage de la même interview menée par Veronica Simpson au cours de laquelle Hirschhorn explicite en détail cette notion :

« Je suis souvent confronté à la question de l'auteur. Par conséquent, je propose un nouveau genre, une nouvelle vision, une utopie: je suis l'auteur à 100%, mais je crois que quelqu'un d'autre peut dire, moi aussi, je suis l'auteur; Moi aussi, je prends 100% de la paternité, et je le crois. C'est progressif, exponentiel, ça peut être 1000 ou 200 000%. C'est stupide et *old school* de penser en termes d'un terrain commun à 100% à partager. Par conséquent, je propose un nouveau type de paternité: la paternité non partagée. Cela signifie que moi, l'artiste, je suis l'auteur du *Gramsci monument*, je suis entièrement et complètement l'auteur, concernant tout ce qui concerne mon travail. En tant qu'auteur - en tant qu'auteur non partagé - je ne partage pas la responsabilité de mon travail, ni ma propre compréhension de celui-ci, d'où le terme « non partagé ». Mais je ne suis pas le seul auteur. Parce que l'Autre, celui qui prend aussi la responsabilité du travail, est - également - auteur. L'Autre peut être l'auteur,

complètement et entièrement, de sa compréhension du travail et de tout ce qui concerne le travail. C'est pourquoi encore une fois, le terme "non partagé". La paternité non partagée est une affirmation, c'est une affirmation, c'est offensif et c'est un terme "dur" qui s'oppose à la collaboration "à moyen terme". Le non-partage est synonyme de clarté, de décision, de non-exclusif, d'ouverture vers la coexistence. Non partagé signifie dire oui à la complexité, et implique la multiplication, pas la division. La paternité non partagée - nous pourrions aussi dire une responsabilité non partagée - nous permet de prendre la responsabilité de ce dont je ne suis pas responsable. De plus, la paternité non partagée permet d'être auteur même quand je ne suis pas l'auteur: c'est l'essentiel; c'est le nouveau. »⁴⁸⁵

Ainsi comme dans le cas de Clarisse Hahn, l'utopie de Hirshhorn n'est pas celle du consensus. Sa paternité non-partagée de l'œuvre, sa notion de coexistence répondent à une arithmétique de la multiplication vers l'excès. S'il y a un partage, c'est celui des responsabilités et de tous les risques que celles-ci impliquent : à savoir gérer les différences et les conflits, assumer l'incomplétude de ses compétences, s'engager dans la paternité de l'œuvre et répondre à la contre-visualité qu'elle produit. Dans le cas de la série de monuments, ces espaces ne seraient jamais visités et les gens qui y habitent ne seraient jamais producteurs d'un visible sans la présence et le travail quotidien de l'artiste sur place. En même temps, après avoir pris conscience de la nécessité de l'autre pour que l'œuvre soit accomplie, l'artiste assume l'autre dans une position d'égal. Il est possible de suivre les métaphores de l'artiste quand il se compare au soldat ou au guerrier et de

⁴⁸⁵ Thomas Hirschhorn dans une interview à Veronica Simpson pour le site internet *Studio International* [en ligne], consulté le 24 août 2018. URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity> (C'est nous qui traduisons) : « I am often confronted with the question of authorship. Therefore, I propose a new kind, a new vision, a utopia: I'm the author 100%, but I believe that someone else can say, I, too, am the author; I, too, take 100% authorship, and believe it. It is progressive, exponential, it can be 1,000, or 200,000%. It is stupid and old school to think in terms of a 100% common ground to share. Consequently, I propose a new kind of authorship: the unshared authorship. This means that I, the artist, am the author of the Gramsci monument, I am entirely and completely the author, regarding everything about my work. As author – in unshared authorship – I don't share the responsibility of my work, nor my own understanding of it, hence the term "unshared". But I am not the only author. Because the Other, the one taking the responsibility of the work also, is – equally – author. The Other can be author, completely and entirely, in his/her understanding of the work and regarding everything about the work. That's why again, the term "unshared". Unshared authorship is a statement, it's an assertion, it's offensive and it's a "hard" term in opposition to "soft"-term collaboration. Unshared stands for clearness, for a decision, for the non-exclusive, for the opening towards co-existence. Unshared means saying yes to complexity, and implies multiplication, not division. Unshared authorship – we could also say unshared responsibility – allows us to take the responsibility for what I am not responsible for. Furthermore, unshared authorship allows being author even when I am not the author: this is the essential; this is the new. »

dire que Hirschhorn, avec ses manifestes, directives, hommages et odes aux héros, est un stratège qui n'essaie de faire face à aucune menace, mais au réel comme il se présente : excessif, pénétré par les flux, excluant, précaire. Aussi, à l'inverse des interventions dans les musées ou lors des biennales, les monuments et les autels représentent un renversement de la marge vers un centre symbolique. Un vrai et littéral peuplement la marge.

Malgré leur courte durée, ces monuments sont, pour Hirschhorn, éternels dans le sens d'un changement de nature : de chose/objet à une chose/mémoire :

« Le Monument ne s'est pas terminé, il ne "finit" jamais. Le monument de Gramsci, comme tous les monuments, est fait pour l'éternité. Le monument de Gramsci a dû être transformé de son statut d'être "aussi un objet" à son statut de mémoire unique - "sans objet". Par conséquent, le dernier jour, nous avons fait la fête. Nous avons pris le monument en 12 jours et organisé une tombola gratuite où tous les objets qui avaient constitué le monument ont été donnés aux résidents de Forest Houses. »⁴⁸⁶



Gramsci monument, 2013. Bronx, New York.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, (C'est nous qui traduisons) : « The Monument did not end, it never "ends". The Gramsci monument, as all monuments, is made for eternity. The Gramsci monument had to be transformed from its status of being "also an object" to its status of only memory – "without an object". Therefore, on the last day, we had a party. We took the monument down in 12 days and organized a free raffle where all the objects that had constituted the monument were given away to the residents of Forest Houses. »



Deleuze monument, 2000. Avignon.



Spinoza monument, 1999. Amsterdam.

4.4 - Montrer des corps détruits

« Les images de corps humains détruits sont importantes du fait de leur redondance. »⁴⁸⁷

Thomas Hirshhorn (2014).



Touching reality, 2012. Vidéo, 4' 45".

⁴⁸⁷ Thomas HIRSCHHORN, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », *Que peut une image ? - Les carnets du BAL 04*, Paris, Le Bal, Éditions Textuel, Centre National des Arts Plastiques, 2014, p. 109.

4.4.1 - Toucher le réel

Il y a un travail de Thomas Hirschhorn qui nous intéresse ici plus intimement. Il s'agit de *Touching Reality* (2012, 4'45'', vidéo)⁴⁸⁸, vidéo projetée sur grand écran et qui montre une main féminine, aux ongles longs et bien soignés, qui interagit sur une sorte de tablette ou iPad avec une série d'images de corps mutilés, brisés, aux têtes écrasées, de membres et de tas indiscernables de chair et de viscères. C'est une image en spirale dans laquelle quelqu'un manipule un dispositif qui, à son tour, montre d'autres images. Ces images ont été prises par des amateurs, tournées par des témoins oculaires qui, sur le moment, avaient sur eux un appareil quelconque permettant les prises de vue (téléphone portable, appareil photo numérique, etc...). La plupart de ces images paraît venir directement d'internet et leur faible qualité, s'ajoutant à la tension établie par la délicatesse des mains, provoque l'effet pervers de lancer le spectateur dans un cycle embarrassant de répulsion et de curiosité morbide.



Touching reality, 2012. Vidéo, 4' 45''.

⁴⁸⁸ Un extrait de la vidéo est disponible sur ce lien : <https://vimeo.com/55482318>

Au moment où cette vidéo a été montrée pour la première fois en 2012, à la Triennale du Palais de Tokyo, à Paris, l'artiste avait choisi de le faire dans une projection à grand format. Le fait que cette vidéo ne soit pas montrée dans un moniteur vidéo, mais plutôt projetée sur un écran aux dimensions élargies, crée une situation qui confère une échelle hors du commun vis-à-vis des situations dans lesquelles normalement on visualise ce genre d'images (comme on peut l'observer sur l'image ci-dessous).



Touching reality, 2012. Vue de l'exposition.

L'écran, plus grand que le public, hyperbolise l'action si banale et, de nos jours quotidienne, consistant à faire défiler les images sur les petits écrans de nos portables et nos tablettes personnelles. De plus, la main qui apparaît n'est pas la nôtre, mais la partie, elle aussi, d'un corps d'autrui. Cette main fait défiler les vues, quelle que soient notre volonté et notre désir de voir ou de ne pas voir. Le laps de temps durant lequel nous nous attardons devant l'écran, les gestes de *zoom in* ou *zoom out* pour mieux regarder les détails ahurissants ne sont pas déterminés par le désir du spectateur, mais par la volonté de l'artiste. Bien sûr nous avons toujours la possibilité de quitter la salle et de continuer le parcours ailleurs, mais, une fois devant ces images, il faut faire face à cette temporalité et à ces dimensions à l'échelle élargie. Ce faisant, l'artiste met en évidence

un geste ordinaire, mais un geste nouveau et qui a été développé dans les laboratoires *Apple* lors de la création des premiers appareils *iPhone*. C'est un geste familier de celui du *zapping* (bien connu depuis l'utilisation généralisée des télécommandes de téléviseurs), mais très différent dans son intimité avec le dispositif qui montre les images. Il s'agit d'un geste qui a dépassé son précédent (le *zapping*) et a imprimé un nouveau comportement à l'acte consistant à regarder les images. Dans un témoignage sur le site Mediapart à l'occasion de la Triennale, Hirschhorn a déclaré :

« Je pense à un geste nouveau. Ce geste il est nouveau parce qu'il est là depuis quelques années. Avant on ne le faisait pas ça. (...) Ce geste, il me semble exprimer quelque chose, ce geste de toucher l'écran pour faire défiler des images tout simplement - des images de vacances, peut-être d'un appartement à visiter, je l'ai vu aussi dans les galeries quand on montre des œuvres disponibles, par exemple - ce geste, en effet, me semble, à la fois, vouloir, par ce qu'on a de plus sensible, le bout des doigts, toucher les choses et, en même temps, il est d'une froideur terrible. Parce qu'il glisse très très vite sans presque juste toucher les choses. Et, pour moi, ce geste n'est pas couplé avec les images au-dessus, parce que ce geste est froid, terrible et non engagé, s'il montre des photos de vacances ou quand il montre des photos de corps morts et détruits. C'est le même geste et c'est pour ça que j'ai absolument voulu ce geste-là : quelque chose qui semble être un geste de sensibilité mais qui, en même temps, est d'une distanciation énorme. »⁴⁸⁹

On voit défiler les images de ces corps en même temps que le geste répétitif du doigt qui touche l'écran. L'artiste a une approche double : celle d'un geste qui nous est familier et d'un autre, vers le corps lui-même. Dans le même témoignage cité auparavant, Hirschhorn souligne l'importance de cette identification au corps montrée sur l'écran. Ces corps ne sont pas liés à un contexte politique, historique ou religieux car ces aspects ne sont pas évidents dans les images, mais tout simplement liés au fait universel que ces corps, dans leur unité, nous tous nous les avons : « notre corps, à un moment donné, il s'arrête là où commence celui de l'autre ou où commence le monde »⁴⁹⁰.

Dans cet amas de corps, c'est leurs images en tant que débris qui intéressent

⁴⁸⁹ Témoignage donné sur le site *Mediapart.fr* (entre 00'35 et 02'25"). URL : <https://www.dailymotion.com/video/xshf10>

⁴⁹⁰ *Ibidem.* (entre 04'05" et 04'21")

et c'est pour cette raison qu'elles défilent sans une contextualisation. Selon Hirshhorn, le contexte neutralise la puissance de ces images en imposant un jugement à ce que l'on voit. À cet égard, le contexte fait de nous des otages à l'intérieur d'un jugement et, en le supprimant, c'est tout simplement la destruction qui doit apparaître. Avec l'effort de mettre ces images à égalité, c'est la destruction de cette humanité qui est mise en évidence par les corps : il y a un corps détruit, quelqu'un l'a visé, et ce pourrait être le mien. Point.

4.4.2 - Faire barrage pour faire voir

Le choix de ce genre d'images, non seulement guidé par leur contenu, mais aussi par leur provenance (images d'amateurs, produites dans des situations de conflits), a un sens particulier. La provenance incertaine et non vérifiée de ces images fait barrage à un flux que l'artiste qualifie de *dictature du journalisme* qui, associé à l'information et à la contextualisation figurant toujours à côté des images, sert à la manipulation du regard tout en niant leur caractère chaotique et absurde. « Percer le chaos du monde dans lequel on vit », telle est l'expression utilisée par l'artiste. L'image journalistique fabriquerait l'intransparence puisqu'elle refuse ce chaos. En même temps, Hirschhorn insiste sur l'idée que le relief donné à ces images de « corps humains détruits » n'a pas d'intention sensationnaliste, pas plus qu'il ne doit opérer non plus comme une simple transgression esthétique. Au contraire, ces images représentent une forme de résistance. Elles résistent à un univers médiatique assaini, excessivement adapté et extrêmement préoccupé par la protection des sensibilités de son public. Elles résistent à l'invisibilité, or, selon Hirschhorn, cette invisibilité n'est pas innocente : « Aujourd'hui, dans les journaux, les magazines et les journaux télévisés, nous voyons très peu d'images de corps détruits, parce qu'elles sont très rarement montrées. Ces photos sont non visibles et invisibles : le prétexte est de nous en protéger, présupposant qu'elles pourraient heurter la sensibilité du public ou satisfaire le voyeurisme. Mais l'invisibilité n'est pas innocente. L'invisibilité est une stratégie de soutien à, ou, tout au moins, de non-dissuasion de l'effort de guerre. Il s'agit de rendre la guerre acceptable et ses conséquences commensurables »⁴⁹¹.

L'extrait cité ci-dessus fait partie d'un texte écrit par Hirschhorn en même

⁴⁹¹ Thomas HIRSCHHORN, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », *op. cit.*, p. 109-110.

temps que la vidéo et publié dans le deuxième numéro du journal de la Triennale. Ce texte, titré d'une manière didactique « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », agit comme un manifeste qui va guider toute son œuvre depuis cette période jusqu'à aujourd'hui. Ce texte/manifeste (qui a également été publié dans les *Carnets du Bal n° 4* deux ans après) est une prise de position claire contre l'*iconisme* des médias, surtout en ce qui concerne les images de guerres et conflits. Dans sa récente exposition intitulée *Pixel-collage*⁴⁹², il y avait, côte à côte avec les grands collages de la série, une discrète reproduction de taille A4, de la fameuse photo *White House situation room* qui montre les dirigeants du gouvernement américain (le président Barack Obama, son adjoint Joe Biden, la secrétaire d'État Hillary Clinton, le Brigadier général de la Force aérienne Marshall Bradley Webb et le secrétaire à la Défense Robert Gates, entre autres) en train de regarder ce que l'on imagine être le moment de l'arrestation d'Osama Bin Laden retransmis en direct par un drone. Il s'agit de la photo officielle de ce moment historique où personne ne voit le corps de Bin Laden et où la version officielle est la seule version disponible de cet événement. À défaut d'une image qui n'existe pas, une autre est divulguée. Selon Hirschhorn, il s'agit là d'une tendance inacceptable, ce qui justifierait le choix de faire figurer ces images pauvres dans ses œuvres. Une figuration qui agit *contre* ces autres images qui ne sont pas là et qui reflètent une tendance dans laquelle se manifeste le désir de détruire un corps et de ne pas le regarder.

Dans le texte « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », l'artiste fait la liste de huit points pour répondre à la question titre de son texte :

- 1) La provenance
- 2) La redondance
- 3) L'invisibilité
- 4) La « tendance à l'iconisme »
- 5) La réduction aux faits
- 6) Le syndrome de la victime
- 7) La non-pertinence de la qualité
- 8) La distanciation par « hypersensibilité »

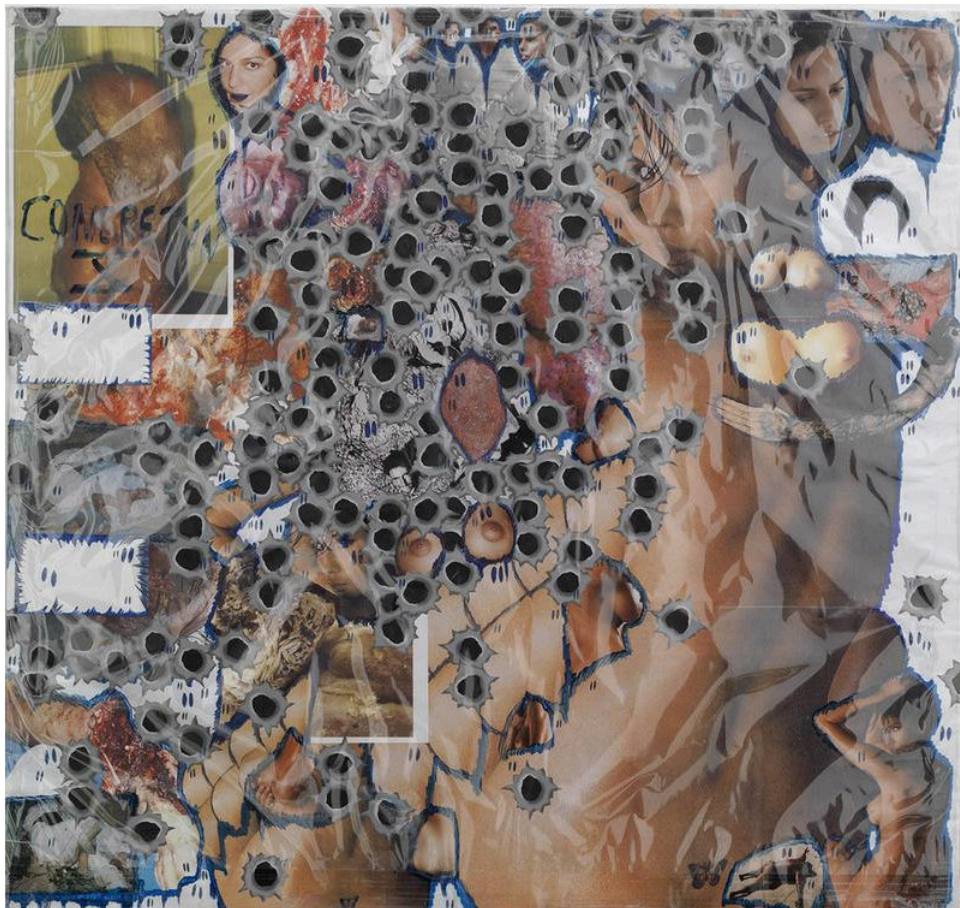
⁴⁹² Exposition réalisée à la *Galerie Chantal Crousel*, à Paris, entre le 9 janvier et le 26 février 2016.

Ce texte est une porte d'entrée généreuse pour l'ensemble du travail de Hirschhorn, principalement ses œuvres plus récentes. Il énumère une série de raisons pour justifier le choix de travailler avec ces images si particulières. Ces raisons sont liées et complémentaires : la *provenance* et la *redondance* de ces images, leur caractère amateur, hasardeux et sujet à toute sorte d'imprévu et le fait qu'on les trouve en abondance sur les sites de recherche d'Internet. L'*invisibilité*, par contre, paradoxalement à leur abondance, est liée à leur faible circulation dans les médias car, dans ce cas, elles sont toujours pixelisées dans un désir d'éviter la confrontation avec le regard du public afin de préserver ses sensibilités et dans ce cas-là, on est dans l'exemple de Jacques Rancière, évoqué par Mirzoeff, du « Circulez, il n'y a rien à voir ! ». La *tendance à l'iconisme*, attesterait de la volonté de création d'une icône dans le but de remplacer une image manquante par une autre, moins violente et moins choquante. La *réduction aux faits* est une critique à la déjà mentionnée contextualisation et à l'habitude de mettre des légendes dans les images, nommer une image serait donc une façon de rendre l'incommensurable commensurable. Le sixième point, *le syndrome de la victime*, porte sur la tendance dichotomique à chercher dans les images qui est la victime et qui est le bourreau et à ainsi sélectionner les bons et les mauvais morts, dans un mouvement de justification de la violence. La *non-pertinence de la qualité* nous ramène à la question d'Hito Steyerl sur les images pauvres (*poor images*) et est liée à un principe cher à Hirschhorn traduit par sa maxime « Qualité = non, Énergie = oui ». Selon l'artiste, « l'argument de la "qualité photographique" est l'argument de celui qui se met à l'écart, qui n'est pas présent et qui, au nom de l'argument de la "qualité", marque sa distance et sa tentative de superviser. »⁴⁹³. C'est une ode à la présence, au témoignage et au droit au regard sans les médiations de médias, des *embedded images* et leur qualité propre et acceptable pour les moyens de communication. Finalement, dans le point *La distanciation par l'hypersensibilité*, Hirschhorn analyse l'évocation de la prétendue hyper-sensibilité du public et fait une différenciation entre la sensibilité et l'hyper-sensibilité : être sensible pour pouvoir regarder et ne pas être hyper-sensible pour ne pas détourner son regard vers les images iconiques, par exemple.

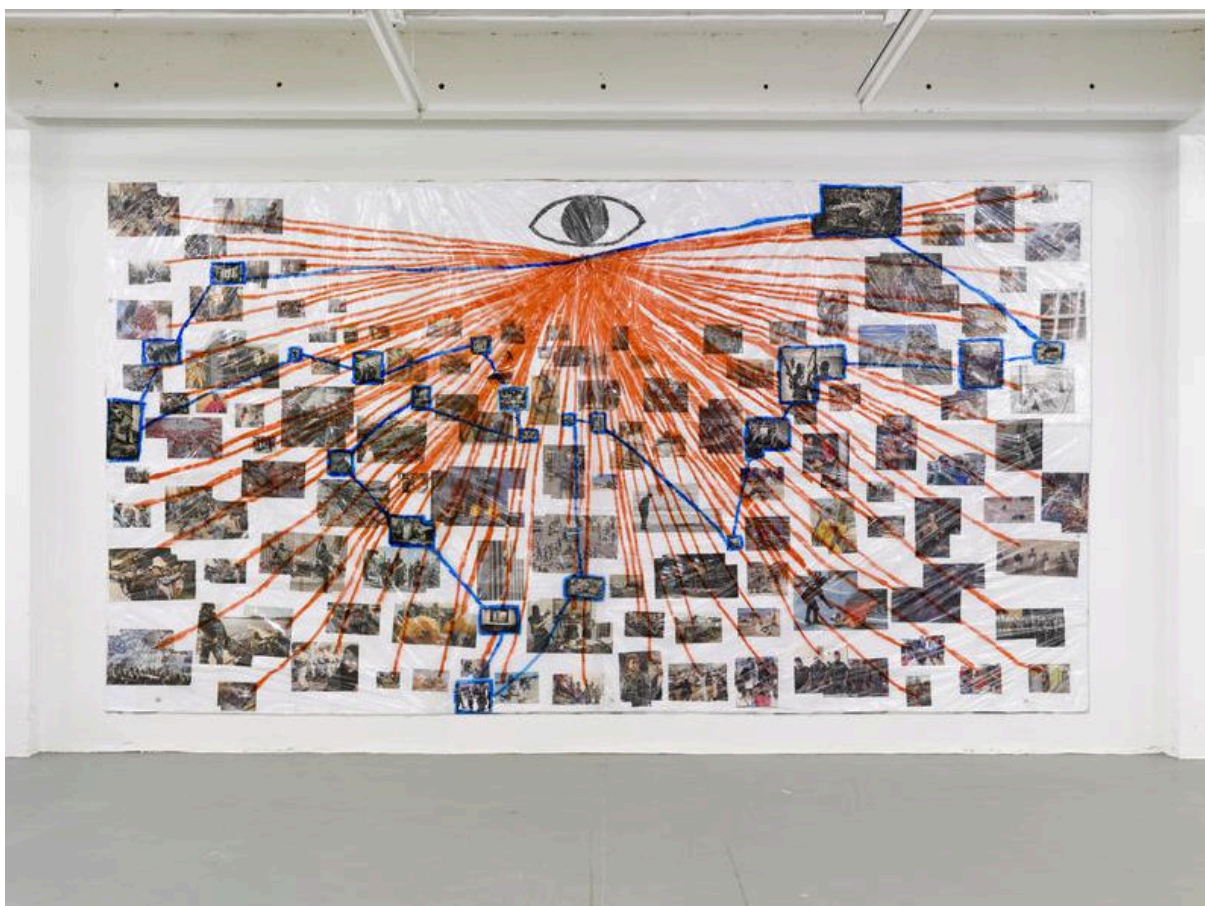
Avec ce texte, la critique faite par Hirschhorn semble être en harmonie avec celle développée par Mirzoeff quand celui-ci construit sa notion de *visualité*. Les huit points semblent corroborer une volonté de voir et un besoin de regarder. En même temps,

⁴⁹³ *Idem.*, p. 114.

malgré le caractère clair, direct et didactique de ce texte, ces huit points ne suffisent pas. Puisqu'il est un artiste, Hirschhorn doit donner forme à ces questions. Pour cela, il a recours, une fois de plus, au collage. En regardant les images de corps détruits et en utilisant la présence de la pixellisation comme pratique de censure et contrôle, l'artiste a développé toute une série de collages basée sur ce principe. Après les séries *Concrection X* et *The Incommensurable Banner* (2007), *The Eye-Map II - What makes eye see red* et *Ur-Collage* (2008), *Collage-Truth* (2012), réalisées en empruntant des images d'amateurs de corps détruits pour les combiner à d'autres images et textes (notamment des images tirées de la publicité de mode et de la presse) sans aucun effet de pixellisation, Hirschhorn commence à produire des collages dans lesquels le pixel assume un rôle prédominant.



Concrection X, 2007. Papier, imprimés, feutre, stylo bille, feuille plastique, adhésif brun, 88 x 85 cm.



The Eye Map II - What makes eye see red, 2008. Carton, papier, imprimés et photocopies, ruban adhésif, feutre, feuille plastique, 260 x 478 cm.



Collage-Truth n°14, 2012. Imprimés, scotch, feuille plastique, 27 x 37.5 cm.

Le choix d'aller vers la pixellisation repose sur quelques prémisses. Enumérons-les ici à partir de certaines déclarations faites par l'artiste⁴⁹⁴ :

1. La décision : Le fait qu'il y a toujours quelqu'un qui décide ce qui sera pixellisé ou ce qui ne le sera pas. La police, le gouvernement, le journal, le ministre de la défense, il y a quelqu'un qui prend cette décision. Il s'agit donc d'une décision politique.

2. L'autorité : Qui pixélise ? C'est l'autorité qui le fait. Qui décide ce que l'on peut ou ne peut pas reconnaître. Ce deuxième point complète le premier.

3. L'abstraction : « C'est fascinant comme la pixellisation induit une possible abstraction de l'image. »

3. Facelessness : On dit « j'ai droit à une image ». En fait, c'est par le visage que j'ai un contact avec le monde et donc, si je n'ai plus de visage, je ne suis plus en contact avec le monde. Il faut donc trouver comment, via la pixellisation, exprimer ce non contact avec le monde, via ce processus de *facelessness*.

4. Esthétique : « Tout ce qui est important finit par être pixellisé, ce qui me pousse à trouver un sens dans l'image. Le pixel pousse l'œil à trouver un sens à côté. Il y a des parties de l'image qui rentrent dans des zones non pixellisées. Ce sont des phénomènes esthétiques, parce qu'éventuellement, cela me permet de comprendre ce qui s'est passé. Par le pixel, le pire est évacué. Cela veut dire qu'autour c'est le moins pire. » (**il y a un jugement de valeur*). On cherche les bords.

5. Hypocrisie : Dans la pixellisation. Exemple de journaux qui ont pixélisé la couverture du Charlie hebdo.

6. Authenticité : À partir du moment où quelque chose est pixélisé, il devient authentique. Le banal et l'anodin deviennent authentiques par un geste, celui de la pixellisation.

Alors, pourquoi pixelliser ? Peut-être parce que toutes ces images pixellisées peuvent être dé-pixellisées car elles existent quelque part, sur les réseaux, dans leur état « naturel » et forcer à une pixellisation reviendrait à mettre en évidence ce masque imposé aux images. La pixellisation délibérée met en évidence sa réversibilité et son détournement au nom du droit au regard. Ce détournement est une manière de faire face à l'effet d'effacement des corps et des visages, le *facelessness* mentionné par l'artiste. En allant vers le pixel, l'artiste pratique un geste de résistance face à cet effacement qui nie

⁴⁹⁴ Déclaration recueillie lors d'une présentation de Hirschhorn à la Maison Populaire de Montreuil, en 2017. Pour la transcription complète de la présentation, voir l'*annexe n° 5*.

l'impuissance propre au visage et, par conséquent, toute possibilité d'empathie, la manifestation même de la négation de l'altérité. Si l'on évoque Emmanuel Levinas :

« il y a d'abord la droiture même du visage, son exposition droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant de poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer. »⁴⁹⁵

Il est alors nécessaire de dévoiler ces visages et ces corps détruits pour leur redonner une signification, « signification sans contexte »⁴⁹⁶, comme le souligne Levinas. L'absence de contexte, chose si importante pour Hirschhorn, rend possible l'irréductibilité à l'un ou l'autre rôle et donc un jugement (la victime, le bourreau, le terroriste, le soldat, le civil) et permet tout simplement que l'on dise : « Tu ne tueras point »⁴⁹⁷.

4.4.3 - L'abstraction

En considérant les pixels comme une abstraction, Hirschhorn fait le choix de travailler à partir d'une apparente incongruence : utiliser l'abstraction (par le biais du collage) pour montrer le réel, dévoiler ces corps/visages. La question semble être la suivante : comment peut-on aujourd'hui penser l'abstraction et l'intégrer dans la réalité du monde ? Par le biais d'une chose qui ne nous permet pas de comprendre les images en elles-mêmes, mais le monde dans toute sa complexité. Hirschhorn cite le sculpteur et peintre Otto Freundlich (1878, Stolp, Allemagne – 1943, camp de concentration de Lublin-Majdanek, Pologne occupée), l'un des fondateurs de l'abstraction et du constructivisme qui a « créé une abstraction spirituelle, différemment de Mondrian, qui a essayé de faire l'abstraction à partir de la nature et des villes. Otto, a développé une logique où l'ensemble de tous les petits carrés et les petites formes devrait être contenu

⁴⁹⁵ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 2007, p. 80.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

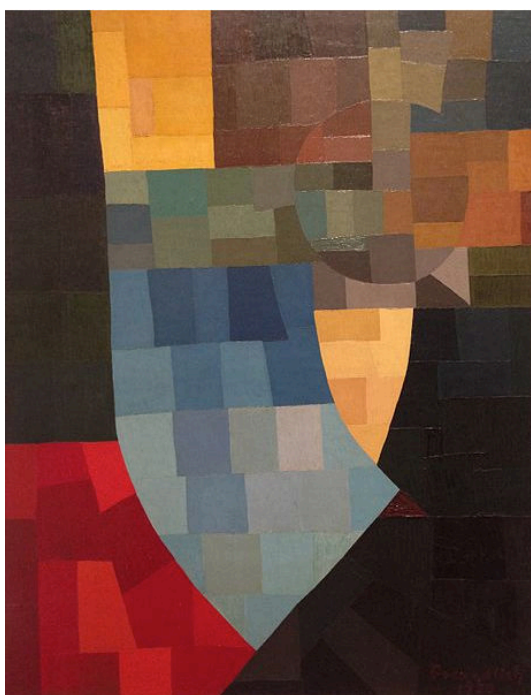
⁴⁹⁷ *Idem*, p. 81.

dans une seule forme. Il a essayé de faire basculer l'abstraction vers une pensée réflexive »⁴⁹⁸.

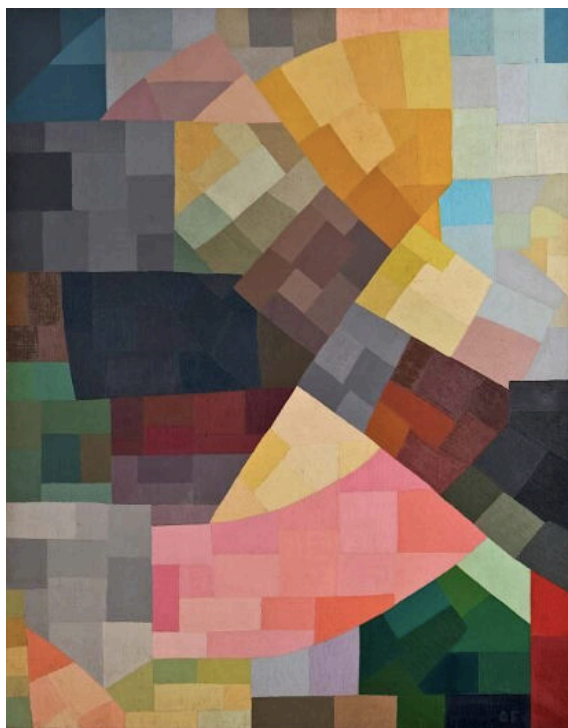
1.



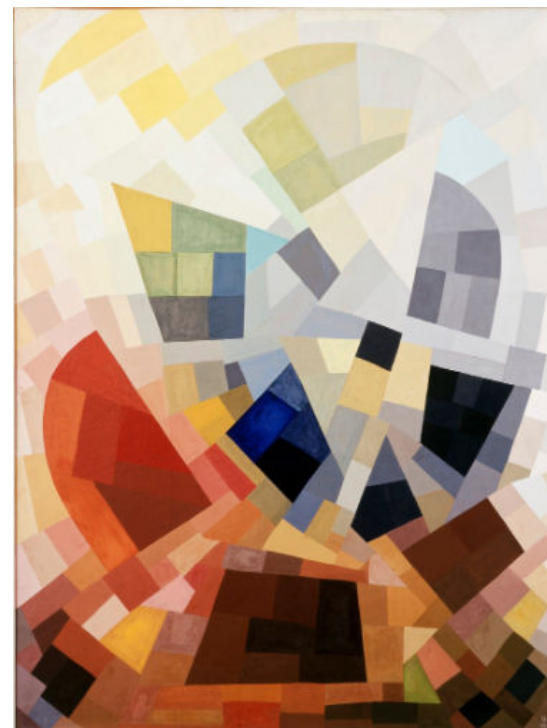
2.



3.



4.



⁴⁹⁸ Déclaration collectée lors d'une présentation de Hirschhorn à la Maison Populaire de Montreuil, en 2017. Pour la transcription complète de la présentation, voir l'annexe n° 5.

Référence des œuvres de la page précédente :

1. Otto Freundlich, *Mon ciel est rouge*, 1933. Huile sur toile, 162x130,5 cm.
2. Otto Freundlich, *Composition*, 1930. Huile sur toile. 147x113 cm.
3. Otto Freundlich, *Composition*, 1931. Huile sur toile, 146x114 cm.
4. Otto Freundlich, *Composition*, 1939. Tempera sur papier, marouflée sur toile, 193x146 cm.

On peut retrouver cette pensée réflexive dans le texte de Hirschhorn intitulé « Doing art politically : what does this mean ? », où il discute du besoin de donner forme à cette réflexion sur le monde. Ce texte, s'apparentant à un manifeste, reprend celui écrit par Godard trente-cinq ans auparavant, en 1970, et intitulé « Que faire ? »⁴⁹⁹, et remet en question des notions telles que celles d'« art engagé », d'« artiste politique » et d'« artiste engagé » ; il affirme : « Je ne suis pas concerné par faire de l'art politique et je n'ai jamais été concerné par le faire. La déclaration "faire de l'art politiquement - ne pas faire de l'art politique" - est une déclaration que j'ai prise de Jean-Luc Godard. Il a dit « il faut faire politiquement des films; il ne s'agit pas de faire des films politiques.". Mais que signifie faire de l'art politiquement? »⁵⁰⁰.

Dans son manifeste, Godard renouvelle une question importante qui remonte au célèbre texte de Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*⁵⁰¹. À l'instar de Benjamin, Godard cherchait à dire que, s'ils se contentaient de créer des films ayant un contenu politique, les cinéastes s'aligneraient sur les mêmes formes de discours hégémoniques que celles qu'ils prétendraient combattre. Cette attitude est en pleine syntonie avec la critique de Benjamin à l'égard du mouvement photographique et littéraire allemand « Nouvelle Objectivité ». Dans son texte, Benjamin montre que malgré l'attitude documentaire des photographes et écrivains de la Nouvelle Objectivité face à la misère, quand ceux-ci photographiaient d'une manière esthétisante des tas d'ordures ou des bidonvilles, ils les transformaient en objets de jouissance et de consommation, pour « approvisionner un appareil de production, sans le modifier »⁵⁰².

⁴⁹⁹ Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard: Documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 145.

⁵⁰⁰ Thomas HIRSCHHORN, « Doing art politically : what does this mean ? », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, op. cit., p. 72. (C'est nous qui traduisons) : « I am not concerned with, and have never been concerned with, making political art. The statement "doing art politically – not making political art" – is a statement I took from Jean-Luc Godard. He said, "it is a matter of making films politically; it is not a matter of making political films." But what does it mean to do art politically? »

⁵⁰¹ Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur » (1934), *Essais sur Bertolt Brecht*, Édition Maspero, Paris 1969.

⁵⁰² *Idem*, p. 119.

Selon Benjamin, « la tendance politique, même si elle semble des plus révolutionnaires, a une fonction antirévolutionnaire aussi longtemps que l'écrivain ressent sa solidarité avec le prolétariat uniquement d'après son idéologie et non comme producteur »⁵⁰³. Si l'on remplace la figure de l'écrivain par celle de l'artiste (ou celle du producteur d'images), on trouve le renouvellement de cette préoccupation dans le manifeste de Godard. Selon ce dernier, au-delà du contenu politique qu'un film pourrait promouvoir, sa dimension politique devrait faire preuve d'un travail formel et d'un processus créatif qui, eux aussi, devraient être politiques.

Selon Hirschhorn, ce travail formel signifie que « faire de l'art politiquement signifie donner forme »⁵⁰⁴. Il ne dit pas *making form* (faire une forme) mais *giving form* (donner une forme), parce que *giving form* c'est aussi *giving back*, c'est restituer quelque chose à quelqu'un, c'est peut-être réparer quelque chose. Il serait plus facile de comprendre le choix de la pixellisation chez Hirschhorn par ce biais. Quand il ne pixellise pas ce que l'on n'a pas l'habitude de pixelliser et quand il relie par le collage les images de corps détruits avec des images de publicité, l'artiste met en évidence une décision politique car il veut « que ce soit clair qu'il ne s'agit pas de la technique de la pixellisation, mais de la décision politique de montrer ou de pas montrer. »⁵⁰⁵. Le choix des images émanant de la publicité est fait pour leur charge esthétique et non pour les dénoncer. Les pixels, à leur tour, font le lien, par leur abstraction intrinsèque, et passent cette charge aux images de corps.

⁵⁰³ *Idem*, p. 114.

⁵⁰⁴ Thomas HIRSCHHORN. « Doing art politically : what does this mean ? », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, op. cit., p. 72. (C'est nous qui traduisons) : « Doing art politically means giving form. »

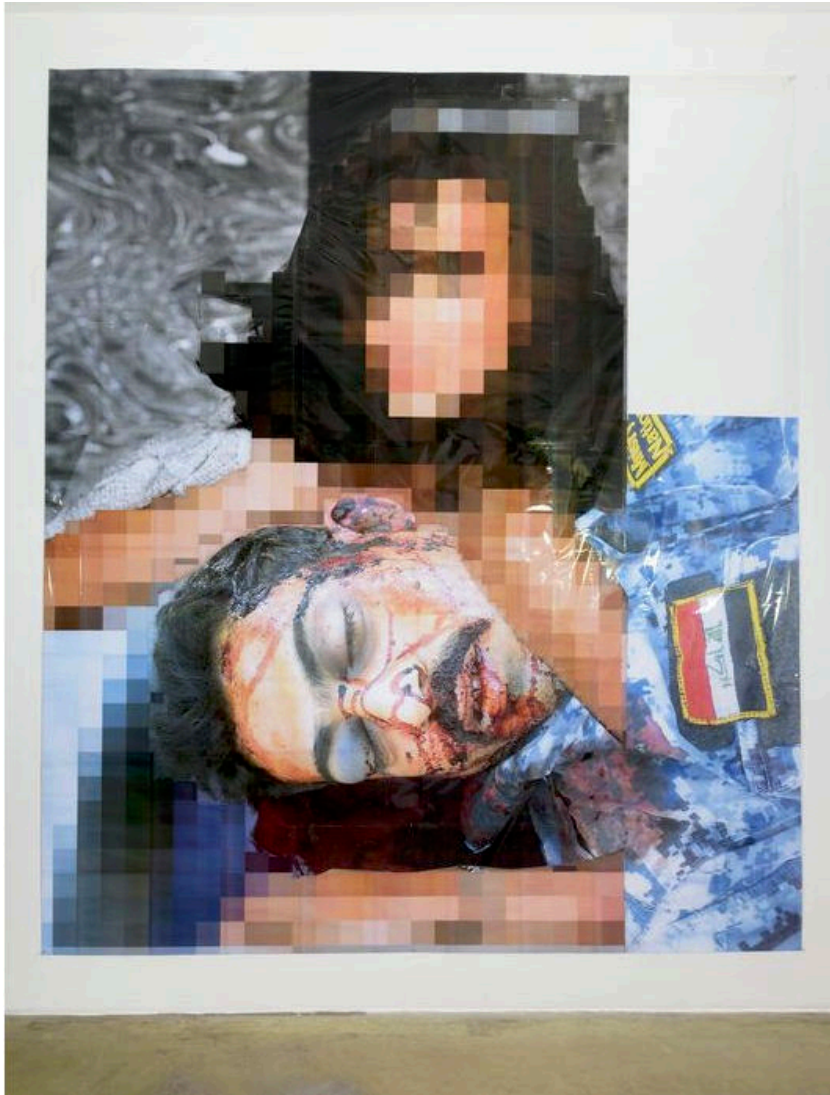
⁵⁰⁵ Déclaration collectée lors d'une présentation de Hirschhorn à la Maison Populaire de Montreuil, en 2017. Pour la transcription complète de la présentation, voir l'annexe n° 5.



Pixel-Collage n°5, 2015. Imprimée, feuille plastique, ruban adhésif, 298x330 cm.

« Alors, pixel-collage : j'utilise le pixel pour unir les deux éléments, c'est un lien. Grâce au pixel, ici, le lien, par exemple, c'est à la fois, un vêtement imprimé avec du rouge sur blanc et quelqu'un qui est au sol, avec un vêtement taché de sang. Et grâce au pixel, ça me permet de lier les deux ensemble. Le pixel-collage n'est jamais pour moi un système. Ce n'est pas un système. A chaque fois, j'essaie de faire une nouvelle image complète et j'essaie toujours de partir des éléments existants. Par exemple, ici en haut c'est de la lanière de la chaussure et j'essaie avec les pixels de créer une image complète, singulière. »⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ *Ibidem.*



Pixel-Collage n°3, 2015. Imprimée, feuille plastique, ruban adhésif, 333x288 cm.

« Ici, avec cette idée de l'abstraction dedans, par exemple, c'est le geste qui va de gauche à droite. Ici, les pixels sont comme des gouttes qui tombent dans l'image en bas. Ou ici, le contraire, c'est la couleur de l'image en haut qui va vers l'image pixelisée. A chaque fois, j'essaye de trouver une raison pour faire le pixel-collage. Je fais des pixel-collages petits, de tailles A4 ou d'une double page de magazine, et je fais des pixels-collages plus grands, agrandis dans le sens que ça couvre la taille du mur où elle est exposée. Ce que je veux c'est que les pixels-collages n'aient pas de dimension. »⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ *Ibidem.*



Pixel-Collage, 2015. Vue de l'exposition, chez la galerie Chantal Crousel, Paris.

En regardant la série *Pixel-collage* il est possible de reprendre ce qui a été dit au début de ce chapitre à propos de la technique du collage. L'amour de Hirschhorn pour cette technique atteste de sa volonté de créer un « nouveau monde » ou une « nouvelle vision du monde », comme l'artiste préfère, par le geste de liaison des éléments existant et la possibilité d'exprimer, d'une manière directe, quelque chose d'immédiat, du fait que, dans le collage, il y a des choses qui ne vont pas complètement fonctionner, qui ne sont pas cohérentes ni concluantes, mais qui peuvent être vues ensemble. Et il existe aussi la possibilité de la création d'une troisième image, hybride et non conclusive : « il y a toujours des problèmes... J'aime ça. Ici dans les *Pixels-collages*, à la fois dans les grands et dans les petits, il y a toujours un raccord qui manque, parce que, ce n'est pas un raccord de format, mais un raccord de sens. Il y a toujours des parties manquantes, et j'aime qu'elles soient assumées. »⁵⁰⁸ C'est en assumant cette incomplétude que Hirschhorn met en pratique son geste consistant à « donner forme ». L'artiste accepte la stupidité et la simplicité de ce geste quand il affirme : « Quand je dis "donner forme", je veux faire quelque chose de très simple, presque stupide, lier deux choses qui n'ont rien

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

à voir. Et, en même temps, parce qu'elles sont ensemble, elles ont à voir. Comme cette tête à gauche, par exemple, maintenant elle a quelque chose à voir avec la forme pixellisée à droite. Ça c'est donner forme, c'est un geste qui n'a aucune autre explication que de faire quelque chose qu'on ne pourrait pas faire autrement. »⁵⁰⁹ Le *don* de cette forme construite par l'artiste affirme tout simplement que là il y a quelque chose à voir ; là, dans ce lien formel entre deux images qui, en dehors de cette démarche, ne seraient jamais réunies. Il s'agit d'un acte affirmatif et émancipateur dans lequel toutes les décisions – l'agrandissement ou non des collages, leur platitude, les matériaux utilisés, les couleurs des pixels, le fait qu'il n'y ait pas de cadre – sont prises en charge par l'artiste et vont au-delà du « faire forme ».

Avec ses décisions, Hirschhorn n'essaie pas de procéder à une simple dénonciation d'un monde où règnent la souffrance et la violence. Certes, cette dimension existe, mais pour cela, « faire une forme » serait suffisant. Au contraire, quand on « donne forme » la logique devient plus complexe car elle implique de donner une forme à quelque chose pour pouvoir voir et regarder le monde et non pas de faire une forme avec une vision finie d'un monde. Le choix de l'abstraction pour bien voir le monde s'avère puissant à une époque où la visualité est maîtrisée par les images documentaires, espèce de nouveau paradigme du réel dans lequel les images d'amateurs sont le paradigme du vrai. Ce choix est une prise de position consciente : « Je veux essayer de faire face au grand défi artistique: comment donner une forme qui prenne position ? Comment donner une forme qui résiste aux faits ? Je veux comprendre la question de la forme en tant que la question la plus importante pour un artiste »⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Thomas HIRSCHHORN, « Doing art politically : what does this mean ? ». in *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn, op. cit.*, 72. (C'est nous qui traduisons) : « I want to try to confront the great artistic challenge : How can I give a form that takes a position ? How can I give a form that resists facts? I want to understand the question of form as the most important question for an artist »



Pixel-Collage n°88, 2017. Imprimée, feuille plastique, ruban adhésif, 444x292 cm.

3^{ème} PARTIE
Bruit de fond

CHAPITRE 1

FOND

1.1 - La puissance du fond

En ce qui concerne les images en mouvement, l'origine de l'Histoire du fond est bien connue : un frugal et innocent goûter d'un bébé avec ses parents filmé par Louis Lumière en 1895 dans l'une de ses "vues photographiques animées"⁵¹¹, car c'est ainsi que les frères Lumières nommaient leurs bobines de films muets. Dans cette scène, peut-être l'un des premiers films de famille, apparaissent Auguste Lumière, son épouse Marguerite Winkler et sa fille Andrée (le bébé du titre) en train d'être nourrie par ses parents. Apparemment cette scène se déroule au cours d'un après-midi venteux d'automne au moment où le couple prend joyeusement le thé. Ce film dure à peine 41 secondes, ce qui était suffisant pour émerveiller le public qui l'a regardé à l'occasion de la première projection publique et payante du Cinématographe Lumière à Paris, au salon indien du Grand Café, situé Boulevard des Capucines où, aujourd'hui l'on trouve un magasin GAP et l'Hôtel Scribe. La raison de cet émerveillement est simple : c'était la première fois que le vent faisait son "apparition" sur scène, ou plutôt, sur le fond de la scène. Du côté supérieur droit du cadre, au *fond* et derrière la figure de la mère, occupant un sixième de l'image, on voit des arbres dont les branches sont agitées par un vent assez fort.

Dans *L'Attrait du Vent*⁵¹², Benjamin Thomas construit une généalogie de la figure du *vent* en le situant, à partir de la peinture, côte à côte avec celle du fond : le vent/fond en tant qu'air qui circule autour des objets. À partir de l'observation de Diderot émise en 1765 à propos d'une toile de Chardin, Thomas remarque l'effet de réel donné par le fond pour évoquer la texture du monde. Cette évocation serait, « pour l'encyclopédiste, *décrire* l'impalpable qu'il ne peut que suggérer. Faire "voir" à son lecteur l'air qui passe entre les choses représentées mais qui pourtant n'y est pas »⁵¹³.

⁵¹¹ nous nous référons ici au film *Le repas de bébé – vue n° 88*, de Louis Lumière (France, 1895, n&b, 41"). Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=i8Yi4du489w>

⁵¹² Benjamin THOMAS, *L'Attrait du Vent* (Collection Côté cinéma / Motifs), Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2016.

⁵¹³ *Idem*, p. 9.



Jean Siméon Chardin. *Nature morte avec et perdrix et poire*, 1748. Huile sur toile, 39,2x45,5 cm.

Dans *Le repas du bébé*, cette texture du monde, ou plutôt une texture du mondain, devient présente dans l'effet qu'a produit l'observation de l'enregistrement du mouvement des arbres sur les spectateurs. Cette affirmation est déjà une « anecdote » dans les textes de différents commentateurs: de la scène en question, les spectateurs n'auraient retenu que les mouvements du vent dans les frondaisons derrière la famille à table. Cet impondérable, qui était devenu pour certains spectateurs le motif principal du film, attesterait de la puissance du fond en tant qu'agent catalysant de cette texture évoquée par Diderot et qui donne vie à la situation enregistrée. Le vent au fond, agent des mouvements erratiques des feuilles des arbres, qui se précipite à l'intérieur de la scène comme un invité imprévu et qui fait danser tous les autres, ce vent-là est certes capté mais ne peut jamais être capturé. On ne peut le décrire qu'en décrivant les effets qu'il engendre autour de lui. En même temps, il se dispute l'espace avec les figures principales, les sujets du cadre, qui peuvent être décrits en détail. Le fond apparaît donc comme un agent, car le vent ne s'assujettit pas à ce repas : il est partout et fait tout bouger, allant même jusqu'à ébranler la vision des spectateurs qui le regardent de façon biaisée plusieurs années après

son « apparition » devant la caméra. En effet, intangible, abstrait, invisible, le vent est un agent paradoxal, puisqu'il ne prend vie que dans les matières qu'il agite et met en mouvement, les feuilles d'un arbre, les cheveux, les tissus. Il est toujours en relation avec quelque chose d'autre, jamais seul.

Mais, en ce qui concerne les images en mouvement, avant ce célèbre fond du *repas du bébé*, il y avait les fonds de Muybridge. Placés derrière les figures qui bougent, toujours en noir ou blanc et quelquefois en trame de quadrillage, ces fonds étaient capables de renforcer les contours, les volumes et les silhouettes des figures qui passaient devant lui eux que leurs mouvements soient photographiés, décomposés et ensuite analysés. Dans ce cas-là, le fond ne peut pas non plus être détaché du reste de l'image, il fait partie de l'image, il la soutient dans sa fonction analytique. Il se constitue en tant que repère fondamental puisque le fond de Muybridge est déjà une trame et que c'est aussi un tableau noir : l'ardoise du professeur pour la démonstration d'un théorème.

1.1.1 - Quand le fond fait figure –

Fond godardien

Deux raisons nous ont poussé à avoir recours à cette image du fond afin d'introduire la présence de Jean-Luc Godard dans cette recherche. D'abord, cet artiste, au cours des dernières années, a peuplé l'horizon de mes recherches personnelles, tout à la fois dans les domaines artistique et académique. Son influence est très présente dans mes œuvres vidéographies des années 2000, ainsi que dans ma monographie de master consacrée à ses projets pour la télévision française aux côtés d'Anne-Marie Miéville, notamment à la série *France tour détour deux enfants* (1978), parcours qui, d'une certaine façon, m'a conduit à la production de cette thèse. Ensuite, il y a tout une réverbération de cette présence godardienne dans l'œuvre des artistes de notre corpus. Dans le cas de Thomas Hirschhorn et Rabih Mrouè cette présence est déclarée et assumée tandis que chez Clarisse Hahn et Coco Fusco, on peut observer qu'elle se manifeste plus indirectement. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de la présence d'une pensée par rapport aux images et à leur production qui se manifeste soit dans les exercices d'analyse effectués par nos soins dans le corps à corps avec les œuvres desdits artistes, soit dans les œuvres elles-mêmes. Il s'agit moins de trouver des influences ou des résonnances, ou de

retrouver des héritiers de la poétique de Godard, que d'observer l'actualité de certains modèles de pensée, de gestes de travail et d'attitudes par rapport aux images en mouvement qui se dégagent de l'œuvre de Godard. Il s'agit aussi, et il s'agit là d'une hypothèse ouverte, de vérifier la possibilité d'analyse d'un corpus d'œuvres contemporaines non seulement à l'aide de concepts de l'esthétique, mais également par le biais d'une autre œuvre, tout en vérifiant l'actualité des questions de Godard aujourd'hui en dehors des études cinématographiques et en se centrant davantage sur l'art contemporain.

Voilà pourquoi l'image du *fond* s'est avérée, ici, intéressante et utile. Le fond est vu en tant que bagage/connaissance de chacun, comme ce que l'on a vécu, expérimenté, des souvenirs, des concepts, des choses qui influencent la façon de voir et de percevoir la vie et les choses autour et, par conséquent, la façon dont certains de nous travaillent. Il est fort probable que Jean-Luc Godard incarne ce fond pour une grande partie des artistes contemporains. Il est fort probable aussi qu'il soit un fond refoulé, mais, tout de même, si présent.

Ou encore, le fond peut apparaître tel que l'avait décrit l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro quand il a commenté le processus d'influence intellectuelle des autres auteurs dans son travail d'ethnologue comme un travail consistant à *écrire contre*, où le mot "contre" n'assume pas « le sens polémique et critique, mais contre comme *à partir de*, comme une figure qui se dessine sur (contre) un fond: contre le paysage dans lequel ma formation a eu lieu. »⁵¹⁴ L'œuvre de Godard fait bien sûr partie de la formation de chaque artiste contemporain. Chacun à un degré différent est passé par Godard, soit directement soit de façon biaisée. Il en est de même pour les chercheurs et les analystes des images. On dessine ainsi contre/sur ce paysage-même qui nous a formés.

L'alternance et le scintillement entre figure et fond, recours technique typique des vidéos de Godard, traduisent, d'une certaine façon, comme on essaiera de le montrer brièvement plus avant, la perception de sa persona dans ces réverbérations. Ce processus peut être fluide ou saccadé, un cercle qui se ferme ou une alternance jamais résolue, comme dans une *gestalt* ouverte. Ce fond peut mettre en relation toutes les figures, en bouleversant leurs signifiés, en changeant les vecteurs de leurs forces, en inversant les

⁵¹⁴ Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 476. (C'est nous qui traduisons) : « "contra" não no sentido polêmico e crítico, mas contra como *a partir de*, como figura que se desenha contra um fundo: contra a paisagem em que se deu minha formação » (c'est l'auteur qui souligne).

pôles négatifs et positifs, en provoquant des courts-circuits ou une combustion spontanée, ou en laissant le courant passer librement, sans obstacles.

Dans cette troisième partie, en allant vers le fond, on fait un pas en arrière. Il ne s'agit pas d'une tâche d'historien, mais plutôt d'un pas d'anamnèse similaire à celui des docteurs quand ils essayent de trouver la maladie de fond correspondant à un symptôme quelconque. Quelle maladie, alors ? Le mal d'archive ? Le mal du emploi ? Le mal du montage/collage ? Le cinéma militant ou le cinéma engagé ? On ne sait pas. Peut-être tout cela en même temps. Dans cette anamnèse, on aurait pu remonter jusqu'aux dadaïstes ou jusqu'à Aby Warburg, mais on a choisi d'aller jusqu'à Godard qui, finalement, est une sorte de synthèse entre le dadaïsme, Aby Warburg, André Malraux, et le cubisme.

On découpe ce fond à partir d'une partie spécifique de l'œuvre de Godard, celle de la période des années 1968 à 1978, qui correspond à une pratique engagée de l'audiovisuel, durant laquelle l'artiste se penche sur des questions portant sur la possibilité de la représentation des situations de conflits, révolutionnaires ou de guerres. Une telle époque peut être considérée comme un tournant dans sa carrière.

La guerre est donc elle-même un fond, une situation en commun qui peut nous lier à la production godardienne de l'époque mentionnée. Certes, il ne s'agit pas de la même guerre, ni des mêmes conflits, la notion de révolution n'est même plus évoquée, pas plus que le *tiersmondisme*.

Ce voyage vers un fond godardien est opéré dans l'idée qu'il existe chez Godard une sorte de paradigme de la production audiovisuelle en temps de guerre, une anti-poétique de la guerre, car, dans son œuvre, la guerre est là depuis toujours. Pensons à son engagement aux côtés de gens en guerre : il parle du Vietnam dans tous ses films, jusqu'à la fin de la guerre, se laisse envahir par le Vietnam, « Jusqu'à la victoire! Créez deux, trois... plusieurs Vietnam! »⁵¹⁵ comme le voulait Che Guevara. C'est un artiste - et probablement le plus grand artiste contemporain vivant - qui dans toutes ses productions a produit des contreparties visuelles à la visualité dominante de la guerre.

⁵¹⁵ Ernesto 'Che' GUEVARA, « *Hasta la victoria! Crear dos, tres..., muchos Vietnam !* » *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*, Publié pour la première fois sur la forme d'une brochure comme supplément spécial pour le magazine *Tricontinental*, organe du Secrétariat exécutif de l'Organisation de Solidarité des Peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine (OSPAAAL), La Havane, Cuba, le 16 avril 1967.

Ce fond, avec lequel nous achevons cette thèse, est aussi une espèce d'ouverture d'un dialogue, une sorte de croyance en l'image en tant que forme de pensée ; l'image comme résistance à l'histoire des vainqueurs, comme résistance à la disparition et à l'invisibilité, comme hommage aux absents. Il s'agit d'une forme dont nous pouvons nous servir pour considérer d'autres œuvres, d'autres images, d'autres artistes.

Il s'agit donc d'un fond mouvant, dynamique. L'intérêt d'avoir l'image de « fond » en guise d'outil est justement de pouvoir compter sur cet aspect mouvant. C'est en même temps un fond convoqué et invité et, un fond qui s'invite. Un fond fixe, carré, lourd, n'a en effet pas d'intérêt dans cette recherche qui porte justement sur le flux et la circulation.

Ceci dit, nous pensons qu'il existe quelques figures et gestes chers tout à la fois à Jean-Luc Godard et aux artistes de notre corpus ; des figures et des gestes qui scintillent :

Ralentir
Décomposer
Recomposer
Rejouer
Faire politiquement
Adapter
Glaner
Citer
Rapprocher
Rendre

Voilà pourquoi cette espèce de dérive analytique fait son apparition dans cet épilogue, un peu à l'écart et en marge du reste et de façon bien plus tardive dans ce corpus. L'objectif est de rendre justice à son objet. Il s'agit là d'une tentative de rendre la *forme* maîtresse de son *contenu*.



CHAPITRE 2

BRUIT

2.1 - Un son de tonnerre

*« Je peux dire comment j'imagine Godard. C'est un homme qui travaille beaucoup, alors forcément il est dans une solitude absolue. Mais ce n'est pas n'importe quelle solitude, c'est une solitude extraordinairement peuplée. Pas peuplée de rêves, de fantasmes ou de projets, mais d'actes, de choses et même de personnes. Une solitude multiple, créatrice. C'est du fond de cette solitude que Godard peut être une force à lui tout seul, mais aussi faire à plusieurs du travail d'équipe. »*⁵¹⁶

Gilles Deleuze (1976).

Notre choix, en proposant l'expression « *Qui dit conflit dit image* » au début de cette thèse est de poser un problème focalisé sur un territoire particulier, à savoir : la production d'images et de sons en temps de guerres et conflits ainsi que le fait de considérer une telle production comme une tâche elle-même conflictuelle, la production même d'un conflit. Notre objectif est aussi d'essayer de la problématiser à partir de certaines notions comme la visualité, la contre-visualité, l'image vernaculaire ou d'amateur, le flux et l'excès, mais aussi à partir d'un « bruit de fond », d'un bruit de fond godardian.

Ce cadrage, inspiré par la pensée et l'œuvre de Godard, est une sorte de conclusion ouverte sur la question du rapport entre guerre et image, question qui, nous en sommes conscient, a été abordée exhaustivement dans tous les domaines, mais qui a été traitée ici uniquement sous un aspect particulier : celui de la construction d'une contre-visualité, d'une tactique de restitution et réarrangement du visible. Nous nous avons appuyé également sur d'autres notions: celle de l'image en tant que décombres et du *remploi* des images d'amateurs de guerres et conflits à l'intérieur de l'art comme une façon de faire de la vie un conflit visible. Il s'agit là de notions qui ont été matérialisées

⁵¹⁶ Gilles DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre, 1976, p. 6.

dans les œuvres des artistes analysées dans les chapitres précédents (Clarisse Hahn, Rabih Mroué, Coco Fusco et Thomas Hirschhorn).

Ces images-décombres font aussi leur apparition, bien que de façon transversale ou indirecte dans l'œuvre de Godard (en particulier celle produite en association avec Anne-Marie Miéville). Comment sont-elles construites, travaillées, retravaillées, remployées et présentées ? Et pour finir, comment ces opérations finissent-elles par engendrer une pensée afin de pouvoir servir d'outil pour regarder la pratique des artistes de notre corpus ? Comment cela se reflète-t-il aujourd'hui ?

On voit ici qu'une série d'affinités doivent être explorées : tout comme Godard, les artistes présentés embrassent ces images-décombres non sans conflit et tout comme un matériau de travail (nous pourrions même dire une « matière », si nous pensons à la notion de décombres comme à quelque chose qui est une matière première de travail en soi-même). Ils les retravaillent pour nous proposer une réflexion sur la construction de l'acte même consistant à montrer, ainsi que pour mettre en évidence toutes les opérations du regard orientées vers la production d'un système et de tactiques de contre-visualité dans un contexte contemporain de *guerre totale*.

2.1.1 - Rendre : la pédagogie de Godard

On souhaiterait rappeler un petit texte de Serge Daney portant sur la méthode du travail de Jean-Luc Godard à partir des années soixante-dix. C'est justement l'époque où Godard s'engage plus fortement dans la question de la production politique de l'image :

« La pédagogie godardienne consiste à ne cesser de revenir sur les images et les sons, les désigner, les redoubler, les commenter, les mettre en abyme, les critiquer comme autant d'énigmes insondables: ne pas les perdre de vue, les tenir à l'œil, les *garder*. »⁵¹⁷

⁵¹⁷ Serge DANEY, « Le terrorisé (Pédagogie godardienne) », *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996, p. 92. (C'est l'auteur qui souligne)

Dès que l'on décide de garder et d'accueillir les images, il s'agit, dira Daney, « d'une problématique morale »⁵¹⁸ qui remonte, pourrait-on dire, au contrat filmique entre filmeurs et filmés. Une telle question concerne l'acte même de filmer les gens ainsi que de collecter leurs images parce que, après la collecte, il faut se poser une question cruciale qui fait particulièrement écho à celle de Thomas Hirschhorn : il convient de *donner forme* à ce matériel. Et, il faut se demander comment faire pour restituer cette forme aux gens.

Avoir cette idée en tête revient à poursuivre une espèce d'impossibilité ; parce que si cette restitution imagétique, en tant que problématique morale, comme le dit Daney, était une forme de réparation, on doit se demander : mais pour qui doit-on réparer ? Daney dira alors : « Réparer, c'est rendre les images et les sons à ceux sur qui ils ont été prélevés. C'est aussi les engager à produire leurs images et leurs sons propres »⁵¹⁹.

Dans le cas de Godard, Daney prend pour exemple *Ici et ailleurs* (France, 1974, couleur, 16mm, 55'), film réalisé avec Anne-Marie Miéville et qu'il a commencé à tourner avec le Groupe Dziga Vertov. L'histoire est très connue : en 1969, commissionnés par Yasser Arafat et avec le soutien de l'OLP (Organisation de Libération de la Palestine), Godard et Jean-Pierre Gorin sont allés dans les camps de réfugiés palestiniens dans la zone de la Jordanie, la Syrie et du Liban, où ils sont restés trois mois.

Quelques mois après le tournage, la plupart des partisans qui avaient été filmés par les deux réalisateurs ont été tués dans des conflits locaux. Ce film, qui aurait dû s'intituler « Jusqu'à la Victoire », n'a finalement pas vu le jour. Cependant, au bout de quelques années, Godard a décidé de revoir les rushes de ce tournage avec l'interprète et écrivain Elias Sanbar⁵²⁰ et a « découvert » que la bande-son n'avait pas été intégralement traduite, que ce que disaient les gens, dans les plans où ils figuraient, n'avait pas été traduit de l'arabe. Ainsi, en 1974, avec Anne-Marie Miéville, Godard reprend ces images en refaisant la traduction et décide d'opposer les images de *Jusqu'à la victoire (ailleurs)* à un nouveau matériel tourné en Europe (*ici*), d'où le titre du film *Ici et ailleurs*. Dans « *ICI* », on voit une famille française de classe moyenne regarder la télévision en 1975 ;

⁵¹⁸ *Idem*, p. 93

⁵¹⁹ *Idem*, p. 94

⁵²⁰ Aujourd'hui, Elias Sanbar est ambassadeur de la Palestine auprès de l'UNESCO.

tandis que dans « *AILLEURS* », on nous montre comment les soldats palestiniens de *Jusqu'à la victoire* s'entraînaient pour mourir comme des martyrs.

Dans ce processus méta-filmique, Godard et Miéville démontrent comment les images de *Jusqu'à la Victoire* avaient été manipulées, comment le son avait été oublié, dans un effort pour représenter objectivement la lutte révolutionnaire, comment les voix des Palestiniens avaient été rendues muettes. Dans *Ici et ailleurs*, le couple remet en question sa propre façon de filmer et ses propres méthodes et là, la question de la réparation se pose de façon évidente parce qu'il fallait réparer cette voix qui faisait défaut.

Il a donc fallu restituer, libérer tout ce qui avait été gardé, collecté, retenu, même si c'était trop tard, même si ce n'était pas à chaud. Et *Ici et ailleurs* en est un bon exemple. Pour restituer tout cela, ils lui ont donné une forme et, dans ce processus, ils ont créé un écart. Encore une fois, ils ont travaillé à partir d'un écart. Une nouvelle fois, c'est le geste d'exil qui s'est imposé en tant que partenaire de la création artistique, geste auquel Didi-Huberman fait référence quand il commente l'*ABC de la Guerre* de Brecht, mentionné dans le chapitre sur Clarisse Hahn.

Afin d'illustrer ce mouvement, Daney va finir son texte de façon très mélancolique, il dira en effet : « ce qui a été retenu, gardé, peut alors être libéré, restitué, même si c'est trop tard. Ruse suprême : on rend les images et les sons comme on rend les honneurs: aux morts »⁵²¹. L'artifice est clair et la mélancolie semble rendre compte de la perception de Godard vis-à-vis de la situation du cinéma militant de l'époque. Ce film, conçu dans un contexte particulier et inséré dans la problématique d'un cinéma militant de l'époque, peut être considéré comme un tournant où la figure du cinéaste militant est remise en question : il s'agit de quelqu'un qui, en filmant les autres, finit par parler en leur noms et, avec sa voix, étouffe celle des sujets filmés. *Ici et ailleurs* est alors le début d'un projet autoréflexif qui met en relief, tout en la déconstruisant, la production de l'image d'autrui. Ce film est aussi le moment où une image migrante est mise en scène : une image qui migre de l'action politique directe vers une politique de l'image, d'une image du conflit vers une image conflictuelle. *Ici et ailleurs*, entre les ciné-tracts de 1968 et les œuvres réalisées avec la Sonimage, serait ce point d'inflexion dans la carrière de Godard mais aussi dans un sens plus élargi à l'égard d'un cinéma militant. Un cinéma qui

⁵²¹ *Idem*, p. 95.

marche vers un cinéma engagé, dans le sens esquissé par Nicole Brenez dont nous avons parlé dans le chapitre sur Rabih Mroué.

À partir d'*Ici et ailleurs*, se faire écho d'un ailleurs, action emblématique d'un cinéma militant des années soixante et soixante-dix, est un geste de création autoréflexif, comme l'explique Irmgard Emmerlhainz quand elle commente ce film : « Par autoréflexif je veux dire que ce film, en plus de poser le cinéma comme un espace politisé, est une interrogation sur les conditions de possibilité de représentation - dans le sens de parler au nom des autres à travers l'art ou la littérature par rapport aux luttes politiques. »⁵²². Dans le cadre de cette thèse, on affirme que les artistes de ce corpus partagent cet espace politisé où se déroulent les opérations d'autoréflexions basées sur la critique des images qui circulent dans les médias. À cet égard, l'engagement de la production de Godard de cette époque est une sorte de référence laissée à une partie de la génération des artistes d'aujourd'hui. Une telle référence met en évidence le désenchantement vis-à-vis de la représentation de conflits et de guerres. Comme on le verra dans la conclusion de cette thèse, cet héritage, découlant de ce désenchantement et absorbé par les héritiers à défaut de son initiateur, trouve dans notre situation actuelle plusieurs variantes et transformations par rapport à l'époque où ce paradigme s'est formé.

⁵²² Irmgard EMMELHAINZ, « Militant cinema : from third worldism to neoliberal sensible politics », *La furia umana* [en ligne], n° 33, 2018. Consulté le 27 août 2018. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-lfu-33/728-irmgard-emmelhainz-militant-cinema-from-third-worldism-to-neoliberal-sensible-politics> (C'est nous qui traduisons) : « By self-reflexive I mean that this film, aside from positing film as a politicized space, it is an interrogation on the conditions of possibility of representation – in the sense of speaking in the name of others through art or literature in relation to political struggles. »

2.2 - Le conflit comme point de départ

À l'égard de ce geste souligné par Serge Daney consistant à rendre les images, on considère *Ici et ailleurs* comme un point d'inflexion : à partir de ce point il faut faire un pas en arrière et un autre en avant. En arrière, on retrouve les ciné-tracts, en avant le projet Sonimage. Qu'est-ce qui a changé à partir de cette inflexion ? Comme on peut le constater à partir d'*Ici et ailleurs*, il nous semble que c'est le désenchantement par rapport à la représentation des processus révolutionnaires qui est le plus manifeste.

Cet arc périodique peut être vu comme le moment où la pratique godardienne s'ouvre vers un nouveau paradigme : celui de se laisser peupler par les conflits et les révolutions qui viennent avec ; des révolutions et des conflits qui pourraient être ceux de mai 1968 mais aussi ceux d'ailleurs qui, comme le note Mateus Araújo, engendrent à chaque fois des pensées particulières :

« En Guinée, cela serait fait contre l'occupant portugais. À Chicago, par les Noirs. En Amérique du Sud, pour l'Amérique latine et contre les néocolonialismes qui l'attaquent. En France, par les travailleurs de la Rhodiaceta, de resserrer les relations entre les luttes des cinéastes et celles des travailleurs en général, qui sont souvent très étrangères les unes aux autres, au détriment des deux. S'il n'y a pas de situation révolutionnaire en France, la tâche serait de faire écho au cri de ceux qui la vivent réellement, parmi lesquels le Vietnam est le plus grand symbole de résistance. (...) Dans un flux qui ne se distingue plus de la pensée énoncée par le cinéaste. Nous sommes passés d'une pensée dans le film à une véritable pensée du film. »⁵²³

⁵²³ Mateus ARAÚJO, « A mise en scène do pensamento em Godard », in *La furia umana* [em ligne] n° 33, 2018. Consulté le 27 août 2018. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-lfu-33/768-a-mise-en-scene-do-pensamento-em-godard> (C'est nous qui traduisons) : « Na Guiné, isto se faria contra o ocupante português. Em Chicago, pelos negros. Na América do Sul, pela América Latina e contra os neo-colonialismos que a agridem. Na França, pelos operários da Rhodiaceta, para estreitar as relações entre as lutas dos cineastas e as dos trabalhadores em geral, que costumam estar muito desvinculadas umas das outras, em prejuízo de ambas. Se não há situação revolucionária na França, a tarefa seria ecoar o grito dos que a vivem de verdade, dentre os quais o Vietnã é o símbolo maior de resistência. (...) Num fluxo que não se distingue mais do pensamento enunciado pelo cineasta. Passamos assim de um pensamento no filme para um verdadeiro pensamento do filme. »

2.2.1 - Pas en arrière. Mai 1968 et le ciné-tracts

Avant l'autocritique qu'*Ici et ailleurs* avait représenté, le conflit frappe à la porte de Godard. En 1968, il était dans sa rue et non dans un ailleurs lointain. Pendant les manifestations de mai 1968 à Paris, en plus d'être présent dans les rues avec une petite caméra 16 mm pour enregistrer les manifestations⁵²⁴ dans la chaleur du moment, Godard prend part à une sorte de soulèvement à l'encontre du service de recherche de l'ORTF (Organisation de Radio et Télévision Française) afin de réclamer les caméras appartenant à l'entrepôt de la chaîne télévisée pour qu'elles puissent être remises aux étudiants et travailleurs. Certains appareils sont confisqués par le groupe et distribués à la délégation des étudiants qui les accompagnaient. Les images ayant résulté des objectifs de Godard et des élèves ont donné lieu à quelques films réalisés dans la chaleur du moment de grèves dans les usines et des barricades dans les rues de mai 1968: *Actua 1*⁵²⁵ (Philippe Garrel), *Le fond de l'est de l'air rouge*⁵²⁶ (Chris Marker) *Un film comme les autres*⁵²⁷ (Jean-Luc Godard). Synchroniquement, toute une légion d'opérateurs de prises de vues militants a filmé les rues et les manifestations⁵²⁸. Il s'agissait de gens soit unis sous l'égide des *États généraux du cinéma*, ou de façon indépendante et venant d'horizons divers (ex-combattants de la guerre d'Algérie, ouvriers, universitaires, des professionnels du cinéma et aussi les amateurs). Plusieurs films comme *Oser lutter, oser vaincre* (Jean-Pierre Thorn, 1968, 16mm, 95'), *La CGT en mai-juin* (Paul Seban, 16mm, 1969) ont été produits, montés et projetés pendant mai 1968 et l'année suivante. Ces images ont aussi été réutilisées, reprises et instrumentalisées après coup par des syndicats et d'autres cinéastes. Également en mai 1968, Chris Marker propose la réalisation de ce qui sera connu comme des *ciné-tracts*, à savoir de petits films militants faits par certains

⁵²⁴ D'après Antoine de Baecque : « Godard lui-même est dans la rue pour filmer, une petite caméra Beaulieu 16 mm au poing, le lendemain 6 mai, lors de la première journée insurrectionnelle dans le Quartier latin », dans Antoine DE BAECQUE, *Godard – biographie*, Paris, Bernard Grasset, 2010, p. 414.

⁵²⁵ *Actua 1* (Philippe Garrel, France, 1968, n&b, 16mm et 35mm, 6'), considéré jusqu'à 2014 comme un film perdu, a été publié sur DVD et Blu-ray en 2017 par *Re:Voir Vidéo* avec deux autres films : *Marie pour mémoire* (1967) et *Les enfants désaccordés* (1964).

⁵²⁶ *Le fond de l'air est rouge*. Documentaire composé de deux parties, « Les mains fragiles » et « Les mains coupées », réalise par Chris Marker. France, 1977, couleur, 180' au total.

⁵²⁷ *Un film comme les autres*. Réalisé par Jean-Luc Godard, le film est ensuite revendiqué par le Groupe Dziga Vertov. France, 1968, 35mm, 103'.

⁵²⁸ Voir Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, « Préface », dans Sébastien LAYERLE, *Caméras en lutte en mai 68: "par ailleurs le cinéma est une arme..."*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, p. 12.

réalisateurs et artistes en vue de servir la discussion et la réflexion du moment présent. Quarante-deux *ciné-tracts* ont été réalisés dont douze par Godard.

L'expérience des *ciné-tracts* a été un chapitre important pour cette phase de transition dans la pratique de Godard que nous avons mentionnée juste au-dessus. Là encore, de façon embryonnaire, ont été créés des éléments et des attitudes qui, peu de temps plus tard ont joué un rôle clé dans la façon de travailler de Godard pendant les années soixante-dix, à savoir: la production collective et non signée, la présence graphique de mots écrits à l'écran, les slogans, des calembours, la décomposition et la déconstruction des images et des mots, ainsi que l'expérience purement formelle avec des images qui le rapprochait des procédures de collages dadaïstes et, pour finir, la simplicité et le désir didactique de diffuser des idées sans la médiation de l'industrie du cinéma pour que l'image se laisse plus facilement saisir en tant que geste d'action immédiate (dans les usines, écoles, universités, assemblées générales).

Dans l'œuvre de Godard, ces *ciné-tracts* sont le commencement d'un travail intense avec les images de conflits, qui a fonctionné comme un déclencheur de toute une nouvelle période dans sa carrière, où la séparation entre la notion de « professionnel » et celle d'« amateur » commence à s'effondrer et où l'idée de positionnement de façon marginale prend corps. Comme l'observe Sébastien Layerle, « les engagements cinématographiques du printemps 1968 ont bouleversé les frontières séparant le professionnel du non professionnel, le système de la marge, l'acte créateur de l'activisme. La vie du film militant s'épanouit hors des circuits traditionnels, défiant corporatismes et institutions »⁵²⁹. Il est indéniable que l'engagement de Godard dans la production des films-tracts a constitué un point de séparation et une étape importante pour son œuvre postérieure. Selon Antoine de Baecque, les *film-tracts* produits par Godard⁵³⁰ sont « une des tentatives les plus stimulantes de métamorphoser la politique en formes, la guérilla de mai 1968 en poésie urbaine, la matière militante en esthétique »⁵³¹.

⁵²⁹ Sébastien LAYERLE, *Caméras en lutte en mai 68: "par ailleurs le cinéma est une arme..."*, op. cit., p. 15.

⁵³⁰ Les *ciné-tracts* réalisés par Godard, même si ils n'étaient pas signés, arrivaient particulièrement marqué comme « *film-tracts* », suivis d'un numéro.

⁵³¹ Antoine DE BAECQUE, op. cit., p. 427.

Dans un pamphlet apocryphe, mais qui est souvent attribué à Chris Marker, intitulé *Cinetractez*, sont présentées, sous forme de règles et de propositions, les lignes générales pour la production de ces films :

« Qu'est-ce qu'un ciné-tract ?

C'est 2'44" (soit une bobine 16 mm de 30 m à 24 images/seconde) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l'action.

ESSAYONS D'EXPRIMER PAR CINE-TRACTS NOS
PENSÉES ET NOS RÉACTIONS?

Pourquoi?

Pour: CONTESTER – PROPOSER – CHOQUER –
INFORMER – INTERROGER – AFFIRMER –
CONVAINCRE – PENSER – CRIER – RIRE – DÉNONCER
– CULTIVER

Avec quoi?

- Un mur, une caméra, une lampe éclairant le mur.
- Des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc. un crayon-feutre, du scotch, de la colle, un mètre souple, un chronomètre.
- Des idées. »⁵³²

Hormis les *mots d'ordre* pamphlétaires, la production des *ciné-tracts* devrait obéir à un ensemble de règles formelles et de production (durée maximale des films, type de support sensible, utilisation d'images fixes). Et finalement une dernière règle, peut-être la plus contraignante, était l'absence de montage, ce qui signifiait qu'il n'existait pas d'inversion de l'ordre du matériel filmé et que toutes les prises devaient alors être réalisées dans l'ordre dans lequel elles seraient montrées dans le film achevé, ce qui impliquait une véritable réflexion et une conceptualisation en amont, dans une sorte de pré-montage mental de chaque *tract*.

⁵³² Sébastien LAYERLE, *Caméras en lutte en mai 68: "par ailleurs le cinéma est une arme..."*, op. cit., p. 291. (Extrait de la première partie du pamphlet "Cinetractez". Nous essayons de proposer la mise en page du texte original, reproduisant la façon dont apparaissent l'utilisation des lettres majuscules, les espaces entre les lignes et les mots soulignés.)

Les *ciné-tracts* avaient pour matière première des images parues dans les médias de presses à l'époque⁵³³ ; c'est-à-dire des nouvelles et des annonces publicitaires publiées dans les magazines, journaux et hebdomadaires, au moment même des actions menées dans les rues de Paris. Ces images formaient le flux visuel de l'époque, une ère encore à l'aube de la télévision et toujours dominée par l'image imprimée. Il est important de noter que ce matériau était le résultat de ce qui serait peut-être, comme l'écrit Layerle :

« Mai 68 est l'un des premiers événements contemporains à avoir été vécu quasiment en direct grâce aux échos sonores de la radio. Il est aussi l'un des premiers à avoir multiplié, outre les documents amateurs, les pôles professionnels de production d'images filmées : journaux d'actualités télévisés de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF), maintenues malgré l'ordre de grève ; reportages de magazines d'actualités dans les premières semaines ; bandes d'actualités filmées ; (...) reportages de télévisions étrangères (...). Offensifs, nombre de films de mai proposent des modèles "d'actualités révolutionnaires" brisant la monopolisation de l'image par les structures officielles, informant sur des faits inconnus ou démentis, luttant contre la "mémoire courte" et contre l'oubli. »⁵³⁴

Nous ne pourrions pas manquer de relever que ce contexte de transmission et de contre-information en *presque* direct, qui a tant inspiré de nombreux cinéastes et artistes et, surtout Godard, est une sorte de situation avant la lettre de ce que nous voyons aujourd'hui avec la transmission, en temps réel, des images prises par des amateurs en situation de guerre et de révolte et leur reprise postérieure par des artistes.

2.2.2 - La sortie du phallus et l'entrée du cul

« Laissez-moi vous dire au risque de paraître ridi(cul)e »⁵³⁵. C'est avec cette phrase, dans laquelle le mot « ridicule » est écrit de façon fragmentée sur des photos sur lesquelles défilaient des images de Che Guevara, des guérillas masquées, des étudiants

⁵³³ Plusieurs film-tracts ont utilisé les images parues dans les numéros 996 (11 mai), 997 (18 mai), 998 (15-22 juin) de l'hebdomadaire Paris Match.

⁵³⁴ *Idem*, p. 20-21.

⁵³⁵ (*film-tract* 23, 1968, non signé, mais réalisé par Jean-Luc Godard)

de mai 1968 dans la rue et la tête du général de Gaulle, que Jean-Luc Godard fait commencer son *Film-tract n° 23*. Ce sont des images fixes filmées à l'aide d'une caméra 16mm et avec une pellicule en noir et blanc.

La phrase choisie par Godard pour démarrer le *film-tract n° 23* est l'une des citations célèbres d'Ernesto Che Guevara⁵³⁶. Cependant, dans la citation de Godard, comme une espèce de blague ou plaisanterie d'adolescent, un tout petit détail qui la détourne définitivement de son sens original est le détachement du mot « cul » qui apparaît au milieu du mot « ridicule ». Nous ne pouvons nier que ce déplacement des mots était déjà un geste politique: une action de séparation et d'écart, un geste qui annonçait quelques transformations. Dans ce geste investi de politique, il y a toujours une énergie appliquée vers une prise de position. En plaçant le désir (le cul) au tout premier plan, comme une sorte de sous-titre détaché du titre du film, ce geste traduit une rupture avec une tradition de gauche révolutionnaire. La présence de ce petit mot fait tout basculer: c'est l'introduction du désir, du porno et du corps dans la politique. Une telle position dénote une rupture vis-à-vis du Parti Communiste Français (PCF) et de sa vision causale et instrumentalisée du rapport entre l'art et la politique. Irmgard Emmelhainz décrit cette posture du PCF et la réaction contestataire d'une certaine intellectualité dont Godard faisait partie :

« L'apogée du PCF comme point de référence pour les intellectuels coïncidait avec le point culminant du structuralisme, quand le discours politique et l'éthique de l'intellectuel étaient façonnés par le marxisme, la psychanalyse et la linguistique. A cette époque, "le signifiant" (l'auteur, le phallus, le père) était traité avec le plus grand respect, tout comme les intellectuels, qui étaient considérés comme des personnages publics parlant des vérités. Dans les années soixante, cependant, le signifiant, le phallus et le père étaient contestés comme des figures d'autorité et de vérité. De même, les intellectuels et leur statut de conscience du parti et de la société ont été remis en question. »⁵³⁷

⁵³⁶ À savoir, dans la version originelle en espagnol: "Déjenme decirles, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor".

⁵³⁷ Irmgard EMMELHAINZ, « Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking", (1967-1974) », *e-flux journal* #34 [en ligne], avril 2012, p. 3. Consulté le 25 août 2018. URL : <https://www.e-flux.com/journal/34/68370/between-objective-engagement-and-engaged-cinema-jean-luc-godard-s-militant-filmmaking-1967-1974-part-i/> (C'est nous qui traduisons): « The heyday of the PCF as a point of reference for intellectuals coincided with the highpoint of Structuralism, when political discourse and the ethics of the intellectual were shaped by Marxism, psychoanalysis, and linguistics. At that time, "the signifier" (the author, the phallus, the father) was treated with the greatest respect, as were intellectuals, who were regarded as public figures speaking truths. In the Sixties, however,



Film-tract n° 23, 1968. 16mm, n&b, 2'45".

Le phallus a donc été laissé de côté pour que quelque chose d'autre le remplace. Selon Irmgard Emmelhainz, dans l'œuvre de Godard, ce passage est dû à son adhésion au Maoïsme ; « En rejetant la théorie en faveur de la pratique et en privilégiant l'intervention directe (sans médiation), le maoïsme embrassa la jonction mythique des étudiants et des ouvriers et déclara la guerre au régime despotique du signifiant, cette figure qui, d'en haut, parle des vérités »⁵³⁸.

Dans le *film-tract n° 23*, le placement de ce « cul » côte à côte avec la figure de Che Guevara, l'icône révolutionnaire par excellence, peut être vu comme l'anticipation du repérage de la puissance déstabilisante du désir chez Deleuze et Guattari, comme on

the signifier, the phallus, and the father were contested as figures of authority and truth. Likewise, intellectuals and their status as the consciousness of the party and society were challenged. »

⁵³⁸ *Ibidem*, (c'est nous qui traduisons) : « By rejecting theory in favor of practice and giving preference to direct intervention (without mediation), Maoism embraced the mythical junction of students and workers and declared war against the despotic regime of the signifier, the figure from above who speaks truths. »

l'observe dans un passage de *L'Anti-Œdipe*, où les auteurs remarquent où se trouve le danger :

« Le véritable danger est ailleurs. Si le désir est refoulé, c'est parce que toute la position du désir, si petite soit-elle, a de quoi mettre en question l'ordre établi d'une société: non que le désir soit a-social, au contraire. Mais il est bouleversant; [...] Quoi qu'en pensent certains révolutionnaires, le désir est dans son essence révolutionnaire – le désir, pas la fête! – et aucune société ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures d'exploitation, d'asservissement et de hiérarchie soient compromises. »⁵³⁹

Il serait peut-être pertinent de relever certains aspects du contexte de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix pour comprendre la préoccupation au sujet du corps et du décentrement de la figure phallique du signifiant dans l'œuvre de Godard de cette époque et postérieurement dans son travail en partenariat avec Anne-Marie Miéville.

En faisant appel au texte de Michael Witt intitulé « Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in Miéville and Godard's France/tour/détour/deux/enfants »⁵⁴⁰, on peut décrire le scénario suivant : depuis la fin des années 1960 et en particulier en mai 1968, le débat sur la différence de genre, la légalisation de l'avortement, l'oppression des femmes et la liberté d'expression a à vrai dire fait son entrée dans les discussions politiques et aussi dans la vie quotidienne. Durant les années qui ont suivi les événements de mai 1968, une sorte de discours-riposte face au désir encapsulé dans la cacophonie des mots d'ordre de l'époque, la parution de *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie 1*, de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1972), ainsi que de *Surveiller et Punir* de Michel Foucault (1975), ont mis le désir, le corps et le pouvoir au centre des discussions et des productions académiques et artistiques, en actualisant des questions qui étaient demeurées ouvertes depuis la fin des années 1960. Simultanément, c'est à ce moment-là que la production de films porno entre massivement

⁵³⁹ DELEUZE et GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 1 - L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 141.

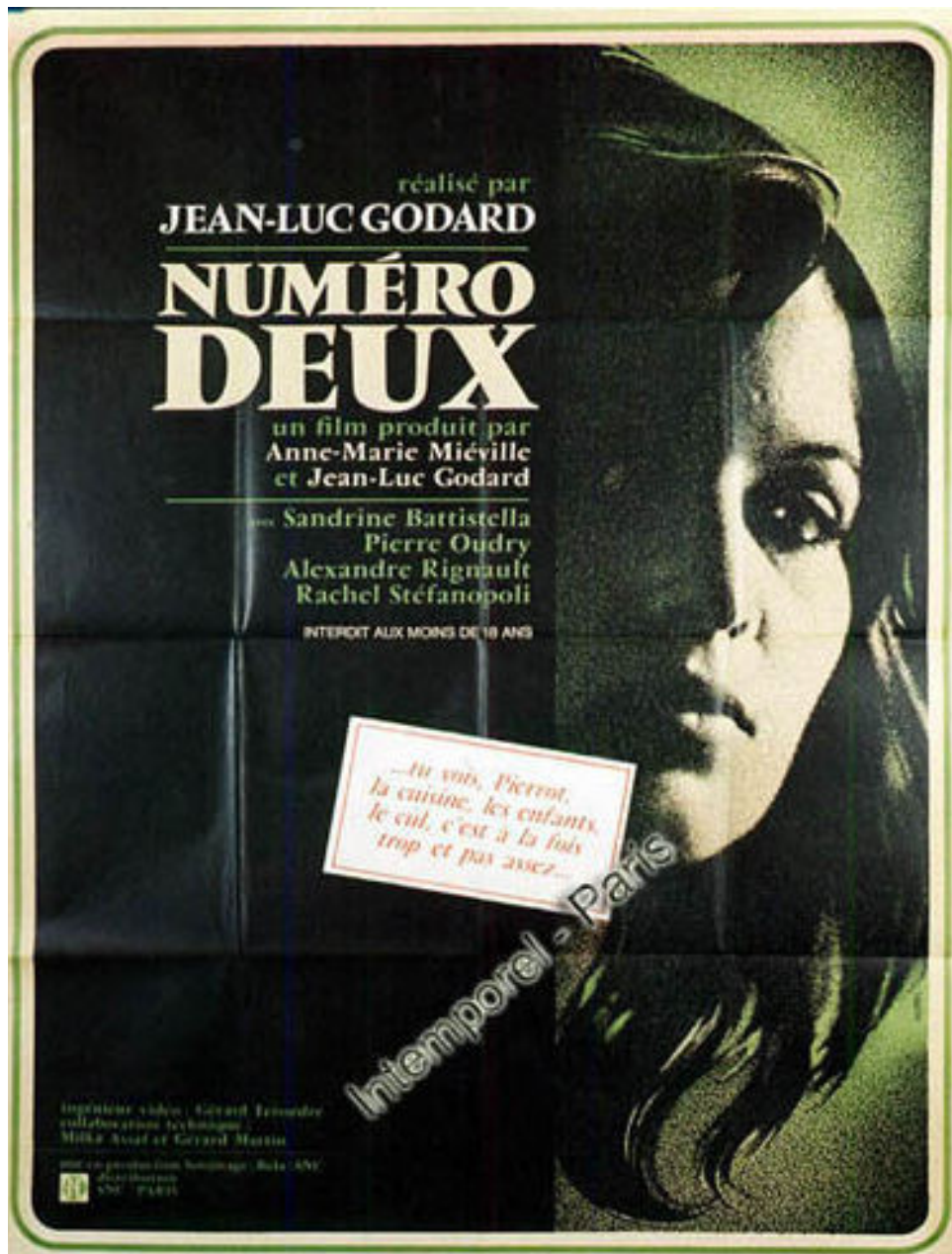
⁵⁴⁰ Michael WITT, « Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in Miéville and Godard's France/tour/détour/deux/enfants », dans Alex HUGHES and James S. WILLIAMS, *Gender and French cinema*, Oxford/New York, Berg, 2001, pp. 171-194.

dans les salles françaises. Entre 1974 et 1975, les films pornographiques ont représenté la moitié de la production cinématographique française, du fait d'un assouplissement de la censure de la politique présidentielle de l'époque ainsi que de la forte rentabilité de ce genre de films. On remarque ainsi que ces films envahissent non seulement les petits théâtres, mais également les grands circuits commerciaux des salles de cinéma.

Le « cul » suggéré dans le *ciné-tract* de 1968, réapparaît dans la production postérieure de Godard avec Miéville, dans laquelle le porno, le sexe et la politique, sont traités par le couple comme des thèmes propres à la vie familiale. Michael Witt pointe la toile de fond du rôle des formes et des codes de la pornographie dans la représentation du corps chez Godard et Miéville : « D'une part, la répétition et la violence d'exploitation de la pornographie conventionnelle sont carrément rejetées comme "boucherie". D'autre part, tout en cherchant à résister à des formules faciles, Miéville-Godard embrasse avec enthousiasme la possibilité d'un cinéma "adulte" mature et véritable dans lequel les cinéastes et leur public sont libres de saisir la représentation du corps, de la sexualité et du genre de manière ouverte et explicite. »⁵⁴¹. Pour le couple, « le cul, ça fait partie de la famille. »⁵⁴². Il est important de noter que, en français, la désignation la plus courante pour le genre « porno » est « film de cul ». Ce « cul », désormais finalement accepté en tant que membre de la famille, est le corps lui-même dans sa matérialité la plus fondamentale, le corps comme un lieu privilégié de la manifestation du sexe, de la politique et du pouvoir. Il n'est pas anodin que sur l'affiche du film *Numéro Deux* (France, 1975, 35 mm, couleur, 88') nous puissions lire, dans une petite incrustation d'une affiche dans l'affiche, l'inscription suivante : « ... tu vois Pierrot, la cuisine, les enfants, le cul, c'est à la fois trop et pas assez ... ».

⁵⁴¹ *Idem*, p. 180. (C'est nous qui traduisons) : « On the one hand, the repetition and exploitative violence of conventional pornography is roundly dismissed as "butchery" ("boucherie"). On the other, whilst keen to resist easy formulae, Miéville-Godard enthusiastically embrace the possibility of a mature, genuinely 'adult' cinema in which film-makers and their audience are free to grapple with the representation of the body, sexuality and gender in an open and explicit way. »

⁵⁴² Jean-Luc GODARD, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1980, p. 309.

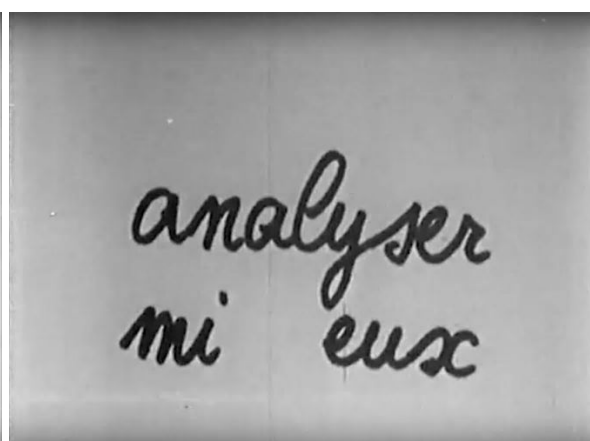


Affiche du film *Numéro Deux*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville

Mais revenons-en aux *ciné-tracts*. On risque de dire que ces expériences traduisent un moment où les images de conflits deviennent conflictuelles. En réponse aux images de barricades présentées dans des hebdomadaires tels que *Paris Match*, tout en utilisant les mêmes munitions (des images de presse et des publicités), les ciné-tracts constituaient une réponse sous la forme d'une contre-attaque, face à une version « officielle » des événements, une version différente, marquée par la promiscuité et le mélange avec d'autres images et pourtant ni moins ni plus véritable, mais simplement différente et ayant connu d'autres types de diffusion (dans les usines, les assemblées, les

écoles) et de nouveaux objectifs (non seulement informer et communiquer, mais également susciter l'action et la réflexion sur l'histoire du présent).

Il est possible de voir les *ciné-tracts*, fabriqués avec des images de presse, que nous jetons le lendemain après les avoir vues, images que l'on oublie peut-être, comme un refoulé devant lequel on doit s'arrêter, décomposer et recomposer. C'est aussi un travail avec des débris, avec des images refoulées dont ces films aboutis étaient déjà comme une sorte de films-décombres, de films constitués par des déchets.



Film-tract n° 10, 1968. 16mm, n&b, 2'45''.



Film-tract n° 10, 1968. 16mm, n&b, 2'45''.

Ces petites œuvres étaient réalisées de façon rapide, tout en facilitant l'expression de l'immédiat, caractéristique qui révèle avant la lettre ce qui sera concrétisé de manière encore plus aboutie avec l'utilisation de la vidéo, technologie qui en était juste à ses balbutiements à cette époque, mais qui, pourtant, n'est pas passée inaperçue pour

Godard. Ce n'est pas pour rien qu'à cette même époque, à la fin de l'année 1968, Godard et Chris Marker testent les caméras Sony modèle porta-pack. Au début de l'année suivante, Godard obtient sa première caméra vidéo, la Sony 2100 et commence ensuite à l'utiliser pendant le tournage de *Jusqu'à la victoire* : les images enregistrées sous format vidéo durant la journée étaient visionnées le soir pour étudier les possibilités de ce qui avait été proposé auparavant dans le script, et prévoir souvent une modification de l'orientation de ce qui allait être tourné le lendemain. Pendant le tournage de *Jusqu'à la victoire*, bien qu'encore un néophyte avec l'équipement vidéo, Godard a réussi à procéder à une utilisation assez révélatrice du potentiel de ce nouvel outil en tant que dispositif d'essai, d'esquisse et qu'outil permettant de susciter la réflexion et la création, ainsi que d'enregistrement et d'analyse, outil pour montrer et penser.

Il est également important de noter qu'environ à cette même époque, aux États-Unis aussi bien qu'en Europe, une multitude de collectifs d'artistes et d'initiatives de productions indépendantes ont vu le jour dont nombre d'entre eux ont commencé à développer un rapport assez intense avec la télévision. Godard fait partie de cet univers et le début de son travail avec la vidéo et la télévision est donc en synchronie avec celui de la scène nord-américaine et européenne. Il s'agit d'une scène qui va au-delà des domaines du cinéma et s'avère beaucoup plus active dans les niches de l'art contemporain (l'art vidéo, la performance et l'installation). Mentionnons juste à présent quelques figures clés et renommées, car notre but n'est pas ici de mener une étude sur l'art vidéo de cette époque, il suffira de mentionner les expériences de Nan June Paik, Les Levines, Charlotte Mooman Ken Dewey, Aldo Tambellini, Bruce Nauman et Guerrilla Television, aux États-Unis, de même que dans le reste de l'Europe nous avons Wolf Vostell (Berlin), William Louis Sorensen (Copenhague), Valie Export (Vienne) et au Japon Katsushiro Yamaguchi, entre autres. Pendant ce temps, en France, Jean-Christophe Averty avait déjà réalisé ses projets au sein du groupe de recherches d'images dirigé par Pierre Schaeffer, à l'ORTF.

L'année 1968 est aussi marquée par l'apogée de la popularité internationale de Godard : lors d'un tour des États-Unis à l'occasion d'une rétrospective de ses films, Godard est reçu comme une *rock star*, à la fois par l'intelligentsia et les jeunes du milieu universitaire américain. Durant cette tournée américaine, Godard a traversé le pays d'un océan à l'autre, en passant par les musées et les universités les plus importantes ; le public, qui comprenait la nouvelle génération des réalisateurs américains (Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Martin Scorsese, George Lucas, Peter Bogdanovich, entre autres) le

saluait en criant « *We want Godard! We want Godard!* »⁵⁴³. À cette époque, en France et dans le monde entier, le nom de Godard était déjà une sorte de marque de cinéma d'auteur, ce qui permettait à ce dernier, en dépit de quelques échecs commerciaux, de trouver assez facilement quelqu'un pour produire ses films.

Cette surexposition semble ne pas avoir été bien accueillie par Godard. Sa personne de cinéaste a été transformée en personnage, en mythe dont il n'avait plus le contrôle, mythe qui, malgré l'admiration qu'il engendrait, gênait bon nombre de gens. Par exemple, l'un de ses biographes, Antoine de Baecque, dans les extras de la collection de DVD consacrés à « l'œuvre politique » de Godard mentionne que dans la Sorbonne occupée, en 1968, on pouvait lire sur un graffiti dessiné sur un mur, la phrase suivante : « *Godard, le plus con des Suisses pro chinois* », phrase attribuée au mouvement situationniste, pour lequel Godard avait beaucoup d'admiration.

Comme l'observe Michael Witt, le contexte de mai de 1968 s'est avéré être un tournant dans la pratique artistique de Godard :

« Mai 68 a fonctionné pour Godard comme un tournant en termes de repenser sa relation à son statut de vedette et le type de cinéma auquel un tel statut le contraignait. Son passage de figure d'auteur à celle de membre d'un groupe presque anonyme constitue une remarquable démonstration concrète de l'impact du défi structuraliste sur la notion d'auteur vis-à-vis d'un artiste vivant alors massivement fêté. Vers 1968, la révision de *l'auteurisme*, le désir d'adopter la contradiction maoïste et l'assaut théorique des conceptions idéalistes de la subjectivité, pour Godard, tout cela a convergé vers le désir de redistribuer les relations de production reçues par le biais de la pratique collaborative, en constituant ce qu'il a appelé plus tard "la vraie rupture" de 1968. »⁵⁴⁴

⁵⁴³ Antoine DE BAECQUE, *op. cit.*, p. 407.

⁵⁴⁴ Michael WITT, « Introduction to "On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as Sonimage from 1973 to 1979" », *La furia umana*, n° 33 [en ligne], 2018. Consulté le 27 août 2018. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/746-michael-witt-introduction-to-on-communication-the-work-of-anne-marie-mieville-and-jean-luc-godard-as-sonimage-from-1973-to-1979> (C'est nous qui traduisons) : « May 68 functioned for Godard as a watershed in terms of rethinking his relation to his star status and the type of cinema within which such a status constricted him. His transition from auteur to quasi-anonymous group participant constitutes a remarkable concrete demonstration of the impact of the structuralist challenge to authorship on a then massively fêted living artist. The revision of *auteurism*, desire to enact Maoist contradiction, and theoretical assault on idealist conceptions of subjectivity, all converged for Godard around 1968 in the desire to redistribute received production relations via collaborative practice, constituting what he later termed "the true rupture" of 1968. »

1968 a aussi été l'année où Godard a commencé à se lier à la télévision. Il prend part à un projet réalisé pour la télévision de Radio-Nord au Québec, au Canada, en travaillant au sein de la production de la chaîne de télévision locale de la ville de Noranda. Ce projet, intitulé *Communications*, n'aboutira pas. Au début de l'année 1968, l'ORTF commande à Godard une adaptation d'Émile, de Jean-Jacques Rousseau. Le film⁵⁴⁵, tourné seulement avec deux acteurs (Jean-Pierre Léaud et Juliet Berto) dans un studio de télévision sur un fond noir, a été rejeté par la chaîne et n'a jamais été diffusé à l'antenne. Cependant, dans cette production, on note une sorte de méthode que l'on retrouvera dans les œuvres ultérieures, notamment dans *France tour détour deux enfants*, par exemple: la polarité mâle / femelle, le didactisme, l'adaptation libre d'un texte classique, la mise en évidence de la question de la communication.

⁵⁴⁵ Ce film, une fois achevé a été intitulé *Le gai savoir* (Jean-Luc Godard, France, 1968, 95').

2.3 - Repartir de zéro – aller vers les marges

Les films *La chinoise* et *Week-end* (deux longs-métrages réalisés en 1967) sont des œuvres qui ferment un cycle dans la production godardienne et confirment son éloignement et son désenchantement vis-à-vis de la structure commerciale de la production filmique. Concomitamment, *La chinoise* peut être considérée comme l'épuisement du discours du "film politique" et aussi comme un tournant radical dans la trajectoire de Godard. Lors d'une tentative de produire un film maoïste, Godard finit par ressentir profondément l'ambiguïté entre le traitement de la politique en tant que sujet d'une œuvre d'art (« faire un film politique ») et la nécessité de faire apparaître la politique en tant que condition qui détermine et structure le récit (« faire politiquement un film »). *La Chinoise* serait également un film dans lequel le politique était encore du côté du contenu et non de la production de l'image. De plus, la mauvaise réception de ce film parmi la gauche française, y compris par la gauche maoïste, a encouragé Godard à mener une autoréflexion sur sa pratique cinématographique, ce que nous pouvons observer lors de la conférence de presse à l'occasion de la sortie du film au 32^e Festival de Venise, en 1967, quand Godard a fait une confession bien désenchantée: « Après la quinzaine de films que j'ai réalisés, je m'aperçois que mes idées, confrontées à la réalité, disparaissent de plus en plus et que je sais de moins en moins ce qu'est le cinéma »⁵⁴⁶.

Pour Godard, il était alors nécessaire de recommencer de zéro, même si cela pouvait être synonyme de dissolution de son nom dans un nom collectif ou une sortie de scène vers une certaine invisibilité. À l'époque, Godard a suivi le chemin inverse de celui qui était considéré comme naturel pour un cinéaste à succès. Dans le milieu du cinéma des années soixante-dix la vidéo était vue comme une pratique mineure. Cependant, comme on l'a déjà mentionné, à cette époque, Godard n'était pas un cinéaste qui voyait l'image électronique comme quelque chose d'appauvri, quand elle était placée côte à côte avec l'image argentique, ni même comme un sous-produit du cinéma seulement consacré aux pratiques d'amateurs ou à l'univers artistique plus expérimental, ou encore, comme

⁵⁴⁶ Antoine DE BAECQUE, *op. cit.*, p. 381.

une étape transitoire pour passer à la « vraie » réalisation filmique⁵⁴⁷. En outre, depuis le début de sa carrière, Godard a exprimé le désir de travailler pour la télévision, de sorte que son engagement avec le milieu télévisuel n'a pas été arbitraire ou soudain, mais quelque chose de prémédité, souhaité, et même calculé, un acte tout à la fois personnel et politique.

2.3.1 - Faire politiquement

S'il fallait trouver une autre façon de faire des films, ou même de ne les plus faire et passer à la vidéo, il serait nécessaire de réapprendre ou plutôt de désapprendre le cinéma réalisé jusqu'à cette époque. Et cela signifierait repartir de zéro : un nouveau départ, chercher une nouvelle technique d'où pourraient émerger de nouveaux outils et de nouvelles poétiques qui permettraient d'aller vers le désir de faire des films politiquement. Cela signifierait rompre avec la structure cinématographique qui jusque-là avait garanti la production de tous les films de Godard, ainsi que ses moyens de subsistance.

Si une nouvelle réalité politique fait appel à une nouvelle forme artistique, c'est précisément à cette nouvelle configuration formelle qu'un nouveau paradigme ira s'attacher. Un très connu manifeste de l'époque semble résumer ce paradigme. Il convient de rappeler les sept premières propositions du manifeste « Que faire ? », écrit par Godard et Gorin en 1970 :

« Que faire ?

- 1) Il faut faire des films politiques.
- 2) Il faut faire politiquement des films.
- 3) 1 et 2 sont antagonistes et appartiennent à deux conceptions du monde opposées.
- 4) 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
- 5) 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde.

⁵⁴⁷ Aujourd'hui, ce point de vue peut être révisé, étant donné que l'image haute définition a remplacé le film dans presque toutes les productions et peut être produite avec des équipements à des prix relativement bas. Pourtant, toute la structure de post-production impliquée dans la production des images en haute définition qui seront visionnées dans les salles commerciales, demeure coûteuse et réservée aux productions professionnelles.

- 6) Le marxisme lutte contre l'idéalisme et la dialectique contre la métaphysique.
- 7) Cette lutte, c'est la lutte de l'ancien et du nouveau, la lutte des idées nouvelles et des anciennes. »⁵⁴⁸



Il n'est pas difficile de saisir les intentions de Godard : au-delà de l'autocritique de sa propre production antérieure, il prend position du côté révolutionnaire, du nouveau, de l'image dialectique. Parmi les trente-neuf articles de ce manifeste, la question cruciale soulignée par Godard peut se résumer dans cette proposition : « *Il faut faire politiquement des films et pas seulement faire des films* »

⁵⁴⁸ Nous pouvons trouver le fac-similé de la version complète du manifeste manuscrit par Godard dans l'ouvrage *Jean-Luc Godard : Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 145-151. Ce manifeste a été publié pour la première fois dans la revue anglaise *Afterimage*, en 1970.

politiques ». Dans l'acception de Godard, les films politiques correspondaient à une conception métaphysique du monde, c'est-à-dire que ces films décrivaient des situations (la pauvreté, la misère, la souffrance des peuples) et étaient en accord avec l'idéologie bourgeoise dans sa logique représentative. En revanche, en faisant politiquement un film, la dialectique (la vision non bourgeoise) aurait son espace : la conception dialectique du monde montre ce même monde en conflit, avec ces peuples en lutte et, ce faisant, le transforme. Comment ? En étant d'accord avec le point 14 du manifeste : « Faire 2 (*faire politiquement des films*), c'est faire une analyse concrète d'une situation concrète. ». Comme le résume Irmgard Emmelhainz : « Au lieu de faire des images "trop complètes" du monde au nom d'une vérité relative, faire politiquement des films implique d'étudier les contradictions qui existent entre les rapports de production et les forces productives et produire une connaissance scientifique des luttes révolutionnaires et de leur histoire. Ce programme insiste sur une préoccupation théorique avec les relations entre le monde, l'image et la représentation »⁵⁴⁹.

Comment on l'a expliqué dans le chapitre précédent consacré à Thomas Hirschhorn, le manifeste de Godard renouvelle la réflexion exposée par Walter Benjamin dans *L'auteur comme producteur*⁵⁵⁰. En même temps, il semble évident que le besoin de faire politiquement des films implique un mouvement vers les marges. On connaît la trajectoire de Godard : avec Anne-Marie Miéville, il quitte Paris, ouvre une entreprise de production (la Sonimage), s'installe à Grenoble, puis à Rolle, en Suisse. Comme le note Michael Witt, « peut-être que le plus important pour Godard, l'éloignement de Paris était un acte de résistance face aux systèmes intensément centralisés de production et de distribution télévisuelle et cinématographique »⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Irmgard EMMELHAINZ, « Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking", (1967-1974) », *op. cit.*, p. 10. (C'est nous qui traduisons) : « Instead of making images of the world that are "too whole" in the name of a relative truth, making films politically entails studying the contradictions that exist between the relations of production and productive forces and producing scientific knowledge of the revolutionary struggles and their history. This program insists on a theoretical preoccupation with the relationships between world, image, and representation. »

⁵⁵⁰ Walter BENJAMIN « L'auteur comme producteur » (1934), *op. cit.*, pp. 107-128.

⁵⁵¹ Michael WITT, « On communication: the work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as "Sonimage" from 1973 to 1979 », thèse de doctorat (dirigée par Wendy Everett), University of Bath, Bath, 1998, p. 5. (C'est nous qui traduisons) : « Perhaps most importantly for Godard, the move was an act of resistance in the face of the intensely centralised systems of televisual and cinematic production and distribution. »

2.3.2 - Marge

Michel Butor, dans *Essais sur les Essais*, écrit sur Montaigne :

« Autour du corps de la page, la marge se remplit d'une végétation d'ajouts, sur lesquels s'engreffent d'autres annoncés par des signes d'appel. Lorsque la marge n'est plus assez grande pour la contenir, cette végétation déborde en "papiers" ou encarts. [...] à partir d'un certain moment, les excroissances les plus importantes vont se détacher d'elles-mêmes, comme de fruits, pour continuer ailleurs à germer, donner de nouveaux chapitres. »⁵⁵²

Cette description de la forme du essai chez Montaigne pourrait s'appliquer à l'œuvre de Godard. Faisons ici encore référence à un passage où Godard proclame son positionnement marginal et évoque la marge comme « c'est ce qui permet aux pages de tenir ensemble. »⁵⁵³ Le passage de Butor cité suggère ce mouvement entre la marge et le centre, la possibilité que, à tout moment, la marge se déplace et devienne un nouveau centre.

Cette exacerbation de l'espace marginal se traduit par l'intérêt d'aller vers le lointain (ailleurs) afin de l'amener au centre (ici), et le projet du film *Ici et ailleurs* est paradigmatique. Dans le va-et-vient de ce film, la marge devient parfois saturée, laissant, en revanche, le centre plutôt raréfié. Lorsqu'elle est saturée par la présence du réalisateur lui-même, la marge devient évasive, dans une sorte d'absence du corps présent. On voit les fédayins, mais on ne les entend pas, une petite fille déclame et on ne la comprend pas. Il s'agit de signifiants sans signification mais jamais insignifiants. Le centre suscite des questions mais ne trouve pas de réponse.

Ici et ailleurs nous rapproche encore davantage de la forme essayiste de Montaigne. Ce n'est pas un hasard si Michel de Butor compare les *Essais* à la peinture maniériste de par sa tendance à exacerber l'espace de la toile vers ses limites physiques. Le peintre maniériste va au-delà des limites du cadre, réalise triptyques et polyptyques, intègre le cadre; il veut suggérer le mouvement et l'expansion de ce qui est montré et,

⁵⁵² Michel BUTOR, *Essais sur les Essais*, Paris, Galimard, 1968, p. 161.

⁵⁵³ « Longtemps je disais que j'étais dans la marge, mais que la marge, c'est ce qui permet aux pages de tenir ensemble. Aujourd'hui je suis tombé de la marge, je me sens entre les pages ». Entretien de Jean-Luc Godard à Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, n° 440, 05 mai 2004.

d'une certaine manière, imprimer un rythme centrifuge au regard du spectateur : « un tableau central entouré d'une guirlande de “grotesques”. »⁵⁵⁴ De plus, la peinture maniériste peut être la première manifestation des « peintres de la peinture », d'un genre artistique qui, en tirant parti de son style, la peinture religieuse, par exemple, au lieu de simplement raconter une histoire de la Bible, font tout simplement de la peinture. Quand ces peintres utilisent des images de guerre, ils ne parlent pas de la guerre, ni ne racontent leur histoire, ils peignent seulement, en déplaçant le récit vers la peinture elle-même. Tout se passe comme si d'autres éléments en venaient à être validés dans les règles de représentation, y compris l'extrapolation de l'espace pictural lui-même. Les peintres maniéristes ont effectué la recherche de leur propre support, ce qui se produit également chez Montaigne et, bien sûr, dans toute l'œuvre de Godard. Godard, un maniériste ?

La structure d'*Ici et ailleurs* est semblable aux *essais* de Montaigne non seulement de par l'absence de distinction entre le texte central et les commentaires qui l'entourent, mais du fait des effets de glissement, de polyphonie, des polymorphies et de l'autoréférence soulignés par Butor à propos du travail de Montaigne. Dans ce film, c'est dans le mouvement entre les voix, plus encore que dans les images, que nous percevons ceci d'une manière accentuée. C'est seulement dans *Histoire (s) du cinéma* (1988-1998) que Godard intégrera, dans la construction d'une « polyphonie » visuelle, quelques éléments visuels qui apparaissaient encore de façon embryonnaire dans le film et, bien sûr, dans ses séries destinées à la télévision. Je me réfère à l'effet stroboscopique de l'image (au clignotement), au chevauchement des mots et des images, à l'encrassement des deux images, aux doubles et triples fusions d'images, à la photographie mélangée à l'image en mouvement, au jeu de mots à l'écran, à la saturation des couleurs, aux insertions de pancartes noires et aux interludes entre les images, aux répétitions des mêmes sons et des mêmes images et à leur effet de d'écho. Toute cette liste d'interventions dans l'image et toute cette saturation du champ visuel se produisent dans *Ici et ailleurs*, cependant, encore de façon économique et en gestation. Il s'agissait cependant d'une gestation pourtant visible et ouverte à tous, comme si un célèbre chef cuisinier travaillait aux portes de son laboratoire délibérément ouvert. Dans ce laboratoire, certaines choses fonctionnent, d'autres non. Certaines seront développées et affinées pour être utilisées plus tard, d'autres seront abandonnées. *Ici et ailleurs* montre simultanément le travail et son ébauche, son existence et sa capacité à penser.

⁵⁵⁴ *Idem*, p. 69.

2.3.3 - Faire voir : en quête d'une contre-visualité

Pour évoquer l'expression d'Hito Steyerl, le désir de Godard de se mettre hors centre correspond à son intérêt pour le *lumpenprolétariat des images*, dont l'image pauvre et méprisée de la vidéo de l'époque serait un bon exemple. Il en serait de même de son refus de faire partie du cercle de production des images dominantes de l'industrie du cinéma. Il s'agit là d'un exemple clair d'un mouvement contre ce que l'on a qualifié ici de *visualité* et parallèlement d'un désir d'aller vers de nouvelles façons de faire voir les images. Par ailleurs, le refus du rôle d'auteur le place à côté de l'amateurisme et des pratiques de production plus collaboratives. Cet ensemble de *gestes* et d'attitudes connectées à sa production visuelle font de Godard une sorte de plasticien *avant la lettre*, côte à côte avec la pratique de nos artistes contemporains.

Un texte intitulé « Deux heures avec Godard », ensemble de propos recueillis par Jean-Paul Fargier et Bernard Sizaïre pour la *Tribune Socialiste* le 23 janvier 1969, donc juste après les événements de mai 1968, illustre bien le sentiment de Godard par rapport à la production d'images ainsi que sa perception de la production d'images d'amateur comme un genre de contrepouvoir vis-à-vis de la façon industrielle de faire un film: « Pour faire un film d'une manière politiquement juste, il faut se lier aux gens dont on pense qu'ils sont politiquement justes. C'est-à-dire ceux qui sont opprimés, qui subissent la répression et qui combattent cette répression. Et se mettre à leur service. Apprendre en même temps que leur apprendre. Arrêter de faire des films. Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. »⁵⁵⁵. Dans le même texte, nous pouvons observer la manifestation d'un désir d'aller vers les marges, l'identification de ce lieu marginal des images d'amateurs, ainsi que la conscience de l'inutilité de rester à l'intérieur d'un système au risque de, paradoxalement (et contre révolutionnairement), ne rien faire si ce n'est l'améliorer. Dans un commentaire sur les cinéastes de son époque et toujours en résonance avec le texte de Benjamin (« L'auteur comme producteur »), Godard affirme :

« Et puis, ils croient qu'il suffit de s'engager politiquement en dehors du cinéma. Ce qui me sidère de la part des cinéastes, c'est que faisant toujours la même chose, n'ayant plus d'idées, comment ils ne comprennent pas,

⁵⁵⁵ Jean-Luc GODARD, « Deux heures avec Godard », *Godard par Godard, des années mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991, p. 64.

même non politiquement, même artistiquement puisqu'ils séparent ces deux choses, comment ils ne se rendent pas compte qu'il y a tout un monde du langage qui est en dehors d'eux, et qu'ils ne font qu'améliorer, rafistoler. (...). Chaque fois que je vais dans un pays du tiers monde, c'est ce que je leur dis: ne refusez pas les films qui ne vous plaisent pas, refaites-les; c'est tellement simple une image; un film n'est rien du tout; il est ce que vous en faites.

Il n'y a jamais eu de film révolutionnaire dans le Système. Il ne peut y en avoir. Il faut s'installer en marge, en essayant de profiter des contradictions du Système pour survivre hors du Système. »⁵⁵⁶

Dans ce passage, le point de vue de Godard à propos de la séparation entre l'engagement politique et la pratique artistique est évident (« comment ils ne comprennent pas, même pas politiquement, même artistiquement puisqu'ils séparent ces deux choses »). À cet égard, il existe toute une querelle très éclairante, judicieusement soulignée par Irmgard Emmelhainz, avec Jean Paul Sartre à propos de la double fonction de la figure de l'écrivain engagé. « Pour Sartre, l'écrivain a deux fonctions, la fonction intellectuelle et la fonction d'écrivain. Alors que l'écrivain n'est mandaté par personne et produit donc des vérités pratiques au nom de l'universalité, l'intellectuel est capable d'atteindre les masses pour les aider à mener leur émancipation. »⁵⁵⁷ La séparation entre l'intellectuel qui parle aux ouvriers devant la porte de l'usine et l'écrivain qui travaille le langage de façon subjective dans le champ de l'esthétique et détaché de la réalité n'intéresse pas Godard qui, à ce moment-là, cherche une relation plus transitive entre la politique et l'esthétique. Si, d'après Sartre, « la littérature (et l'art) est ainsi séparée d'une fonction critique »⁵⁵⁸ sur le risque de perte d'une liberté, car l'art serait « un non-savoir autonome et il peut être soumis à la classe au pouvoir et à cause de cela, l'artiste / écrivain est une conscience malheureuse qui est poussée à agir politiquement dans le domaine empirique »⁵⁵⁹. Selon Godard, en revanche, il fallait lutter sur les deux fronts : celui de

⁵⁵⁶ *Idem*, p. 62-63.

⁵⁵⁷ Irmgard EMMELHAINZ, *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Cham, Palgrave Macmillan (à paraître), 2018, p. 43. (C'est nous qui traduisons) : « for Sartre the writer has two functions, the intellectual function and the writer function. While the writer is not mandated by anyone and therefore produces practical truths in the name of universality, the intellectual is able to reach out toward the masses to help lead their emancipation. »

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 44

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

l'art et celui de la politique. Il fallait donc dans le contexte de l'époque, « apprendre à résoudre les contradictions entre ces deux fronts. »⁵⁶⁰ Cette négation d'un écartement entre art (esthétique) et politique serait le noyau dur de la praxis godardienne : « À travers cette praxis, Godard explore le rôle de l'art et des artistes et leur relation à la réalité empirique. Il a examiné ces trois domaines: la politique, l'esthétique et la sémiotique. »⁵⁶¹ Une telle pratique culminera durant les années de collaboration avec Miéville au sein de l'entreprise Sonimage, à un projet décrit par le couple comme du « journalisme de l'audiovisuel ».

L'histoire du début des activités de la Sonimage est bien connue. Cette entreprise, fondée en 1972 par le couple Godard Miéville, a constitué l'objet d'étude de la thèse de doctorat de Michael Witt⁵⁶² ainsi que du tout récent livre d'Irmgard Emmelhainz, *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking* (2018), déjà cité ici à plusieurs reprises. Nous nous contenterons donc de tracer ici à peine quelques lignes contextuelles afin de souligner quelques procédés clés et concepts formulés au sein des œuvres de cette période.

Si le modèle de travail de Sonimage - une *usine*, selon le couple - était à l'époque une extravagance pour quelques aventuriers, aujourd'hui il serait très similaire à celui adopté par des artistes contemporains qui travaillent en général sur l'image en mouvement: une usine à la maison, où toutes les étapes de production peuvent être contrôlées et surveillées par ses employeurs/employés ; un endroit où il est possible de travailler dans un circuit fermé autonome, dans le but d'exécuter un travail de laboratoire pour lequel il serait possible de « commencer à partir de zéro » à chaque nouvelle production. Pourtant, à l'époque, au début des années soixante-dix, faire de sa maison une usine autosuffisante pour la production audiovisuelle n'était pas si évident, car non seulement des apports financiers importants étaient nécessaires, mais aussi plusieurs opérations de déplacement, car il leur fallait être à l'écart de la production à l'échelle industrielle, tout en assurant leur survie.

⁵⁶⁰ Jean-Luc GODARD, « Manifeste », journal d'*El Fatah*, juillet, 1970.

⁵⁶¹ Irmgard EMMELHAINZ. « Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking", (1967-1974) », *op. cit.*, p. 1. (C'est nous qui traduisons) : « Through this praxis, Godard explored the role of art and artists and their relationship to empirical reality. He examined these in three arenas: politics, aesthetics, and semiotics. »

⁵⁶² Pour une approche approfondie et détaillée de cette étape de la production godardienne avec Miéville, la thèse de Michael Witt représente une source fondamentale de recherche. Cette thèse a été mentionnée dans la note de bas de page n° 548.

En mettant l'accent de la production audiovisuelle sur les étapes d'enregistrement et de montage, en les réalisant de façon plus artisanale et expérimentale, le travail de Sonimage devient une sorte de plate-forme esthétique-politique aux objectifs clairs: mettre en place la décentralisation économique et culturelle de l'œuvre audiovisuelle, travailler en collaboration, procéder à une production à petite échelle, rechercher des formes alternatives de distribution, prendre un engagement avec la télévision et, par le biais de la détention de ses propres moyens de production, dégager le temps nécessaire pour explorer le potentiel technique et esthétique de la vidéo en tant que moyen capable de composer des images et des récits. Entre 1973 et 1979, Sonimage a produit presque dix-neuf heures de matériel pour la télévision et le cinéma : trois longs métrages (*Ici et ailleurs*, 1974 ; *Numéro deux*, 1975, et *Comment ça va*, 1975) ainsi que deux séries télévisées (*Six était deux: sur et sous la communication*, en 1976 et *France tour détour deux enfants*, en 1978).

Ce monde marginal habité par Godard et Miéville est un espace de production, ainsi qu'un lieu où un discours est construit ; discours qui, en tirant parti des nouvelles technologies et en étant au sein de cette marge, s'est révélé libérateur et hors la loi. Dans une interview avec Colin MacCabe, Godard voit dans la vidéo, un monde sans loi :

« C'est juste parce que, lorsque c'est nouveau, c'est moins rigide et il y a moins d'instructions de la part de la police, de la loi ou de la circulation. C'est non seulement la question d'avoir moins de lois, mais elle n'a pas été faite, elle n'a pas été écrite. C'est avant l'écrit [...] Vous n'avez pas de règles, donc vous avez quelque chose à vivre, vous devez inventer quelques règles et communiquer avec d'autres personnes. [...] J'étais intéressé parce qu'il n'y avait pas de règles. [...] Vous devez trouver des règles en vous-même... »⁵⁶³

Par conséquent, en étant hors de loi il existe l'éventualité de pouvoir dire un mot pour la première fois, la possibilité de trouver des choses encore sans nom et de créer

⁵⁶³ Colin MacCABE, *Godard : Images, sounds, politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 132). (C'est nous qui traduisons) : « It's just because that when it's new it is less rigid, and there are less instructions from the police, the law or circulation. There is not less law, but it hasn't been made, it isn't written down. It's before the written. [...] You have no rules so you have something to live with, you have to invent some rules and to communicate with other people. [...] I was interested because there were no rules. [...] You have to find rules in yourself ... »

ses propres lois. La vidéo serait cette « marque zéro » d'où il serait possible d'occuper le visible, ce qui ne veut pas dire *faire de la contre information* mais plutôt investiguer de nouvelles façons de montrer. Pourquoi n'est-ce pas de la contre-information ? Deleuze a trouvé la réponse à cette question. En 1976, les *Cahiers du Cinéma* publient un texte écrit par Gilles Deleuze sur la série *Six fois deux / sur et sous la communication* (1976), dans lequel il développera un concept qui semble rendre compte de la production de Godard et Miéville à partir de cette époque et qui va nous intéresser dans cette recherche : le *bégalement créateur*⁵⁶⁴.

Ce texte de Deleuze nous offre plusieurs clés fondamentales pour jeter un regard sur le projet télévisuel de Godard et Miéville. L'idée principale de Deleuze est que, quand ils font de la télévision, ils deviennent des étrangers dans leur propre langue et établissent un bégalement à l'intérieur du langage : « il s'agit toujours d'être bègue. Non pas d'être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. On ne peut être un étranger généralement que dans une autre langue. Ici au contraire, il s'agit d'être, dans sa propre langue, un étranger »⁵⁶⁵. Le commentaire de Deleuze rend justice à l'entreprise godardienne de peupler le média télévisuel tout en refusant de parler sa langue, parce que cela signifierait précisément l'améliorer ou même la rafistoler. Il était question d'être là, à l'intérieur, mais en tant qu'étranger. Ce « être là » était, selon Deleuze, un exercice de « peuplement » de la TV, une occupation pour construire un espace dans lequel le langage doit être libre pour y circuler.

Deleuze écrit qu'à l'école « on fournit de la syntaxe aux enfants comme on donne des instruments aux ouvriers, pour produire des énoncés conformes aux significations dominantes. »⁵⁶⁶. Selon cette acception, la notion de langage apparaît comme un instrument de contrôle et de discipline. Il ne s'agit pas d'une conception qui s'imposera dans le processus de la télévision de Godard et Miéville comme quelque chose à résoudre, devant être travaillé, parce qu'il était question de faire une télévision dans laquelle le langage et l'information soient remis en question. Il fallait supposer cette structure de pouvoir pour, face à elle, créer une stratégie afin de le décentraliser, une stratégie qui puisse l'affronter et rendre compte du besoin de disposer de chemins déviants pour cette langue.

⁵⁶⁴ Gilles DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », *op. cit.*

⁵⁶⁵ *Idem*, p. 6.

⁵⁶⁶ *Idem*, p. 8.

Un discours de cette nature, en essayant d'occuper le visible avec une telle décentralité, en faisant circuler l'information, peu importe qu'elle soit juste ou non, fonctionnerait avec ce que Deleuze appelle le « bégaiement créateur ». Un tel bégaiement semble introduire dans le discours toujours univoque de la télévision un degré d'incertitude et qui aura pour matière première « pas des idées justes, mais juste des idées », dans une sorte de nouvelle version du célèbre axiome godardien « pas une image juste, mais juste une image ». En effet, toujours selon Deleuze :

« Parce que des idées justes, c'est toujours des idées conformes à des significations dominantes ou à des mots d'ordre établis, c'est toujours des idées qui vérifient quelque chose [...]. Tandis que "juste des idées", c'est du devenir-présent c'est du bégaiement dans les idées, ça ne peut s'exprimer que sous forme de questions, qui font plutôt taire les réponses. Ou bien montrer quelque chose de simple, qui casse toutes les démonstrations. »⁵⁶⁷

Ce bégaiement créateur repose donc sur l'idée de devenir étranger dans sa propre langue afin que la grammaire, les structures verbales et syntaxiques, normalement conformes aux significations dominantes puissent être subverties par des glissades, des hésitations et des erreurs de la part de ceux qui ne la maîtrisent pas et qui, pourtant, ne se laissent pas dominer par elle.

Toujours dans ce texte portant sur la série *Six fois deux / sous et sur la communication*, Deleuze développe l'idée du bégaiement créatif en l'associant à la conjonction « et ». Il dira que, si toute notre pensée est façonnée par le verbe « être », le bégaiement créateur en viendra à détourner ce verbe « être » pour tirer parti du « ET » :

« L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. La philosophie est encombrée de discussions sur le jugement d'attribution (le ciel est bleu) et le jugement d'existence (Dieu est), leurs réductions possibles ou leurs irréductibilités. [...] Seulement quand on fait du jugement de relation un type autonome, on s'aperçoit qu'il se glisse partout, qu'il pénètre et corrompt tout: le ET n'est même plus une conjonction ou une relation particulières, il entraîne toutes les relations, il y a autant de relations que de ET, le ET ne fait pas seulement basculer toutes les relations, il fait

⁵⁶⁷ *Idem*, p. 7.

basculer l'être, le verbe... etc. Le ET, "et...et...et...", c'est exactement le bégaiement créateur. Langage étranger de la langue, par opposition à son usage conforme et dominat fondé sur le verbe être.

Bien sûr, le ET, c'est la diversité, la multiplicité, la destruction des identités. »⁵⁶⁸

Trente-cinq ans plus tard, dans *Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010, 102'), un passage met en lumière l'attitude consistant à être étranger dans sa propre langue. On peut le constater, au milieu du film, lorsque le personnage d'un garçon parle à deux femmes d'une équipe de télévision qui arrivent au domicile de sa famille et qu'il dit, sur un ton un peu tyrannique: « On ne parle pas à ceux qui utilisent le verbe être »⁵⁶⁹ et, plus tard, à la fin du film: « Voyez-vous avec le verbe être le manque de réalité devient flagrant. // [...] Par exemple on est bientôt à Barcelone. // Mieux vaut dire Barcelone nous accueille bientôt. »⁵⁷⁰. Ici, le refus de l'utilisation du verbe « être » dialogue avec les idées de Deleuze dans le texte de 1976 en les mettant à jour dans son refus utopique de donner l'identité et le bon lieu des choses, le refus de tout transformer en idées justes et pas juste des idées.

Après la diffusion de *Six fois deux*, le couple Godard-Miéville intervient à nouveau dans la programmation télévisuelle : en 1977 ils conçoivent *France tour détour deux enfants*⁵⁷¹, leur deuxième série télévisée. Le moment de la production de cette série

⁵⁶⁸ *Idem*, p. 11.

⁵⁶⁹ Jean-Luc GODARD, *Film Socialisme. Dialogues avec visages d'auteurs*, Paris, P.O.L., 2010, p. 48.

⁵⁷⁰ *Idem*, p. 94.

⁵⁷¹ *France tour détour deux enfants* (1979, France, vidéo, couleur, 12x25'). Bref résumé à partir de ce qui a été publié dans la revue *Les Inrockuptibles Hors-série Godard*, 2004, p. 82 : « Réalisé pour Antenne 2. Prenant pour prétexte le centenaire d'un livre de lecture de la IIIe République – *Le tour de la France par deux enfants*, ouvrage qui visait à l'éducation civique, scientifique et morale des jeunes en s'appuyant sur des exemples pris dans la réalité sociale et géographique du pays – le couple s'interroge cette fois sur le rôle pédagogique de la télévision dans une série de douze modules, empruntant, parfois jusqu'à la caricature, les codes de l'écriture télévisuelle – rubriques, speakers, reportages, entretien, « clip », etc... Au cœur de ce dispositif, deux enfants d'une dizaine d'années, Camille, la fille, et Arnaud, le garçon, que Godard va tour à tour filmer dans leurs univers quotidiens – la maison, la rue, la cour de l'école, la classe, la chambre – puis soumettre longuement à un véritable questionnement existentiel – qu'est-ce que le temps, l'espace, la mort, la lumière, le travail, la liberté ?, etc... Après le temps de l'exposition, où le cinéaste met à profit toutes les possibilités qu'offre la vidéo – ralentis, accélérations, arrêts sur images, retours en arrière, etc... -, vient donc celui de la réflexion philosophique. Mouvements de caméra et cheminement de la pensée. La caméra s'immobilise quand la pensée se met en marche. Sous le feu des questions, Godard, mi-Socrate mi-sophiste, arrache à ces esprits en devenir une vérité, dont il a pris le soin d'inoculer les germes. Bien sûr, le démiurge qu'il est, aiguille, oriente, manipule, interprète, et parfois trahit les mots des petits, par des choix de mises en scène discutables – des inserts de textes martelant l'écran pour imposer en force une idée que l'enfant a refusé d'admettre -, mais rien n'est plus émouvant que de lire sur leur visage le trouble de

peut être considéré comme un point de tension et de virage dans la production vidéographique de Godard dans la mesure où, de façon rétrospective, nous pouvons considérer cette œuvre comme le résultat de la maturation des éléments déjà présents dans le *Gai savoir* et, en même temps, un véritable virage esthétique dans l'utilisation du support vidéographique, tournant qui trouve concomitamment son point culminant et son accomplissement dans la production des *Histoire(s) du cinéma*, dix ans plus tard.

De ce moment de tournant il convient de retenir quelques éléments qui, après leur première expérience avec le film *Ici et ailleurs*, mûrissent pour finalement composer la praxis esthétique-politique du couple Godard-Miéville : le bégaiement, la tactique du vaccin, l'idée de détournement, le emploi d'images, la notion de démontage, le ralentissement des images, les éléments de métalangage. Ces deux séries des années soixante-dix n'ont pas simplement essayé de mener à bien le désir de faire une sorte de contre-télévision, mais ce qui est beaucoup plus difficile et laborieux, elles ont visé la radicalisation de certains éléments internes de la télévision elle-même, à savoir, la radicalisation des structures narratives qui étaient déjà là pour les pousser plus loin et étendre les limites et les capacités du moyen lui-même. C'était du « journalisme de l'audiovisuel » mentionné ci-dessus ou, comme selon la dénomination appropriée d'Emmelhainz, une « épistémologie du voir » (*epistemology of seeing*).⁵⁷²

Pour faire face au *flux* d'informations, terme que Godard préfère au lieu de celui de *Spectacle*, le couple développe une série de tentatives envers ces « images de marque », des images provenant des médias de masse et qui font partie de l'histoire. Au cours de cette tâche, toute une critique de la communication est construite. En écho avec ce que Gilles Deleuze et Régis Debray avaient souligné à propos de la domestication des intellectuels après mai 1968 et de leur migration vers les médias en tant que médiateurs et traducteurs des questions révolutionnaires et conflictuelles émergeant ailleurs⁵⁷³, « dans les vidéos de Sonimage, Godard reconfigure le travail politique en “journalisme de l'audiovisuel” en accord avec, mais très critique, le glissement de la gauche française vers les médias comme site d'action politique. Ce changement s'est cristallisé dans la

l'aporie et d'assister, médusé, à la naissance d'une pensée ».

⁵⁷² Irmgard EMMELHAINZ, *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, op. cit., p. 23.

⁵⁷³ À cet égard, on emploie la référence utilisée par Irmgard Emmelhainz dans son livre, à savoir : Régis DEBRAY, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979 et Gilles DELEUZE, « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général », *Deux Régimes de Fous*, Paris, Éditions de minuit, 2003.

fondation du journal *Libération* en 1973 et chez d'anciens maoïstes devenant des figures médiatiques. »⁵⁷⁴. Ce glissement vers les médias correspond à ce qu'Emmelhainz appelle la « médiatisation de la médiation » (*mediatization of mediation*). Il s'agit d'un terme créé par Emmelhainz pour décrire le transfert de la représentation, dans les médias, des « délégués représentant les travailleurs » aux « journalistes et cinéastes s'exprimant au nom des luttes ailleurs ».

En résonance avec ce que nous considérons comme l'un des gestes les plus significatifs des artistes que nous traitons dans le corpus de cette thèse, le défi de la Sonimage consistait à donner une forme à cette circulation d'images venues d'ailleurs et à l'altérité et au rapport qu'elles entretiennent avec nous. Le *Comment* et non le *Quoi* des images. Comment regarde-t-on ces images ? Comment les montre-t-on ? « Ainsi, ils posent la question de la représentation comme d'un échange de regards, conditionnés pour eux par le régime de visibilité dans lequel l'image circule »⁵⁷⁵.

En 1972, Baudrillard publie *Pour une critique de l'économie politique du signe*. C'est peu après les événements de mai 1968 et ce livre offre, en opérant certain recul, une analyse des médias après ce qui était, comme nous l'avons mentionné auparavant, « l'un des premiers événements contemporains à avoir été vécu quasiment en direct. »⁵⁷⁶. Dans sa critique, une bonne partie de la positivité impliquée dans le cinéma militant de l'époque a été mise à l'épreuve. Baudrillard écrit :

« Ce qui caractérise les médias de masse, c'est qu'ils sont antimédiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication - si on accepte de définir la communication comme un échange, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une réponse, donc d'une responsabilité, - et non pas une responsabilité psychologique et morale, mais une corrélation personnelle de l'une à l'autre dans l'échange. »⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ *Idem*, p. 93. (C'est nous qui traduisons) : « In the Sonimage videos, Godard reconfigures political work as "journalism of the audiovisual" in accord with, but highly critical of, the French Left's shift to the mass media as a site for political action. This shift crystallized in the foundation of the newspaper *Libération* in 1973 and in former Maoists becoming media figures. »

⁵⁷⁵ *Ibidem*, (C'est nous qui traduisons) : « Thus, they posit the issue of representation as a matter of exchanges of gazes, which for them are conditioned by the regime of visibility in which the image circulates. »

⁵⁷⁶ Sébastien LAYERLE, *op. cit.*, p. 291.

⁵⁷⁷ Jean BAUDRILLARD, « Requiem pour les médias », *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 208.

Si l'interdiction de la réponse est justement ce qui caractérise les médias, tout le processus d'échange, très attendu et désiré par ceux qui ont essayé d'occuper les espaces de communication les plus variés, était alors voué à l'échec dès le départ. L'échange « émancipatoire » ne serait qu'une abstraction qui, pour sa part, ne fait que perpétuer « le système de contrôle social et de pouvoir. »⁵⁷⁸ Dans ce cas, comment agir en étant à l'intérieur des médias ? Baudrillard dira que pour briser et déséquilibrer cette relation de pouvoir il serait nécessaire d'établir des stratégies afin de pouvoir rendre des stratégies de restitution. L'auteur emprunte cette conception à partir de la notion d'échange émanant de l'Anthropologie, plus exactement de Marcel Mauss dans son œuvre classique *Essai sur le don*⁵⁷⁹ et évoque les systèmes d'échange des sociétés « primitives » où « le pouvoir est à celui qui peut donner et à qui il ne peut pas être rendu. Donner, et faire en sorte qu'on ne puisse pas vous rendre, c'est briser l'échange à son profit et instituer un monopole : le processus social est ainsi déséquilibré. Rendre, au contraire, c'est briser cette relation de pouvoir et insinuer (ou restituer), sur la base d'une réciprocité antagoniste, le circuit de l'échange symbolique. »⁵⁸⁰. Il va de soi que, si l'on partage ce point de vue, la seule façon de faire face au discours hégémonique des médias, au lieu d'une tactique d'occupation pour pouvoir changer les contenus transmis en vue de faire de la *contre-information*, consisterait plutôt à y être en tant que présence virale ou, comme le voulait Godard, comme vaccin : élément capable d'exercer une mutation dans le corps sans pour autant le tuer. Il s'agit de donner une réponse au corps en y étant et en en faisant usage.

Les séries de télévision produites par Sonimage en sont de bons exemples, en particulier *France tour détournement de deux enfants*. Contrairement à la série précédente (*Six fois deux / sur et sous la communication*), qui a ouvertement évité les normes de la télévision, la deuxième série de Godard et Miéville a cherché à tirer parti de ces normes et à les exploiter au maximum. Mettons en évidence certaines procédures spécifiques de la télévision *broadcasting* adoptées par Godard et Miéville dans cette série, ne serait-ce que sous une forme parodique :

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Marcel MAUSS, *Essai sur le don*, op. cit.

⁵⁸⁰ Jean BAUDRILLARD, op. cit., p. 209. (c'est l'auteur qui souligne)

- 1) l'usage du discours direct, par la présence de présentateurs qui parlent directement à la caméra;
- 2) l'exploitation du potentiel d'intimité entre le milieu de la télévision et son public qui, à l'époque, considérait déjà l'écran du téléviseur en tant qu'un meuble ordinaire et habitué de leur vie quotidienne;
- 3) l'exploitation de la familiarité du public avec la structure épisodique et le format étendu de la série TV, format établi au milieu des années 1970;
- 4) la simulation de la diffusion en direct;
- 5) le format du journalisme télévisé dans le style *hard news*, avec deux présentateurs en studio qui montrent et commentent les insertions en direct enregistrées ailleurs ;
- 6) l'utilisation de la figure du journaliste sur le terrain pour enquêter sur un événement particulier;
- 7) l'utilisation de la pause publicitaire, ne serait-ce que simulée.

Tout cela caractérise déjà une pratique du remploi, même s'il ne s'agit pourtant pas du remploi d'une image en particulier, mais du remploi de l'image d'un fonctionnement. Ces éléments sont des attributs de la télévision elle-même qui, exploités à la limite par Godard et Miéville et développés dans une logique temporelle inversée, révèlent en fin de compte quelque chose de peu probable à l'intérieur de la télévision: une voix personnelle qui pense en temps réel, une pensée sans édition ni coupe ; une voix qui dure sur l'écran aussi longtemps qu'il le faut pour qu'une pensée soit construite. Et si cela arrive, ce n'est pas avec des éléments étrangers à la télévision; à l'inverse, c'est parce que Godard et Miéville ont pris la décision de profiter de ce qui était déjà là en le catalysant : tactique du vaccin, remploi à partir d'une matière préexistante.

Cette matière, moins composée d'éléments concrets que de formes plus abstraites (clichés, bizarreries et tics de la télévision), était un modèle de fonctionnement, à savoir, le modèle télévisé lui-même comme il se présentait à l'époque. La « tactique du vaccin » serait une appropriation virale de moyens: « C'est de l'homéopathie, c'est du vaccin. Les sérums sont pris dans les tissus malade, qu'on injecte à d'autres, qui fabriquent des anticorps, etc. C'est aussi la contradiction telle que l'a expliquée Mao ze Dong de manière très simple, et dont on peut se servir, comme un outil. »⁵⁸¹. Dans le cas de Godard et Miéville, occuper l'espace télévisé ne signifiait pas, selon l'abécédaire traditionnel de la gauche, occuper un espace du visible pour en changer les contenus et

⁵⁸¹ Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard [tome 1: 1950-1984]*, Paris, Éditions cahiers du cinéma, 1998, p. 408.

ensuite changer la pensée des gens ; au contraire, il s'agissait d'être là en tant que virus pour pouvoir exécuter cette tactique virale et changer le sensible du visible.

C'est cette appropriation virale des médias qui nous intéresse ici. Ce *vaccin/virus* ouvre la possibilité de faire émerger l'imprévisible et l'impondérable dans un médium vraiment familier du grand public. En jouant avec la temporalité et les codes préétablis, Godard et Miéville ont créé une contre-visualité dans le terrain où la visibilité se construisait et se montrait de manière la plus évidente, le milieu télévisé.

Certainement, on voit aujourd'hui le déploiement de cette présence virale en dehors de l'espace télévisé car la télévision a perdu sa prééminence dans l'espace du visible. Dans les œuvres des artistes de notre corpus, par exemple, cette restitution des images de guerres et conflits opère dans les réseaux d'Internet dont l'art fait lui-même partie.

2.4 - Usine du voir

*« En biologie, tu vois, c'est une usine aussi. Le corps c'est une usine. Ici, c'est une usine, tu vois ? J'écoute la machine. Là, la machine va plus vite. Tu entends ? Puis, la machine, elle va moins vite. Et moi, je suis le patron. Mais je suis un patron spécial parce que je suis l'ouvrier, aussi. Et je ne suis pas seul. En tant qu'ouvriers, on a repris le pouvoir. Les autres, je t'en parlerai. Ils sont là, ils travaillent. Puis j'écoute le bruit de l'usine. [...] Tu vois, une machine. Elle va vite, elle va lentement. Ici c'est une usine. Dans les autres usines, ça se passe pas comme ça. Ici il y a une usine. Il y en a d'autres. Il y a une à Los Angeles, ça s'appelle Fox, Metro. Il y en a une à Moscou : Mosfilm. »*⁵⁸²

Jean-Luc Godard dans *Numéro Deux* (1975).

Nous comprenons aussi que Godard n'était pas seul. Il est avec sa compagne et dit « on a repris le pouvoir », ce sont des sujets-usine, des corps qui produisent et contrôlent leur propre travail, qui mettent les machines à travailler et qui les contrôlent. Pour se produire et pour aboutir, ce mouvement de mise-en-abîme du travail de l'image qui se montre en tant que travail, doit revêtir une forme. L'image doit devenir dispositif. Dans le cas de Godard et Miéville, comme l'observe Philippe Dubois dans son texte portant sur « l'état-vidéo » et la constitution de cette « forme qui pense », cette forme est justement la dissolution de l'opposition images versus dispositif :

« Considérons par exemple la fameuse opposition, qui depuis le début, structure historiquement et théoriquement le champ de la vidéo, en ordonnant un partage des tâches et des effets, des valeurs et des fonctions, l'opposition entre *l'image* d'un côté (et le domaine des "œuvres monobandes" comme on dit, celles qui n'ont besoin que d'un moniteur ou d'un écran – croit-on) et le *dispositif* de l'autre (le domaine des "installations", de ces scénographies, en général à plusieurs écrans, plus ou moins vastes et complexes, qui impliquent le spectateur dans des relations multiples – physiques, perceptives, actives, etc. – à des configurations d'espace et de temps qui valent et signifient autant, sinon plus, par elles-mêmes que par les images qui s'y exposent), cette opposition n'en est en fait pas une. Au contraire. Je dirai que pour « penser la vidéo » (comme état et non comme objet), il convient non seulement de

⁵⁸² Voici les extraits : du 3'29" au 4'12" et du 6'25" au 6'51".

penser ensemble l'image et le dispositif, mais plus précisément, de penser l'image comme dispositif et le dispositif comme image. »⁵⁸³

Cette action de découpage de l'image, dans le cas de Godard et Miéville, déborde vers l'espace au point que nous pouvons affirmer que dans le cas de *Numéro Deux*, il y a une sorte de pensée de l'image en tant que vidéo-installation avant la lettre, ce qui illustre le fusionnement entre l'image et son dispositif exposé par Dubois. Il est inquiétant de penser que l'expérience "vidéo-installative" comme une ressource narrative et structurelle entamée par *Numéro Deux* n'a été reprise par Godard que dans quelques projets postérieurs⁵⁸⁴ et de façon plus structurelle seulement à l'occasion de sa fatidique exposition *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006*, en 2006 au Centre Pompidou. De toute façon, même s'il n'est que limité à la surface, ce fusionnement des écrans dans la plupart de ses œuvres vidéographiques, assume une forme sensible dans les gestes de montage mentionnés antérieurement (*slow motion*, *croppings*, cascades, incrustations, etc...).

De nos jours, l'accent mis sur le support est moins évident qu'à l'époque où Dubois avait écrit son texte. On ne parle plus de vidéo, mais seulement de *production* d'images, mais cette pensée reste là : ensemble, l'image et le dispositif dans ces rôles échangeables.

Le travail d'atelier (d'*usine*), vu comme une pratique de sélection d'images et de sons à partir d'une archive personnelle, ou commune (internet, bibliothèques) semble être le modèle des pratiques contemporaines de l'art visuel qui se concentrent sur les images de guerre et de conflit. Cependant, il s'agit aussi de la pratique de Godard et Miéville en tant que journalistes de l'audiovisuel. Aujourd'hui, le rôle du journaliste n'est plus invoqué par ces artistes, par contre, la circulation des images et d'informations semble être également au cœur de leurs inquiétudes.

Les œuvres de cette période Sonimage, et surtout la conclusion d'*Ici et Ailleurs*, sont claires : les images sont considérées comme des outils visant à provoquer des changements politiques, cependant cette croyance ne passe pas seulement par la

⁵⁸³ Philippe DUBOIS, *La question vidéo – entre cinéma et art contemporain*, Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2001, p. 99. (C'est l'auteur qui souligne).

⁵⁸⁴ On pense à *Soft and hard* (JLG et AMM, 1985, vidéo, 52'), *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1995, vidéo, 56')

construction de ce que l'on appelle une *contre-information*, mais surtout par la recherche de la médiation, de la manière de montrer les choses. « Passez cette image de temps en temps », c'est ce qui est dit à la fin d'*Ici et ailleurs*. Mais pour cela, il fallait créer un circuit afin que les images puissent circuler. Ces œuvres sont aussi un double compte-rendu : d'abord, face aux résultats des révolutions qui ont éclaté dans le mode de l'époque (dans un contexte de *tiersmondisme*), et aussi, face à la capacité et l'efficacité du cinéma (et des images en général). Un tel cinéma militant commence à disparaître au cours des années soixante-dix. En même temps, l'héritage des œuvres de Godard et Miéville de cette période a été l'exercice de l'autoréflexion, dans le sens suivant : que la production audiovisuelle de cinéma, « en plus de poser le cinéma comme un espace politisé, est une interrogation sur les *conditions de possibilité de représentation* - dans le sens de parler au nom des autres à travers l'art ou la littérature par rapport aux luttes politiques »⁵⁸⁵.

Si l'on ne parle plus de tiersmondisme, aujourd'hui, on parle de précarité, de vie nue (*bare life*) et d'état d'exception. Mais, l'interrogation sur les *conditions de possibilité de représentation* semble être au cœur des préoccupations de toute une génération d'artistes dont certains ont été choisis pour faire l'objet de cette thèse. En ce qui concerne les *conditions de possibilité de représentation* il est possible de dire qu'il s'agit d'un ensemble d'efforts et de gestes qui peuvent former des tactiques de présentation et, pour reprendre un terme abordé dans la première partie de cette thèse, de *contre-visualité*.

Dans le cas de la Sonimage, l'une de ces tactiques d'occupation réflexive du visible très proche des pratiques des artistes contemporains, était la procédure de décomposition de l'image qui se répétait comme une sorte de mantra dans la série *France tour détour : décomposer et recomposer*. Ce mantra annonce un acte de reconfiguration du visible qui, dans un premier moment, intervient dans la table de montage ou la salle d'édition mais qui potentiellement peut s'extrapoler vers l'espace. En faisant référence à l'espace, nous pensons à l'idée de décomposition de façon assez ouverte : à l'intérieur de l'espace de l'écran *strictu sensu*, comme dans les espaces physiques eux-mêmes, à savoir des salles, des musées, des galeries, des *white cubes* en général. Dans l'œuvre de Godard on trouve quelques exemples de cette extrapolation vers l'espace physique dont les plus

⁵⁸⁵ Irmgard EMMELHAINZ. *La furia humana*, op. cit. (C'est nous qui traduisons) : « aside from positing film as a politicized space, it is an interrogation on the *conditions of possibility of representation* – in the sense of speaking in the name of others through art or literature in relation to political struggles. »

évidents sont le film *Numéro deux* et l'exposition *Voyage(s) en utopie*, Jean-Luc Godard, 1946-2006, déjà mentionnés. Si dans le premier exemple on voit la potentialité installative de son œuvre, dans le second, cette puissance est vraiment matérialisée dans l'espace.

L'évidence de cette extrapolation nous permet d'affirmer qu'il existe une pensée installative assez considérable dans l'œuvre de Godard et, pour paraphraser Michael Witt, un principe « multimédia »⁵⁸⁶. Cette pensée multimédia s'infiltré dans toute sa filmographie ; depuis son premier long-métrage, *À bout de souffle* (1960), où nous trouvons déjà un franc dialogue entre le cinéma, la peinture et la littérature, ainsi qu'un méta-dialogue avec le cinéma lui-même, son histoire et ses genres. Au cours des années soixante-dix, notamment à partir de son travail avec la vidéo, cette pensée installative et multimédia godardienne « revendique et repositionne les textes annexes (scénarios vidéos, bandes d'annonces et dossier de presse, ces derniers étant habituellement ignorés, ou traités comme des débris commerciaux) au sein d'une installation multimédia évolutive, dans laquelle les films ne sont que les moments les plus visibles »⁵⁸⁷.

Comme l'a bien remarqué Anne Marques dans son livre consacré à l'analyse de l'exposition *Voyage(s) en utopie*, « ses expériences en dehors du support pelliculaire, que ce soient ses collages papiers, ses essais vidéos ou écrits critiques sont une manière de continuer autrement l'effort de cinéma. (...) Il prend la proposition de Beaubourg comme un nouveau défi lancé au cinéma, lui qui n'a jamais cessé d'en faire migrer les formes »⁵⁸⁸.

2.4.1 - Décomposer = travail

Ralentir, décomposer: un mantra et une méthode de travail pour Godard et Miéville. Dans "Godard et la vidéo: L'image à la vitesse de la pensée", article de Philippe Dubois, cette méthode de travail est présentée. Un tel procédé peut être résumé dans l'équation *Ralentir et décomposer = travail*. « Si tout va trop vite », il va falloir aller plus

⁵⁸⁶ Voir: Michael WITT, « *Sauve qui peut (la vie)* - œuvre multimédia », *Jean-Luc Godard Documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 302-306.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 306.

⁵⁸⁸ Anne MARQUEZ, *Godard le dos au musée – histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p.7.

lentement, il sera nécessaire de décomposer. Et dans cette opération il y a du travail : le travail du regard. Selon Dubois, le début de la production vidéo de Godard part de l'idée suivante:

« Un travail sur la vitesse, sur la décomposition, l'analyse, le démontage, la mise au ralenti des processus (...). Décomposer pour retrouver une force du voir, refaire de l'acte de regard un événement, pour voir si l'on peut encore construire du sens avec des images. »⁵⁸⁹

L'acte de voir doit être réinventé pour, si possible, retrouver un sens dans les images. Si l'acte de regarder une image est devenu un geste vide et aveugle, nous devons donc réapprendre cette action. La décomposition (*décomposer*) fournie par les outils d'édition vidéographique ainsi que le recours au *slow motion* font partie de cette tentative.

Comme l'a bien observé Dubois, ce « scalpel décomposant » est contemporain de la théorie barthésienne du troisième sens qui professe que « le cinéma ne peut être analysé que par le photogramme »⁵⁹⁰.

2.4.2 - Monter et faire monter les choses

Dans un sens étendu, chaque geste de décomposition correspondait à des procédés du montage, tout simplement. La méthode consistant à choisir des morceaux à partir d'une totalité ou d'une pile de fragments pour créer ou recréer un récit, ou de procéder juste à un défilement d'images et de sons choisis et mis dans un ordre X ou Y, peut cependant s'avérer doublement efficace : elle peut être au service d'une tâche visant l'invisibilité du geste du montage, du choix et de la coupe (le montage invisible⁵⁹¹) ou, à

⁵⁸⁹ Philippe DUBOIS, « Les essais vidéos de Jean-Luc Godard – La vidéo pense ce que le cinéma crée », *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, op. cit., p. 248.

⁵⁹⁰ *Idem*, p. 249.

⁵⁹¹ Le montage invisible est l'un des principaux outils du cinéma narratif classique pour aider à la construction d'une continuité visuelle dans le récit en liant des images qui en réalité sont complètement discontinues. L'utilisation du champ et du contrechamp, par exemple, surtout si l'on a utilisé la règle du 30 degrés pour le positionnement de caméras au moment du tournage, est une façon de naturaliser dans les yeux du spectateur ce qui n'est pas là, en donnant l'illusion que les personnages occupent le même espace scénique, alors qu'en réalité, ils sont séparés. Ainsi, dans le cinéma classique, l'usage du champ / contrechamp est la création d'une visualité dont on construit le continu là où il y avait la discontinuité, la linéarité où il y a une coupure. Cette visualité sert à masquer et rendre invisible justement tout ce qui

l'inverse, la recherche de la visibilité de ces mêmes gestes. Dans l'œuvre de Godard, comme nous l'avons vu dans le chapitre portant sur Thomas Hirschhorn, ce geste vers le visible est précisément la quête du travail de montage, le désir de « mieux voir » ce que l'image montre, mais aussi l'explicitation de l'action même de montrer, comme, par exemple, l'opération à laquelle ont été soumis les *rushes* du documentaire *Jusqu'à la victoire* qui, en passant par un second visionnement, après coup, quelques années après la période de son enregistrement et dans la table de montage vidéo, s'est transformé en *Ici et ailleurs*, projet qui montre dans sa propre production, le principe énoncé par lui-même : « Apprendre à voir, pas à lire » les images (*Ici et ailleurs*). Pour cela, il faut décomposer les gestes et les mouvements enregistrés par la caméra en tirant profit d'un autre geste, à savoir, l'interruption, quelquefois violente, du défilement des images. Il s'agit aussi de décomposer les images en les divisant et en les opposant les unes aux autres. Pas d'image seule, mais toujours de l'image dialectique.

Walter Benjamin, dans l'article « Le surréalisme - le dernier instantané de l'intelligence européenne », écrit en 1929 et avant sa période d'exil à Paris, nous propose une vision de l'histoire conjugée à l'image qui est très familière aux actions du montage godardien. Comme l'observe Michel Poivert, dans son livre *L'image au service de la révolution*, le sous-titre même de l'article de Benjamin a recours à la métaphore de l'instantané, du temps d'arrêt, idée qui sera développée vers la notion d'une « “dialectique à l'arrêt” : l'histoire en ce qu'elle se laisse percevoir en tant qu'image dans la rupture de l'écoulement du temps. »⁵⁹² Poivert fait remarquer que le surréalisme et son régime d'image permettent à Benjamin de proposer cette notion de l'arrêt. C'est là qu'il était possible de trouver la forme - et non la formule - qui lui convenait pour ses écrits de l'époque: « Il existe en France des phénomènes particuliers, Giraudoux, Aragon surtout parmi les écrivains, le mouvement surréaliste, où je vois mis en œuvre ce qui me préoccupe aussi. J'ai trouvé à Paris la forme qui convient pour mon livre de notes »⁵⁹³. Cette forme serait l'esthétique fragmentaire à laquelle fait référence Benjamin et que sera illustrée dans son livre *Sens unique*. Elle était reconnaissable dans le même paysage visuel

pourrait nous renvoyer à l'artificialité et à la construction du processus cinématographique et au montage lui-même.

⁵⁹² Michel POIVERT, *L'image au service de la révolution – photographies, surréalisme, politique*, Paris, Le point du jour éditeur, 2006, p. 106.

⁵⁹³ Walter BENJAMIN, « Lettre à Hugo von Hofmannstahl, le 5 juin 1927. », *Correspondance I, 1910-1928*, Paris, Aubiers-Montaigne, 1979, p. 406.

parisien que celui qui a influencé la littérature surréaliste, un paysage peuplé d'affiches, de tracts, de brochures, aussi que par la figure de la foule dans les rues.

2.4.3 - Trouver sa forme

Trouver sa forme, la forme qui convient : tel paraît bien être l'objectif de l'entreprise du montage chez Godard et Miéville. Pour en revenir à la série *France tour détour deux enfants*, c'est là que le couple teste certains outils et techniques du dispositif vidéographique qui ont permis des expériences formelles vers l'étude et la décomposition du mouvement et des gestes, ces « ruptures de l'écoulement du temps » dont parlait Benjamin dans le texte mentionné. Parmi ces techniques, l'utilisation du ralenti (*slow motion*) semble être celle qui a le plus attiré l'attention de ceux qui, à l'époque, ont écrit au sujet de la série. Même si d'autres ressources techniques ont été employées par Godard et Miéville comme, par exemple, les fondus et les demi-fondus électroniques entre les images, les chevauchements, les clignotements et les incrustations, le ralenti a été le procédé qui a toujours frappé l'œil lorsque cette série était vue et commentée. Cet effet, produit par le changement de vitesse, était si intense que sa parution, même en regardant la série aujourd'hui, aurait tendance à se chevaucher au reste des images, ce qui a fini par rattacher l'inventivité formelle de cette série presque exclusivement et quelque peu injustement à la présence de cet effet. Cependant, comme l'a noté Michael Witt, en dépit de la présence éblouissante du ralenti dans tous les épisodes de cette série, il demeure subtil, n'étant pas du tout ostentatoire, étant donné que « la quantité totale de ces images est d'environ dix pour cent de la durée totale de la série »⁵⁹⁴.

Même si le ralenti était l'outil clé pour la décomposition des mouvements chez Godard et Miéville, il est également tout à fait vrai que décomposer et ralentir les mouvements n'avait rien de nouveau à l'époque. Modifier la vitesse et arrêter les images pour mieux les regarder était un exercice commun dans les tables de montage aussi bien pour le cinéma que pour la vidéo, technique qui était déjà même présente dans les premières visionneuses cinématographiques au début du siècle dernier et aussi avant

⁵⁹⁴ Michael WITT, « Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in Miéville and Godard's *France tour détour deux enfants* ». In HUGHES, A.; WILLIAMS J. *Gender and French cinema. Op. cit.*, p. 177. (C'est nous qui traduisons) : « The total quantity of such footage amounts to around ten per cent of the total running time. »

l'invention du montage, avec les expériences du Français Etienne-Jules Marey (1834 - 1904) et de l'Anglais Eadweard J. Muybridge (1830 - 1904) avec la chronophotographie. L'acte consistant à arrêter, ralentir, décomposer et modifier le rythme des images, en rendant cette manipulation si évidente, a fini par renforcer une double présence : celle d'un geste particulier, le geste de celui qui gère l'image et l'oscillation entre le montré et le vu. En incorporant le trucage à l'œuvre, ce geste nous laisse face à une image à un seul temps scopique (comme celui qui dit : *je veux voir !*) et énigmatique (*mais, finalement, qu'est-ce que je vois là, moi ?*). Tout en étant réflexives, ces actions de décélérations et d'interruptions créent donc une oscillation dialectique entre une image qui veut tout voir et une autre, douteuse, ouverte au hasard, à l'aléatoire et à la chance et qui parfois ne voit pas très bien.

Comme l'observe Dominique Païni, dans *Le temps exposé*, en citant les réflexions de Barthes dans *La chambre claire* :

« Arrêter, ralentir pour mieux voir, dit le commentaire du scénario vidéo de *Sauve qui peut (la vie)*. Commentaire qui fait écho à celui de Roland Barthes : “Ce que Marey et Muybridge ont fait comme opératoire, je veux le faire, moi, comme spectateur : je décompose, j'agrandis, et, si l'on peut dire : je ralentis pour avoir le temps de savoir enfin”. Le même Roland Barthes regrettait qu'au cinéma il était contraint à une voracité continue qui excluait la *pensivité*. Si pour accéder à cette pensivité, la solution paraissait à Barthes l'étude du photogramme, on peut supposer que le magnétoscope l'aurait entraîné au-delà. Cette machine lui aurait probablement permis d'envisager “une histoire rapprochée du cinéma”, support et prétexte de pensivité. »⁵⁹⁵

Cependant, dans le cas de l'œuvre vidéographique de Godard et Miéville, s'il y a une pulsion scopique derrière ces gestes qui ralentissent, le mystère qui paradoxalement finira par germer à partir de cette action ne pourra pas être évité. Dans son livre *Amnésies : Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Jacques Aumont, dans le chapitre intitulé *Mortelle Beauté* à propos des *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), fait justement remarquer la présence de l'énigme du visible dans le travail de ce cinéaste :

⁵⁹⁵ Dominique PAÏNI, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma (col. essais), 2002 p. 39 (c'est l'auteur qui souligne)

« Cela a toujours été l'une des beautés de ce cinéma que sa capacité à dire que ce que l'on regarde, ce que le cinéma regarde avec nous et pour nous, est une énigme - l'énigme du visible, sans doute. Godard vient longtemps après les cinéastes classiques qui pouvaient, eux, regarder en direct sans avoir à nous dire qu'ils regardaient, et nous communiquer directement le présent de cette opacité; Godard a besoin de la médiation, il doit dire que le regard existe, avec le commentaire extasié de Mireille Darc à propos du ver de terre dans *Week-end* ("on est des 'énigmes', toi et moi"), ou avec le gros plan ironique sur la tasse de café de *Deux ou trois choses*. Mais à ce second degré près, c'est bien un cinéma de la contemplation, qui sait qu'en regardant un coucher de soleil, un ruisseau ou plus simplement, un caillou, on peut voir l'énigme du monde. »⁵⁹⁶

Spécialement dans *France tour détour* et aussi dans *Sauve qui peut (la vie)*, cette énigme semble apparaître à contrecœur, un peu à l'instar d'un effet secondaire, mais qui finit par être cultivé tout au long de la série et du film. Il s'agit d'une énigme qui nous impose la tâche de suivre le parcours des images avec le sentiment que quelque chose semble être en train de se dérober, en nous laissant, ainsi que les protagonistes de la série et du film, relégués à un certain abandon. Il s'agit du désir de voir étouffé le pouvoir même du regard, ce qui crée ainsi un trou dans l'idée de visibilité : en dévoilant, au lieu de tout voir, nous trouvons davantage de mystère et de cassures. On risque d'affirmer que ce trou est déjà une construction de contre-visualité.

Quoi qu'il en soit, une grande partie de l'impact et de l'attrait du ralenti des images dans l'œuvre vidéographique de Godard réside dans le fait que cet effet rencontre ce vieux désir scopique de l'homme (le besoin de voir, de regarder), désir/besoin qui depuis le début du cinématographe a été alimenté et mis à jour. Nous pouvons déjà observer la manifestation de ce besoin chez Walter Benjamin de façon très lyrique et exaltée dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, où l'auteur souligne le désir de l'accès à l'invisible et indique avec enthousiasme les possibilités ouvertes par le cinéma pour sa concrétisation. Selon lui, tout comme dans la psychanalyse, qui nous garantirait un accès à l'inconscient pulsionnel, le cinéma, de par sa technique, serait comme une porte qui nous mènerait à notre inconscient visuel :

⁵⁹⁶ Jacques AUMONT, *Amnésies : Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p. 68.

« Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuiller, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes la fluctuation de nos diverses humeurs. C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isollements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses réductions. Pour la première fois, elles nous ouvrent l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel. »⁵⁹⁷

Benjamin souligne à juste titre les possibilités techniques inhérentes à l'appareil caméra et au montage, il souligne tout ce que seul cet ensemble d'outils pouvait faire, et aucun autre avant lui : à savoir observer les petites et infimes fluctuations des gestes quotidiens, grâce aux différentes positions de la caméra, aux coups, aux décélérations et accélérations du mouvement. Un tel dispositif donnera au film une capacité unique à révéler et à déchiffrer ce qui se passe « entre la main et le briquet en métal », la rupture de ce geste et tous les différents « états d'âme » qui habitent l'espace entre une chose et une autre.

Le fait qu'il y ait un passage, un *espace entre* permet de faire glisser une action qui entretient un rapport étroit avec le pouvoir et la vision : confronter et vérifier. À cet égard, les dissociations amenées par les oppositions *son* et *image*, *image sur image*, *vitesse* et *arrêt* seraient donc des gestes politiques puisqu'elles créent des écarts qui seront soit remplis par un pouvoir, soit vidés de celui-ci.

Reprendre cette capacité scientifique du cinéma des origines semble être l'un des intérêts de Godard et Méville avec la Sonimage, intérêt hérité du cinéma de Dziga Vertov qui, tout comme Benjamin, pariait sur le pouvoir d'élucidation optique-visuelle du cinéma pour :

« Ne pas “filmer la vie sans le savoir” pour l'amour de “l'inconscience”, mais pour montrer les gens sans masques, sans maquillage, les attraper par l'œil de la caméra à un moment où ils ne jouent pas, pour lire leurs pensées, mises à nu par la caméra. Kino-œil comme la possibilité de rendre visible

⁵⁹⁷ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 62.

l'invisible, faire éclaircir le sombre, rendre le caché apparent, le déguisé évident, l'acte en non-acte, l'artifice en vérité. »⁵⁹⁸

D'après Godard autant que selon Vertov, il est nécessaire, par conséquent, de concevoir l'image en tant que matière première devant être manipulée, de la même façon qu'un objet qui, après avoir été cassé et ses morceaux regroupés un à un, est rassemblé et montre quelque chose de nouveau, qui était auparavant caché ou, encore, refoulé ; comme si l'acte de voir nécessitait non seulement une tâche de construction, mais aussi de destruction et reconstruction. Si d'après Vertov, le regard de l'homme pouvait changer par ce mouvement de construction-déconstruction de l'image du monde, selon Godard (et aussi pour Miéville) il nous semble que le mouvement serait inversé: il serait donc nécessaire de déconstruire, de décomposer pour que quelque chose puisse, ensuite, être recomposé et regardé, être finalement vu. Il serait ainsi nécessaire de ralentir et de s'arrêter sur les images, en les décomposant, pour avoir accès à ce qui était invisible dans les gestes et les mouvements et, finalement, pouvoir voir ce que n'y était pas attendu. En ce sens, par cette opération nous voudrions renforcer l'idée de la construction et l'associer à celle de *contrevisualité*.

Pour en revenir à l'idée de montage, le verbe « monter », dont dérive le mot « montage », a plusieurs acceptions. Si l'exercice du montage pouvait être compris comme l'action consistant à faire monter les images et les sons et pas seulement à les assembler et à les organiser les unes à côté des autres, nous allons donner à cette action toute une nouvelle configuration qui nous semble pertinente dans cette opération de fabrication d'une contrevisualité que nous avons mentionnée. Monter c'est lever, s'élever, augmenter, renchérir, ficeler, machiner et, si nous sommes à plusieurs, monter peut signifier aussi conspirer et comploter contre quelqu'un, s'opposer ; ou même, si nous mettons le pronom « se » devant le verbe, ce qui en fait un verbe pronominal, nous pouvons dire que l'on *se monte* quand on est en colère, quand on s'emporte, quand on se fâche. *Monter* est donc un geste de rupture, dont il est possible de déduire que tout

⁵⁹⁸ Dziga VERTOV, « The birth of Kino-eye », *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*. California, University of California Press, 1984, p. 41. (C'est nous qui traduisons): « Not 'filming life unawares' for the sake of the 'unaware' but in order to show people without masks, without makeup, to catch them through the eye of the camera in a moment when they are not acting, to read their thoughts, laid bare by the camera. Kino-eye as the possibility of making the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt, the acted nonacted, making falsehood into truth ».

exercice de montage, tout exercice qui prétend rendre quelque chose visible est aussi un exercice de rupture, de révolutions de formes, un geste qui rend possible, par l'image, la rupture de l'opposition entre voir et agir, une opération qui fait que l'image puisse donc briser quelque chose.

Ces doubles actions de déconstruction et construction (montrer/cacher, arrêter/libérer) confèrent éventuellement un scintillement à l'image, d'où son caractère dialectique. Si, comme l'affirme Georges Didi-Huberman, toute image est tout à la fois « voile et déchirure dans le voile »⁵⁹⁹, pour les faire parler, pour en extraire une puissance de contrevisualité, il faut les travailler en tenant compte de leur phénoménologie, à savoir, les composer avec d'autres documents et les interpréter à partir de circuits dialectiques. Cette double action semble là encore aussi déclencher la même sorte de mouvement que celui auquel Walter Benjamin fait référence en analysant l'histoire par le biais de l'expérience surréaliste. Une telle action porte des décharges et, selon Benjamin, poursuit cette « illumination profane », courant qui libère la décharge révolutionnaire dans le « corps collectif ». Dans le texte cité auparavant, Michel Poivert souligne le désir benjaminien de mettre au centre du travail historique le refus et la désintégration de la continuité au profit du repérage des ruptures. Chez Walter Benjamin le concept d'image dialectique reprend cette idée: poursuivre une image suspendue dans les temporalités de l'inédit et du déjà-vu. Si nous insistons pour affirmer la construction de l'image dans l'œuvre de Godard et Miéville comme un *bruit de fond* qui peut nous servir à voir l'image dans une perspective politique et aussi comme un instrument d'analyse de la production artistique contemporaine, l'idée d'image dialectique de Benjamin peut venir à notre secours puisque l'image ne peut devenir un concept politique qu'en raison de son essence dialectique et historique : « Une image (...) est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. (...) Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques »⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ Dans l'entretien pour la Revue *Vacarme* [en ligne], n° 37, octobre/2006 Didi-Huberman affirme : « Il y a peut-être, dans toute image, un double aspect ou, mieux, un double régime (j'emploie ce mot dans un sens fonctionnel et non pas épocal, comme le fait Rancière) : bouche-trou et trou, voile et déchirure dans le voile, sublimation et désublimation. Il s'agit, à chaque fois, d'interroger dans l'image ce qui fait refoulement et ce qui fait retour du refoulé ou, autrement dit, ce qui résulte des pouvoirs de l'imaginaire et ce qui surgit de l'effraction du réel. » Consulté le 31 août 2018. URL : <http://www.vacarme.org/article1210.html>

⁶⁰⁰ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1997, p. 479-480.

Alors, pour que l'image soit dialectique, une *image vraie*, il faut toute une opération. Comme le souligne Michael Witt : « Une image vraie, a longtemps soutenu Godard, est toujours le résultat de la combinaison, de la tension et de l'interaction dynamique entre un certain nombre d'éléments. »⁶⁰¹. De même, le rapprochement entre deux images ou deux réalités distinctes et lointaines, dont le film *Ici et ailleurs* est un exemple littéral déjà dans son titre, est une opération visant à créer des écarts qui permettraient la création d'une zone provisoire où « on ne peut discerner les signifiants des images, ce qui permet des lectures simultanées des images où coexistent le passé et le présent. C'est le mouvement entre ici et ailleurs, qui se compose d'un montage complexe entremêlant simultanément temporalités et sensibilités différentes. »⁶⁰².

Il s'agit de trouver les histoires dans les images. Il nous semble que, selon Godard et Miéville, le travail de l'artiste - pour élargir le champ et ne rester pas seulement dans le milieu du cinéma - devrait consister en ceci. Celui du déclencheur d'investigations sur les images, un déclencheur d'étincelles dont tous ces modèles de rapprochements serviraient d'outils.

Dominique Païni, dans *Le temps exposé*⁶⁰³, observe la manifestation de cette puissance par la déconstruction. Païni cite un passage de Gilles Deleuze pour clarifier l'utilisation de la vidéo par Godard afin de produire une *image dissipée* capable de fixer ces doubles associations :

« Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée. (...) L'énergie de l'image est

⁶⁰¹ Michael WITT, « Making images in the age of spectacle », *Jean-Luc Godard – Cinema historian*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2013, p. 180. (C'est nous qui traduisons) : « A true image, Godard has long argued, is always the result of the combination, tension, and dynamic interplay among a number of component elements. »

⁶⁰² Irmgard EMMELHAINZ, *La furia humana*, op. cit. (C'est nous qui traduisons) : « one cannot discern the signifiers of the images, and this allows for simultaneous readings of the images in which past and present coexist. That is the movement between here and elsewhere, which is comprised by a complex montage interweaving simultaneously different temporalities and sensibilities. »

⁶⁰³ Dominique PAÏNI, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Éditions cahiers du cinéma, 2002, p. 24.

dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capture tout le possible pour le faire sauter. »⁶⁰⁴

Donner forme à cette « folle énergie », cette étincelle dissipative, fait partie de la construction d'une contre-visualité. Dans le cas de Godard et Miéville, cela se fait par la mise en pratique d'un ensemble de méthodes et tactiques résumées, *grosso modo*, dans leur conception d'un *journalisme de l'audiovisuel*. Alors, évidemment les échos de cette pratique résonnent encore aujourd'hui. C'est un *bruit de fond* assez présent pour être ignoré. Pourtant, à une époque qualifiée de post-politique, quelques métamorphoses se sont produites.

Michael Witt décrit ainsi la croyance de Godard en l'aptitude du cinéma à faire voir : « le cinéma, pour Godard, a rempli la fonction visionnaire d'instrument scientifique, en prévoyant des modèles d'émergence de changement social avant leur apparition, pour ensuite les confronter et les vérifier avec la réalité et/ou l'atrocité de ces événements. »⁶⁰⁵. Le commentaire de Witt est tissé dans un article dédié à l'analyse de l'idée de mort ou, plutôt, des « plusieurs morts » du cinéma selon Godard. Cette mort assume plusieurs figures et celle dont ce passage fait mention serait justement la mort de la capacité du cinéma à faire face aux horreurs de l'Holocauste et à l'échec du pouvoir des images à se confronter au génocide des juifs par des nazis. Cette impuissance fait écho au questionnement d'Adorno à propos de la possibilité de la poésie après Auschwitz. Néanmoins, au lieu de poursuivre la doctrine de l'interdiction, ce que semble affirmer Godard c'est le besoin de faire face à cette impuissance à travers la résistance et à cet égard, comme l'affirme Godard, cité par Witt, « le crépuscule est porteur d'espoir plutôt que de désespoir. »⁶⁰⁶. L'espoir réside dans l'insistance pour continuer « sur un engagement avec les questions urgentes du jour » comme « un projet politique

⁶⁰⁴ Gilles DELEUZE, dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*, op. cit., p. 76-77.

⁶⁰⁵ Michael WITT, « The death(s) of cinema according to Godard », *Screen* Volume 40, n° 3, Autumn 1999, *The Godard dossier*, p. 334. (C'est nous qui traduisons : « The cinema, for Godard, has fulfilled the function of visionary scientific instrument, foreseeing patterns of emergence social change before they occur, and then confronting and testifying to the reality and/or atrocity of those events »).

⁶⁰⁶ Jean-Luc GODARD, cité par Michael WITT dans « The death(s) of cinema according to Godard », *Screen* Volume 40, op. cit., p. 332.

explicite »⁶⁰⁷. Cette mort impose donc des transformations et non un deuil. Si le cinéma est mort, la tâche consiste à ne « pas pleurer cette mort, mais plutôt l'analyser de manière critique et l'utiliser comme base pour la construction d'une nouvelle forme de cinéma »⁶⁰⁸.

Comme on a essayé de le montrer dans les pages précédentes, tout en reconnaissant l'impact, catastrophique selon Godard, de la télévision sur la vie quotidienne et sur la production des images en général, cette forme nouvelle aussi autoréflexive qu'autocritique, serait recherchée dans les expériences avec la vidéo et la télévision. En cherchant ces nouvelles formes, le projet de Godard et Miéville a cartographié l'appréhension du visible à partir de l'émergence de la télévision dans la vie des gens et des nouvelles subjectivités qui en émergent. Si à partir de la télévision le visible n'est plus le même puisque l'on voit que par les yeux de la télé, la résistance, en tant que producteur d'images réside dans le fait de mettre en évidence ce processus.

Jacques Aumont parle d'un « nouvel apprentissage du regard »⁶⁰⁹, Serge Daney de la « pédagogie godardienne »⁶¹⁰. Que faut-il retenir de ces leçons? Ce rapprocher du « réel » et le transformer, pouvoir confondre les mots et les choses, « comment, petit à petit, mieux regarder pour ensuite laisser voir »⁶¹¹ ou « ne jamais mettre en question, en doute, le discours de l'autre, quel qu'il soit »⁶¹², citer, reprendre, pas la peine de citer des sources, d'avoir un son et son contraire, d'avoir une image et son contraire, de contre-dire, de dialectiser, d'opposer, de résister à l'occupation du visible, de n'être pas un *collaborateur*, de rendre ce qui a été pris. Il est indéniable que tout cela a fait, et continue à faire, du bruit. Deleuze voyait Godard comme quelqu'un d'immérgé dans une solitude absolue, mais une solitude extraordinairement peuplée (de rêves, de fantasme, de projets, d'actes, de choses et de personnes)⁶¹³, alors que le bruit de

⁶⁰⁷ Michael WITT, « The death(s) of cinema according to Godard », *Screen* Volume 40, *op. cit.*, p. 335. (C'est nous qui traduisons) : « an engagement with the pressing issues of the day,[has] an explicit political project »

⁶⁰⁸ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « not mourn this death, but rather to analyze it critically and utilize it as a basis for the tentative construction of a new form of cinema. »

⁶⁰⁹ Jacques AUMONT, « Godard peintre, ou l'avant-dernier artiste », *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 299.

⁶¹⁰ Serge Daney. « Le terrorisé (Pédagogie godardienne) », *op. cit.*, p. 85.

⁶¹¹ Jacques Aumont. « Godard peintre, ou l'avant-dernier artiste », *op. cit.*, p. 299.

⁶¹² Serge Daney, « Le terrorisé (Pédagogie godardienne) », *op. cit.*, p. 87.

⁶¹³ En référence au passage de Deleuze, cité comme épigraphe de ce chapitre dans la page 406. Dans Gilles DELEUZE, « Trois questions sur *Six fois deux* », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*

cette solitude/multitude nous peuple aussi. Les artistes présents dans le corpus de cette thèse réalisent, chacun à sa manière, différentes formes de remploi dont l'une est ce bruit, il est repris, plus ou moins directement, plus ou moins adapté ou relu, comme une pensée.

CONCLUSION

« The dream before »
(for Walter Benjamin)

*Hansel and Gretel are alive and well
And they're living in Berlin
She is a cocktail waitress
He had a part in a Fassbinder film
And they sit around at night now drinking schnapps and gin
And she says: Hansel, you're really bringing me down
And he says: Gretel, you can really be a bitch
He says: I've wasted my life on our stupid legend
When my one and only love was the wicked witch.*

*She said: What is history?
And he said: History is an angel being blown backwards into the future
He said: History is a pile of debris
And the angel wants to go back and fix things
To repair the things that have been broken
But there is a storm blowing from Paradise
And the storm keeps blowing the angel backwards into the future
And this storm, this storm is called Progress”*

Le rêve d'avant
(pour Walter Benjamin)

*Hansel et Gretel sont bien vivants
Et ils vivent à Berlin
Elle est une serveuse de cocktail
Lui avait un rôle dans un film de Fassbinder
Et Ils sont assis en cercle dans la nuit maintenant buvant schnaps et gin
Et elle dit : Hansel, tu vas vraiment me faire vaciller
Et lui répons : Gretel, tu peux vraiment être une chienne
Il rajoute : J'ai gâché ma vie avec cette stupide légende
Quand mon seul et unique amour était cette méchante sorcière*

*Elle a dit : quelle histoire ?
Et lui répondit : l'histoire est celle d'un ange propulsé en arrière dans le futur
Il ajouta : l'histoire est un tas de débris
Et l'ange veut revenir en arrière et corriger les choses
Réparer les choses qui ont été brisées
Mais il y a une tempête venue du paradis
Et la tempête continue de pousser l'ange en arrière dans le futur
Et cette tempête, cette tempête est appelée Progrès »*

Laurie Anderson, paroles de la chanson *The dream before*, dans l'album *Strange angels* (1989).

Dans cette thèse, on a présenté certains parcours qui s'entrecroisent. Parfois, ils se terminent, d'autres fois, ils sont assez ouverts et je voulais commencer par cette conclusion, tout en démarrant encore un autre cheminement, par une brève digression personnelle.

Dans une courte vidéo, intitulée *Solitaire, pauvre, sordide, abrutie et courte, film de guerre*⁶¹⁴, de 2004, j'ai essayé de réaliser un récit de guerre sans montrer aucune image de meurtre, sans scènes de batailles, sans ennemis ni alliés. Pourtant, le décor était bien défini : la célèbre plage du débarquement, en Normandie, dans le nord-ouest de la France. À l'époque, sans avoir aucune connaissance de la *théorie du paysage* de Masao Adachi⁶¹⁵, j'ai fait un petit film qui montrait, comme l'avait bien noté Teresa Castro, « qu'il suffit, en effet, de pointer habilement une caméra sur le monde pour jouer la guerre »⁶¹⁶, en illustrant, malgré ma volonté, l'une « des thèses de Paul Virilio, selon lesquelles l'arme s'accouple à l'œil et le champ de bataille est avant tout un champ de perception »⁶¹⁷.

La vidéo, simple, réalisée seulement avec une caméra mini-DV au cours d'un séjour au Studio Le Fresnoy, montrait des images tournées dans des gares à demi vides, sur des plages en hiver dont les horizons pointaient vers la Manche, au milieu des routes nocturnes et dans les ruines des bunkers allemands. La bande sonore était composée à partir de dialogues de films : *Il deserto dei Tartari* (Italie/France/Allemagne, 1976, 150') de Valerio Zurlini (1926-1982), *Les carabiniers* (France/Italie, 1963, 78'), de Jean-Luc Godard, entre autres. La musique a été composée à partir de petits morceaux extraits de *l'Adagio* de Samuel Barber (1910-1981).

Je mentionne cette vidéo personnelle parce que, d'une certaine façon, l'un de ses points de départ était la sensation de voir des guerres en tant que moteur de plusieurs histoires du regard. Des regards et contre-regards. Les histoires d'un œil, de l'œil viseur, de l'œil accroché au fusil, accroché à la caméra. L'œil qui guette, qui attend (l'ennemi,

⁶¹⁴ Réalisé par Wagner Morales : *Solitaire, pauvre, sordide, abrutie et courte, film de guerre*, 2004, vidéo, couleur, 22'50". Disponible sur : <https://vimeo.com/288862893>

⁶¹⁵ Masao Adachi (né le 13 mai 1939 à Kitakyūshū, au Japon), est un réalisateur et activiste japonais engagé dans des luttes armées et en faveur de la cause palestinienne. Membre de l'Armée rouge japonaise, Adachi est resté au Liban pendant 28 ans, quand il a été arrêté pour violation de passeport.

⁶¹⁶ Teresa CASTRO, « Un film de guerre pas comme les autres », texte publié dans le blog Le silo, à l'occasion d'une programmation de films réalisés par les artistes de Le Fresnoy, au Bétonsalon (Paris), en 2007. Disponible sur : <http://lesilo.blogspot.com/2007/12/un-film-de-guerre-pas-comme-les-autres.html>

⁶¹⁷ *Ibidem*.

des ordres, la fin de la guerre, une lettre, le retour à la maison). L'œil cible, frappé par une balle.

À l'époque, même si l'idée de faire une recherche doctorale à partir d'un propos similaire était totalement improbable, la question de fond me semblait déjà présente : que peut faire l'art face à ces guerres-moteurs des regards et d'histoires ?

Dans son film intitulé *A. K. A. Serial Killer* (coréalisé avec Mamoru Sasaki, Masao Matsuda, Yû Yamazaki, Masayuki Nonomura, Susumu Iwabuchi. Japon, 1969, 35mm, 89'), Masao Adachi raconte l'histoire de Norio Nagayama, un jeune tueur en série. Dans ce film, il met en pratique sa *théorie du paysage* (le *fukeiron*), développée en partenariat avec le critique Masao Matsuda et qui postulait que les paysages sont des expressions du pouvoir politique dominant. Ils disaient : « Tous les paysages que nous voyons au quotidien, et surtout les beaux paysages reproduits sur des cartes postales, sont fondamentalement liés à une figure du pouvoir dominant. »⁶¹⁸. Pour simplifier à l'extrême, Norio Nagayama aurait donc été influencé par le paysage environnant qui l'aurait amené à devenir un tueur en série. La théorie du paysage est une proposition cinématographique, voire la manifestation d'un désir de production d'un regard particulier : dans les contextes de luttes et conflits, on a l'habitude (surtout dans le cinéma militant des années 60/70) de diriger la caméra vers les sujets en lutte, en galère, ou « aliénés ». Selon la théorie du paysage, il convient de tourner la caméra à 180°, et de filmer ce que le personnage voit afin de comprendre ce à quoi les acteurs sont soumis. Dans cet exercice, les paysages sont mis en forme par l'image tout en rendant visible le complexe de visualité de son époque. Bien sûr, il s'agit d'une abstraction, d'une proposition, mais principalement d'une forme de pensée par l'image et d'une perception aiguë de la manifestation de ce que l'on a essayé de montrer dans cette thèse : la visualité comme complexe de pouvoir et domination et son antagoniste critique (la contre-visualité).

⁶¹⁸ Cité par Nicole BRENEZ, dans Masao ADACHI. *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi - écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Pertuis, Rouge profond, 2012, p. 225.

Quarante-trois ans plus tard, l'artiste français Éric Baudelaire (1973) reprend cette théorie et réalise un film/hommage à Masao Adachi et son histoire de militant sans images dans la clandestinité, situation si souvent imposée aux réalisateurs militants politiques⁶¹⁹. Intitulé *L'anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images* (France, 2011, couleur et N&B, super 8, 66'), ce film retrace par un exercice d'anamnèse les histoires de ces trois personnages à partir des paysages de Tokyo, Beyrouth et de plusieurs images d'archives. Plus récemment, Éric Baudelaire a finalisé un autre film intitulé *Also known as Jihadi* (France, 2017, couleur, HD, 102'), qui cite explicitement le titre du film d'Adachi (remémorons-nous ici que l'acronyme A. K. A. est l'abréviation d'**Also known as**). Ici, dans le film de Baudelaire, le *jihadi* en question est le but d'un jeune français qui part en Syrie pour rejoindre le Front al-Nosra, un mouvement terroriste d'idéologie salafiste djihadiste, très actif en Syrie et au Liban. La caméra de Baudelaire fait un travail particulier, car elle ne montre aucun visage et choisit de s'attarder sur des paysages apparemment anodins : une clinique, un lycée, la façade d'une pizzeria (tous situés dans la banlieue de Paris), quelques rues d'Égypte, de Turquie et de la ville d'Alep. Ce sont les endroits par lesquels le jeune français, maintenant en garde à vue, était passé lors de son pèlerinage de radicalisation vers l'islam. La caméra veut saisir quelque chose que les images que nous sommes habitués à regarder ne parviennent pas à montrer : les procédures d'anéantissement des sujets jusqu'à leur totale invisibilité aux yeux de la société. Il s'agit là d'un moment de perte du sujet et la question qui subsiste est : dans quelle courbe l'avons-nous perdu ?

Dans cette recherche, ma situation de départ n'était pas l'invisibilité, mais plutôt l'excès d'images, les mouvements qu'elles effectuent par leur circulation et, par conséquent, la réaction à cette situation. Des réactions académiques, artistiques, historiques, esthétiques et politiques. On a essayé de mettre cette dite réaction en perspective et de ne pas la considérer comme justificative d'un retrait, d'un refus ou d'une paralysie à l'égard des images. Au contraire, le but était d'avancer, de savoir comment,

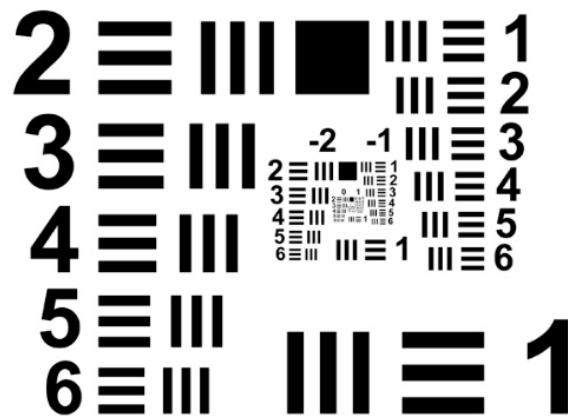
⁶¹⁹ Les images tournées par Adachi lors de son long séjour au Liban, ont été détruites lors d'un bombardement en 1982. Le manque d'images fait également référence à May, fille de Fusako Shigenobu, qui, née au Liban pendant la période de clandestinité de ses parents, a vécu 27 ans sans pouvoir conserver d'images de sa famille.

dans le domaine de l'art contemporain, on fait avec. À partir de là, la constatation de l'existence d'un matériel visuel spécifique de notre époque s'avère fondamentale : les images de guerre et conflits prises par des gens non professionnels, ici appelées d'amateurs, vernaculaires et de cognitariat. On a identifié ce matériel et sa position ambivalente à l'intérieur de ce que l'on a appelé la *visualité* et, en affirmant que ces images ne seraient pas seulement des représentations, mais qu'elles auraient également une matérialité. En tant qu'objets et sujets, ces images pourraient incarner des dimensions politiques, historiques et sociales. Elles constituent une matière qui peut et doit être travaillée, elles doivent prendre forme pour donner forme et c'est ce que je crois que font les artistes du corpus de cette thèse. Cela serait le point de départ pour l'art en tant que construction de contre-visualité : le travail sur cette matérialité en tant que résistance et riposte au flux, comme tentative de donner de la vie et du poids, de faire matière pour faire voir. Une telle résistance ne cherche pourtant pas à faire barrage, mais vise de préférence à opérer des détours. Si la visualité normalise et prend en charge la gestion du conflit et si les images d'amateurs de ces conflits peuvent jouer le rôle de complice, tout en corroborant une telle normalité, cela reviendrait à les réagencer par le biais de l'art, à travers des tentatives de reconfiguration du sensible et d'un appel au *droit de regard* (Mirzoeff), action politiquement nécessaire et fructueuse.

Afin de situer le contexte historique et politique de cette production d'amateurs et sa réutilisation par des artistes contemporains, la mobilisation de ces deux notions que sont la visualité et la contre-visualité, m'a semblé pertinente. D'autres notions, telles que « guerre totale », « exception », « biopouvoir », « sémio-capitalisme » et « cognitariat » ont également été convoquées. En même temps, je suis conscient que d'autres notions, concepts et dualités pourraient aussi être mobilisés pour traiter de ce même contexte. Ainsi, à partir d'un corpus de quatre artistes contemporains, cette recherche a visé à tracer quelques exercices de mise en pratique de ce réagencement. En même temps, on a fait appel, de façon biaisée et en épilogue, à l'œuvre de Jean-Luc Godard, ici appelée « bruit de fond », pour mettre en perspective historique et artistique la question suivante : comment faire une image qui ne serait pas juste une représentation d'un événement, mais une façon de penser cet événement et sa propre représentation ?

Être invisible

Film de guerre sans images de bataille, paysages sans protagonistes, images sans sujets. Il se peut qu'aujourd'hui la contre-visualité se joue dans le terrain de l'effacement symbolique du visible. En 2013, Hito Steyerl a produit une œuvre appelée *How not to be seen*⁶²⁰, dans laquelle l'artiste évoque, dans le chevauchement entre la vie civile et militaire, les effets de l'omniprésence des images et le système de contrôle et de surveillance qui en émerge. Ce système implacable cartographie la vie entre ce qui est visible et donc susceptible de contrôle et ce qui est invisible et pas forcément en mesure de garantir la liberté, mais plutôt l'oubli et la précarité. « Comment ne pas être vu » (*How not to be seen*), telle est la proposition apportée par la vidéo. Steyerl, provocatrice, nous donne quelques leçons d'invisibilité, parmi lesquelles : « être une femme de plus de 50 ans », « être une personne disparue en tant qu'ennemi de l'État », « être plus petit qu'un pixel »⁶²¹, pour conclure qu'« aujourd'hui, l'une des choses les plus importantes est de rester invisible. L'amour est invisible. La guerre est invisible. Le capital est invisible. »⁶²² La vidéo, « didactique », nous apprend que dans les années 1950 et 1960, la force aérienne des États-Unis (*US Air Force*) a installé sur le sable du désert californien des cibles de grande envergure et de résolution pour calibrer des photographies aériennes. Normalement, ces cibles revêtent la forme de motifs de lignes et de tirets comme celui-ci :



⁶²⁰ *How not to be seen: a fucking didactic education .MOV file*, 2013, vidéo numérique, 15'50". Disponible sur: <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651>

⁶²¹ Extraits de la vidéo. (C'est nous qui traduisons) : « being female and over 50 », « being as a disappeared person as an enemy of the State », « to be smaller than one pixel ».

⁶²² Idem. (C'est nous qui traduisons) : « Today, one of the most important things is to remain invisible. Love is invisible. War is invisible. Capital is invisible. »

Dans le cas de cibles aériennes, ils sont comme ça :



Il s'agit là d'une manœuvre pour connaître la distance maximale dont une caméra pourrait s'écarter du sol pour qu'une image soit reconnaissable, d'un moyen de calibrer la résolution et sa capacité de reconnaissance. C'est-à-dire, que cette démarche revient à se demander ce que l'on peut voir et reconnaître dans un pixel d'image. Cette capacité de résolution change au fil du temps et du développement technologique. En 1996, la résolution photographique était d'environ 12 mètres par pixel. Un nouveau standard pour les cibles de résolution a été introduit et aujourd'hui elle atteint 30 centimètres. Cela signifie qu'une caméra aérienne peut reconnaître n'importe quel objet, personne ou image ayant cette taille ou une taille supérieure. Pour devenir invisible, il faut être plus petit ou égal à un pixel, soit, aujourd'hui, 30 centimètres.

La résolution détermine donc la visibilité en calibrant le monde comme une image. Alors, tout ce qui n'est pas capturé par résolution demeure invisible, invisibilité qui demeure relative puisqu'elle change à chaque fois que la qualité de résolution s'améliore.

Visualité et visibilité

À partir de l'analyse de Nicholas Mirzoeff il était possible de constater comment la visualité se constitue comme une technologie de colonisation, de dispositif de pouvoir et discours de sujétion. L'auteur démontre comment les esclaves et les colonisés devaient répondre à ce processus de visualisation par la revendication d'une contre-visualisation et d'un droit de regard. Comment ? En créant un *commun* qui précède la visualité et n'appartient à personne puisqu'il s'agit de quelque chose qui n'était pas encore là, un commun qui serait autonome face au pouvoir de la visualité. A cet égard, on reconnaît que l'une des difficultés de cette recherche était de ne pas pouvoir surmonter l'aspect binaire de ce mécanisme « visualité vs. contre-visualité ». Dans cet affrontement, toujours incapable de faire les premiers pas, la contre-visualité serait-elle condamnée à seulement répondre ? Il s'agit donc d'un jeu qui n'est jamais le nôtre, mais auquel nous sommes obligés de jouer sans relâche.

On peut se demander s'il existe un endroit où ce jeu ne serait pas encore joué et je me souviens d'un texte de l'ethnographe Pierre Clastres appelé « La société contre l'État »⁶²³, lu à l'époque de ma licence en Anthropologie. Clastres y parlait de ces *sociétés contre l'État*, les sociétés indigènes de l'Amérique du Sud dans lesquelles le chef n'a pas d'autorité et tout s'appuie sur des principes démocratiques et égalitaires, où les conflits se règlent dans la paix. Ces sociétés devraient être observées (et c'est ici que réside la critique de Clastres à l'égard de sa propre discipline et de toute forme d'ethnocentrisme), non comme porteuses d'un manque - l'État -, mais en tant qu'univers particuliers représentant des formes d'organisation, non seulement diverses mais aussi complètement antagonistes aux canons des organisations capitalistes basées sur l'État souverain. Dans ces sociétés, ce fonctionnement contraire à l'État serait un aboutissement, une possible structure de la vie en commun et non une étape antérieure à une situation plus avancée dont l'État serait le sommet. On connaît le destin violent et le martyre actuel de ces sociétés et le texte de Clastres est ici évoqué pour réfléchir à la possibilité fragile et dangereuse de ne pas jouer le jeu. Ce serait une version de la tactique bartlebyenne du « je préférerais ne pas » (*I would prefer not to*), stratégie de la fuite sans lâcheté ou, comme dirait Deleuze, consistant à « fuir, mais en fuyant, (à) chercher une arme »⁶²⁴. La fuite

⁶²³ Pierre CLASTRES, *La société contre l'État Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Édition de minuit, 1974.

⁶²⁴ Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1974, p. 164.

comme combat biaisé, indirect, sans frontalité. Mais on sait bien que ces sociétés ont été pour ainsi dire annihilées précisément par ce même État qu'elles ont nié. Elles sont donc devenues finalement *invisibles*. Un autre anthropologue, le Brésilien Eduardo Viveiros de Castro, dit généralement dans ses cours et conférences que l'existence de communautés autochtones qui n'ont pas de contact avec l'homme blanc est un mythe des Blancs, car ce qui existe ce sont des communautés d'indigènes qui ont choisi de s'en cacher. Il s'agit là du véritable choix d'être invisible pour rester vivant. Il existe un double mouvement de l'invisibilité consistant à disparaître pour de bon ou à rester vivant et invisible. On s'aperçoit que l'invisibilité devient une valeur ambiguë car elle permet d'échapper à un contrôle constant, mais peut devenir une menace envers l'existence politique des sujets. Nous sommes là dans une impasse, car ne pas se soumettre au contrôle de l'hyper-visualité aurait un prix, celui de cesser d'être un sujet politique. Le cas des indigènes s'avère plus actuel que nous ne le pensions, étant donné qu'il s'agit peut-être de l'exemple le plus paradoxal d'un acte de résistance à la visualité par le binôme être visible/être invisible, comme on a pu l'entrevoir dans l'œuvre *Los desnudos* de Clarisse Hahn, par exemple.

J'envisage ce paradoxe pour m'élancer vers une interrogation au-delà de la contre-visualité, au-delà donc des prétentions de cette thèse, vers une *a-visualité* ou peut-être une *de-visualité*, comme un champ possible pour penser la culture visuelle et la pratique artistique. Quand la résolution des images devient une affaire militaire, comme le souligne bien Hito Steyerl, toutes les images deviennent images de guerre, tous les corps deviennent des cibles. Les champs de batailles finissent par se s'éparpiller : les musées et les usines, mais aussi les maisons, les habitudes alimentaires, les soins du corps, les loisirs, les réseaux sociaux, l'amour... Alors, comment se camoufler ? Disparaître pour persister à regarder serait-il une stratégie d'engagement ? Serait-il possible de répondre par l'invisibilité sans répondre par une image ? En d'autres termes, on pourrait formuler ce paradoxe de la manière suivante: comment rechercher une visibilité dissidente dans une visualité dominante sans être toujours jalonné par elle ?

A l'occasion d'un entretien récent, Nicholas Mirzoeff fait l'observation suivante : « un billion (1.000.000.000.000) de photographies ont été prises en 2014, ce qui représente un quart de toutes les photographies jamais prises ; 400 heures de vidéos YouTube sont affichées à chaque minute, 700 millions de *Snapchats* sont échangés

chaque jour. »⁶²⁵. Selon Mirzoeff, c'est là un symptôme que nous pouvons interpréter comme « une réponse à l'anxiété des gens face à un sentiment accablant de changement. »⁶²⁶. Mais, il me semble que cette réponse mentionnée par Mirzoeff ne vient pas de ces « gens », mais de la culture visuelle elle-même en tant que discipline en quête de son objet et de son rôle, quelque part entre la pratique critique et de l'activisme.

À cet égard, il serait intéressant de considérer la contrepartie de la situation décrite par Mirzoeff d'après le *Comité invisible*, collectif d'auteurs anonymes, qui énonce dans son dernier livret-manifeste :

« Toutes les raisons de faire une révolution sont là. Il n'en manque aucune. Le naufrage de la politique, l'arrogance des puissants, le règne du faux, la vulgarité des riches, les cataclysmes de l'industrie, la misère galopante, l'exploitation nue, l'apocalypse écologique – rien ne nous est épargné, même d'en être informés [...] Toutes les raisons sont réunies, mais ce ne sont pas les raisons qui font les révolutions, ce sont les corps. Et les corps sont devant les écrans. »⁶²⁷

Si la culture visuelle offre les moyens de comprendre les changements et de s'opposer à la visualité, quoi faire avec ces « corps devant les écrans » ? Comment exercer son militantisme et activisme ? Quand on a parlé de la notion de sémio-capitalisme, nous nous sommes penchés sur la centralité de l'art, de la culture et de la production visuelle dans l'économie néo-libérale en tant qu'agents de contrôle, de gestion, de contre-insurrection, ainsi que de possibilité d'internalisation et de subjectivation de ces mêmes mécanismes. Dans cette situation de piège, la culture est notre compensation et un réconfort face un monde comme celui décrit par le *Comité invisible*. Irmgard Emmelhainz en fait une bonne description : « Ainsi, la culture est devenue une ressource et un dispositif compensatoire aux ravages causés par les politiques néolibérales sur le tissu social: elle donne sens et représentations symboliques, fournit des mécanismes de

⁶²⁵ Nicholas MIRZOEFF et Magda SZCZESNIAK, « Persistent Looking in Times of Crisis », *View. Theories and Practices of Visual Culture* [en ligne], n° 11, 2015, p. 1. Consulté le 20 août 2018. URL : <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/342/648> (C'est nous qui traduisons) : « a trillion photographs were taken in 2014, which constitutes a quarter of all photographs ever taken; 400 hours of YouTube videos are posted every minute, 700 million Snapchats are exchanged every day. »

⁶²⁶ *Ibidem*. (C'est nous qui traduisons) : « response to people's anxiety about the overwhelming sense of change. »

⁶²⁷ COMITE INVISIBLE. *Maintenant*. Paris, La fabrique, 2017, p. 7.

réconfort, ainsi que des outils de réinvention et d'amélioration. »⁶²⁸. Reformule-t-on ainsi la question de savoir comment être militant ou engagé à l'intérieur du piège sans être cynique ou blasé ? Peut-on ne pas seulement répondre à la visualité sans, à chaque fois, être avalé par elle ? Telle est la question adressée aux artistes, réalisateurs, théoriciens.

Hannah Arendt disait à propos de la sphère publique et de l'espace de l'apparence, que l'action et la parole des hommes « sont les modes sous lesquels les êtres humains apparaissent les uns aux autres »⁶²⁹, le principe fondateur de la vie humaine, une seconde naissance des hommes après leur apparition physique dans le monde. Un tel principe serait révélateur des hommes face à eux-mêmes, une visibilité qui assurerait leur existence. Selon Arendt c'est dans cet espace que le politique prend forme. Mais, la conception d'Arendt mérite qu'on lui applique un regard critique : Mirzoeff observe qu'Arendt situe cet espace « dans une version idéalisée de l'ancienne *polis* grecque, fondée (comme elle l'atteste elle-même) sur l'exclusion des femmes, des enfants, des non-Grecs et des êtres humains asservis. C'était plus exactement un espace de représentation car les personnes admises représentaient la catégorie des citoyens masculins libres. (...) on pourrait même dire que l'espace de l'apparence était compris comme une articulation (consciente ou non) de la suprématie blanche. »⁶³⁰. Mirzoeff souligne que cet espace d'apparence selon Arendt, est encore un espace de représentation, limité par des normes de reconnaissance hiérarchiques et d'exclusion. Alors, ces espaces d'apparition créeraient des hommes face à eux-mêmes, mais engendreraient aussi des êtres invisibles, pour lesquels la possibilité d'apparition apparaît seulement en tant que processus codifié par la loi et l'État, et donc codifié par la visualité.

⁶²⁸ Irmgard EMMELHAINZ. « Militant Cinema: from Third Worldism to Neoliberal Sensible Politics », *La furia umana, op. cit.* (C'est nous qui traduisons) : « So, culture has become a resource and a compensatory device to the ravages neoliberal policies have caused on the social tissue: it gives meaning and symbolic representations, provides mechanisms of solace, as well as tools for re-invention and amelioration. »

⁶²⁹ Hannah ARENDT, « La condition de l'homme moderne », *L'humaine condition*, Paris, Gallimard, 2012, p. 201.

⁶³⁰ Nicholas MIRSOEFF, *The appearance of Black Lives Matter*, Miami, [Name], 2017, p. 19-20. (C'est nous qui traduisons) : « an idealized version of the ancient Greek city state, or polis, founded (as she herself attests) on the exclusion of women, children, non-Greeks and enslaved human beings. It was more exactly a space of representation because those admitted represented the category of free male citizens. (...) it might even be said that the space of appearance was understood this way as an articulation (conscious or not) of white supremacy. »

Le problème est que le corps n'est pas remplaçable par ses représentations ou ses avatars⁶³¹. Et là, le cas des indigènes, ainsi que ceux du mouvement de travailleurs ruraux brésiliens (le MST = Mouvement de Travailleurs Ruraux sans Terre) et des ZADs, est à nouveau un bon exemple : si l'on n'est pas dans la terre, avec nos corps, la terre sera occupée et expropriée ; si l'on n'est pas là, un aéroport sera construit ; si l'on n'est pas là, un pipeline passera au-dessus de nos maisons et de nos lieux sacrés. Pour finir, si l'on n'est pas là, tous les gestes et les images de ces situations conflictuelles risquent d'être reconnus en tant que simples représentations, de *mèmes* partagés, de reportages télévisés, *likes*, etc..., dans un feedback cruel.

L'analyse de quatre artistes de notre corpus, ainsi que le recours audit *bruit de fond* godardien et à d'autres noms qui orbitent autour, n'a pas pour but d'apporter des réponses à ces paradoxes. Ces œuvres sont sûrement insérées dans un panorama où la pratique artistique et l'engagement politique s'entrecroisent, justement parce qu'elles présentent pour nous un univers du possible, de possibilités formelles, de restructurations de l'espace, du temps, de la perception et de la pensée. Le recours à ces œuvres nous ouvre des espaces fort opaques, en mettant parfois en garde non seulement contre la notion de représentation mais aussi à l'égard du visible lui-même (Steyerl, Éric Baudelaire), en ayant recours à l'autoréflexivité (Godard), au morcellement, au démembrement des images (Hirschhorn, Hahn) et à la re-déconstruction des récits (Mroué, Fusco). Dans cette opacité, j'ai essayé d'entrevoir des *lignes de fuites*. Aujourd'hui, la marge géographique n'est plus le lieu de la résistance. Dans le régime biopolitique de l'empire, il n'y a pas de dehors, nous sommes tous à l'intérieur. Ces œuvres agissent peut-être dans des marges symboliques. Il est possible de penser le « ne pas être vu » provocateur de Steyerl comme faisant partie de cette opacité et expression maximale du paradoxe : au risque de disparaître socialement, pour ne pas être effacées ou neutralisées (les informations, les images et les personnes peuvent être effacées...), il serait mieux de songer à l'invisibilité (*not to be seen*) et, en même temps, être un déserteur du champ des images au sens large du terme. On se demande alors : quelle arme choisir pendant la fuite ?

⁶³¹ Au-delà de sa signification dans la religion hindoue comme dénomination de chacune des incarnations de Vishnou, *Avatar* est un mot qui fait aujourd'hui partie du champ sémantique de l'informatique. Avatar est la manifestation corporelle de quelqu'un dans le cyberspace.



ANNEXES

ANNEXE N° 1 : ENTRETIEN AVEC CLARISSE HAHN (27/04/2017)

WM : *Tu as une formation en Histoire de l'art et après tu as fait des Beaux-arts. Qu'est-ce que t'as motivé pour passer de la théorie à la pratique ?*

CH : Moi, je faisais de la critique d'art aussi et après un moment je me suis rendu compte qu'en parlant du travail des autres je sortais de préoccupations qui étaient les miennes. Mais ce n'était pas suffisant pour moi, j'avais besoin de quelque chose de plus personnelle. Il a un moment où tu commences à sentir un malaise et, même si tu écris de choses intéressantes, ce n'est pas complètement...

Depuis que j'étais adolescent je faisais de collages, dessins, des petits vidéos. Mais ce parcours théorique initial c'était parce que je ne me sentais pas encore capable d'être artiste. Et finalement, peut être que la théorie passe à nous inhiber.

Quand j'étais à la Sorbonne pour faire l'Histoire de l'Art, on n'avait pas le droit de dire « c'est beau », on n'avait pas le droit de passer à côté de tel artiste qui ne nous intéressait pas parce qu'il fallait connaître l'histoire de l'art. Lorsque c'était beaucoup plus créative la manière dont ils enseignaient l'histoire de l'art aux Beaux-Arts, on pouvait s'en saisir, on pourrait dire « ce n'est pas beau » ou « je n'ai rien à foutre de Picasso, etc. »

WM : *Et c'était à cette époque-là, aux Beaux-Arts que tu as réalisé le film Hôpital ? Qu'est-ce que t'attiré vers cet univers hospitalier des gens âgés ?*

CH : Oui, j'étais aux Beaux-Arts. Certainement, comme mon père était mort avant, c'était une manière de retourner à l'hôpital et déminer le terrain. Mais, quand je fais le lien avec mes travaux plus tardifs, je vois que je m'intéresse à des lieux comme ça, qui sont à la fois à l'extérieur de la vie, du quotidien et, en même temps, c'est une institution qui est enfermée sur elle-même et qui reproduit toute la structure sociale et c'est quelque chose de très extrême. Je m'intéresse à ce genre de situation où on est à l'extrémité de la vie. Dans le cas de ce film, l'extrême des personnes qui sont avec leur fin proche, le personnel médical qui sont confronté à la mort et au vieillissement des autres tous les jours, c'est très dur pour eux de gérer ça aussi. Et c'est pour ça que parfois les infirmières n'étaient pas très... elles se protégeaient beaucoup. Ce sont des gens qui étaient obligées d'être en contact avec les patients, de manipuler les corps, de les laver et en même temps ils sont tous le temps en train de se défendre, de mettre une espèce de hyper positivité « voilà madame, bonjour ! » en parlant très fort, c'est très violent en fait. Comment chacun gère ça, cette situation extrême qui est vécu de façon quotidienne. C'est un documentaire sur la relation entre les deux, patiente et personnel. La parole, le toucher...

Et cet endroit, par fois les gens rentrent chez eux, mais normalement, c'est pour y rester juste à la fin de la vie.

WM : *J'ai remarqué que dans ce film, il n'y a presque pas de plans ouverts, il n'y a que de plans fermés, des détails. Pourquoi, cette option de cadrage ?*

CH : Parce que c'est un corps fragmenté aussi. Il y a des parties du corps qui bougent plus, d'autres qui bougent encore ... C'est un corps qui est très pesant. C'est un moment de contact et c'est compliqué de toucher le corps de l'autre. Il y a toute une série de rituelles pour désamorcer cette charge qui est mortifère, parce que quand tu vis tous les jours avec des gens qui sont en train de mourir, dans cette attente, pour désamorcer la charge qui peut avoir un corps, il faut que les gestes soient très techniques, dont on a plus l'impression de toucher l'autre et l'autre n'a plus l'impression d'être touché, c'est technique et médicale et, en même temps, c'est jamais anodine de toucher le corps de quelqu'un, même avec tous ces rituelles. Les rapports sont ritualisés pour qui la mort soit plus facile. C'est comme les paysans avec les animaux : ils les font naître, ils les élèvent, et ils les tuent aussi, leurs rapports aux animaux sont ritualisés pour qui la mort soit rendu plus facile.

WM : *Comment as-tu travaillé cette pulsion un peu voyeuriste par rapport à la mort ?*

CH : En étant tellement près, je ne suis pas une voyeuse, moi. Je suis très près et je passe suffisamment de temps avec les gens et je discute avec le gens pour ne pas avoir cette position voyeuse et en retrait, voilà... Après, dans un film comme *Boyzone*, c'est beaucoup plus voyeuriste comme position. Je suis à distance, j'observe et comme ça il y a un truc un peu érotique dans la manière de filmer, tandis que pour *Hôpital*, non.

WM : *À propos de la résistance du corps. On peut remarquer depuis ton premier film cette thématique.*

CH : C'est plutôt le corps comme moyen de communication ou pas. Dans *Ovidie* il a beaucoup d'un toucher très professionnel du corps comme dans *Hôpital*. Il y a une manière de parler qui est typique de gens du métier du porno, comme la manière de parler typique des infirmières qui vont faire des blagues, de choses comme ça qui enlève justement ça charge du corps, qui peut être toxique ou sexuelle... La société habite les corps, les relations sociales, les codes sociaux, les rituels habitent ces corps-là. Dans *Hôpital* et *Ovidie* ce sont de moments où le corps est très présent et en même temps on ressent que les gens parfois font tout un effort pour que leur conscience aille au de-là de ce que le corps est entrain de ressentir. Il y a une physicalité très présent du corps et des gens qui, par des codes, essayent de s'échapper de ce corps qui est là. Et le langage c'est une façon de mettre à distance.

WM : *Ensuite, pour Ovidie, comment es-tu arrivé dans cet univers ? As-tu essayé de trouver une méthode pour y rentrer ?*

CH : L'enjeu du film c'est trouver sa place dans des milieux que je ne connais pas. C'est l'enjeu documentaire, de l'immersion documentaire : trouver sa place dans un endroit où souvent tu n'as rien à faire à part filmer et... voilà !

WM : *La première fois qu'Hôpital et Ovidie ont été projetés, ils étaient ensemble dans un dispositif diptyque de vidéo-installation. Pourquoi ?*

CH : Je voulais montrer ce rapport très technique au corps. Ce sont des corps très différents, des corps de la jeunesse et des corps près de la mort et, en même temps, ce sont des corps qui se font manipulés, ce sont de milieux professionnels où le corps est tenu vers cette activité professionnelle, un vers l'image, l'autre vers le soin.

C'était ma première expo personnelle. Et j'ai ressenti un dégoût par rapport à la réception du public. Ils ont dit que s'était gratuit, que je n'avais pas le droit de prendre ces images, qu'on n'a pas le droit de les mettre en relation comme ça. Par contre, on voit dans le cinéma de fiction, des scènes de gens en train de mourir, souffrir saigner et je n'ai pas envie de montrer ça, même chose pour la violence armée.

WM : *Pour Boyzone, quelle était la démarche ?*

CH : C'était des images de jeunes délinquants mexicains que j'ai pris des journaux. Ce sont des journaux qui font une sorte de catalyseur de la peur urbaine et les narco, les jeunes. Il a beaucoup de photos de gens assassinés dans la rue. J'avais déjà, avant, fait une recherche dans le nord de la France, où il avait ce journal-là un peu scandale, que faisait de photos de jeunes délinquants. J'ai filmé des bandes de jeunes au nord de la France, dans des petits villages où j'ai fait quelques *Boyzones* avec eux, ils étaient de gens qui se ressemblaient aux gens de ce journal-là, qui brulaient de voitures, de petits voleurs. En Mexique, il avait la même chose, mais dans un niveau beaucoup plus élevé. Ce sont de tout petits portraits qui je agrandit et je leur donne une certaine importance, ils sont posés... Dans *Boyzone*, si je les filme moi-même – soit en cachette, soit en montrant ma caméra - ou si je prends des photos des journaux, cela ne change pas grande chose, parce qu'ils sont toujours conscience d'être observés, il agissent toujours pour le regard de l'autre, la police, leurs copains, les gens qui passent, moi.

WM : *Sur Notre corps est une arme. Utilisation d'images amateurs en tant que matière première, quel est ton rapport avec ces images ?*

CH : Pour *Gerilla*, c'était des images que j'ai récupérées chez des association politiques kurdes et que j'ai monté. Je suis allé à la recherche. Le PKK est sur Paris et j'essayé de me rapprocher d'eux. Ils m'ont montré des choses, ils ont envie de montrer ces images-là.

Pour les images de la prison turque. Ce sont des images qui ont été diffusées dans la télévision turque et qui ont été diffusés avec un commentaire mensonger et moi j'ai enlevé ces commentaires et j'ai mis les images en silence et j'ai laissé que les moments où c'est que les prisonniers qui parlent. Et il y a aussi des images de l'opposition qui ont été prises à l'hôpital le moment où ils sortent de l'ambulance, là c'était la presse d'opposition qui les attendait et qui les a filmés.

C'est des images de la prison sont des images qui viennent du pouvoir, prises par la police, par des militaires ou de professionnels qui sont liés à l'armée et à l'état. Alors mon idée c'était de les faire retourner. Il a cette femme que dit « film, bâtard, film, ou je t'explose la cervelle ! », c'est elle qui a perdu la bataille. Elle a été conduite à sa cellule, a été choqué parce qu'il y a eu de gens qui ont été morts et blessés parmi ses camarades. Et, en

mêmes temps, elle rentre avec ce rapport de force avec la caméra qui elle essaie de retourner et, là, elle n'est plus victime de la caméra, au contraire, c'est elle qui reprend le pouvoir. La seule chose est que tout ça s'est passé dans la télé turque avec un commentaire mensonger et qui d'ailleurs, pendant un moment, a été repris par l'agence France Presse, par Le Monde, etc., en disant « bon, on voulait les reconduire gentiment à leurs cellules, on voulait les aider parce qu'ils voulaient s'immoler par le feu, il y avait une grève de la faim et puis ils nous insultent, alors que nous on voulait les aider... ». Alors, moi, je n'ai mis aucun commentaire mais on voit qu'il y a un avec les cheveux qui prend du feu et personne ne va l'aider. C'était les militaires qui ont mis le feu. C'était une grève dans la prison contre les éléments pénitentiaires.

Pareil comme pour *Los desnudos*. Là ce sont des indiens, mais ils ne se revendiquent comme indiens, mais comme de paysans à qui on a exproprié leurs terres. Comme dans toute l'Amérique, il y a les états qui spolient les terres des indiens. S'il y a du pétrole ou des choses comme ça, c'est encore pire. Et là c'était ce qui les a arrivé et il faisait longtemps qu'ils luttait et qu'ils écrivaient des lettres au gouvernement. Ils ont fait des manifestations et le gouvernement a fait comme s'ils n'existaient pas. Alors, ils ont fait une grève de la faim et ils se sont rendu compte que personne ne les écoutaient, personne n'avait rien à foutre que les indiens mourraient de faim. Alors, les femmes ont décidées de se mettre nus pour pleurer, parce que c'était quelque chose qui se fait et là, tout d'un coup, ils se sont rendu compte que des femmes nues, même si ce n'est pas des très belles femmes, ce sont de femmes avec des corps de paysans, d'un certain âge et tout... Là, tout d'un coup ça a intéressé la presse. Donc ils se sont mis à défiler dans les rues deux fois par jour, tous les jours. Pendant trois ans ils ont squatté dans un parking à Mexico City et là tout le monde allait leur prendre de photos, parce que ça intéresse tout le monde de voir les gens nus. Et elles aussi elles les retournent avec un cliché : le cliché ethnographique, touristique... c'est vrai que le début de l'ethnographie il y avait les européens avec ses vêtements très rigides qui sortent de l'Angleterre et qui vont photographier des indiens nus. Et là dans *Los desnudos*, ce n'est plus l'européen qui va rendre la femme indienne victime de son regard, mais la femme indienne qui va utiliser ce regard comme une force, pour obtenir un gain de cause. Ils ont gagné non pas la totalité de leurs revendications, mais ils ont obtenu de l'argent pour acheter 2000 hectares de terre.

Comme dit le titre de la trilogie, *Notre corps est une arme*, ce sont des gens qu'utilisent leurs corps comme un lieu de lutte politique et sociale. Dans *Gerilla*, c'est des images de propagande du PKK qui j'ai utilisés, ce sont des images filmées comme ça, qui montre le quotidien de guérillas, ils sont tous jeunes, beaux, heureux, on a filmé un combat, mais on ne voit pas des morts, ni des blessés, ça a l'air d'une petite aventure de guerre de quand on part en colonie de vacances... Ce sont des images de propagande, ils utilisent ça pour que les gens aient envie de venir à la guérilla de passer pour le coté de la guérilla.

Et en *Los desnudos* c'est aussi le corps qui sert de propagande pour leur mouvement. Dans ces vidéos je me suis intéressé aussi par le rapport entre le privé et le publique. Être nu dans l'espace publique, dans la rue et quand ils rentrent aux parking, ils s'habillent. Et après, ils mangent beaucoup pour se nourrir leurs corps et garder l'énergie pour danser nus dans la rue.

WM : *Et pour Prison ?*

CH : Ces femmes-là sont une espèce de porte-parole du mouvement kurde, mais c'est assez triste parce qu'elles n'ont pas de mémoire depuis des années, elles sont réfugiées politique, elles n'arrivent pas à apprendre le français parce que la grève de la faim a abîmé leurs cerveaux. Et j'ai créé cette situation là avec ces deux femmes. Elles sont très surveillées aussi. J'ai filmé vraiment leurs visages, je les ai cadrés en portrait, mais à côté il y avait tout le gens de l'association qui les surveillaient. Elles sont leu porte-parole et sont des gens qui sont politiquement sur contrôle et, comme sont deux jeunes et jolies femmes, quand quelqu'un veut filmer, c'est plutôt elles qui ils mettent en avant.

WM : *Il y a donc un désir de leur côté de construction d'une visualité...*

CH : Voilà ! Moi j'essaye... même si je suis de leur côté politiquement, je me cherche à ne pas me faire instrumentaliser par ce parti politique. Je n'ai pas fait un film militant ou qui va leur donner une parole tout suite au journal de 20 heures. C'est un film qui vient après un événement, qui filme ce qui vient après et puis qui pose une question : avec la grève de la faim ce que tu fais c'est détruire ton corps, tu l'utilises comme propagande, tu n'as que à ton corps, tu n'aucune d'autre arme pour résister et lutter contre une puissance militaire comme ça, contre tout en système, c'est un ultime recours. Et, en même temps, je me dis, « voilà, ces femmes-là sont quand même des intellectuels et aujourd'hui on les utilise pour la propagande. »

WM : *Dans la trilogie, il a tout un effort pour rassembler des images qui sont distants dans le temps et dans l'espace. Comment c'était le processus de rassemblement de ces images ?*

CH : Cela m'a pris beaucoup de temps. Les deux femmes turques je les avait filmés d'abord, mais je n'ai pas tout suite monté pour montrer, j'attendais pour savoir comment les articuler dans cette problématique du corps comme une arme, non seulement la problématique du Kurdistan mais une problématique plus large que ça. Ce sont des images très éloignés les unes des autres. Je voulais sortir de l'anecdotique pour mettre en place des questions plus générales sur la militance, sur l'utilisation du corps aussi, par la politique (dans ce cas, et dans les autres, par le porno, du corps médicalisés, ou des corps pris dans des rituels collectifs et qui vont servir à faire que la société soit apaisée, etc.). Des corps quoi sont une arme, moyen de prise de parole... C'était seulement après que je suis allé chercher les images de la prison. Je les ai trouvées sur internet et tout que j'ai trouvé avait des musiques très fortes, des violons, des ralentis, des trucs très spectaculaires et j'ai enlevé tout ça.

WM : *Pour en finir, je me souviens d'une scène Karima où tu es en train de piétiner un mec, un fétichiste des pieds. Et, pendant que tu le filmes, tu mets ton pied dans sa bouche ! Comment s'est développé cette situation ?*

CH : En fait, ça, j'adore faire ça ! C'est une immersion totale. Et c'est pour ça que je fais ça, c'est pour vivre des choses moi-même, de jouer vers des gens qui ont une vie

complètement différente de la mienne et je veux vivre de choses avec eux, d'être physiquement avec eux. Et le mec fétichiste de pieds, il faisait ça aussi pour me faire plaisir, aussi pour se montrer ainsi. Ce n'était pas prévu, mais j'ai le connaissait déjà, donc je savais qu'il avait envie que ça se passe. Et ce le moment où, moi, je perds le pied par rapport à mes repères, à mes habitudes et je me laisse aller avec l'autre et moi-même, ça me fait changer, ça me fait découvrir des univers comme celui du S&M par exemple.

ANNEXE N° 2 : ENTRETIEN AVEC RABIH MROUÉ (28/09/2017)

WM : *Could you tell me about your formation? By "formation", I am referring not only to formal education or a CV, but to the important things that have shaped you as an artist like influences, works, projects, references, facts, films, situations...*

RM : It's a long thing. But briefly, I studied theater and I started to do direction and very soon I started to ask questions on the medium itself. My aim was to have discussions with my theater mates, my colleagues, but actually the reaction was very violent. Then, I've found myself actually talking and discussing with people from other mediums like writers, architects, video makers, graphic designers. And this actually shaped me a lot on how to open, like not only belong to the family of theater, to belong to a wider group. And another thing that has shaped my career was that for many years we had a weekly meeting between a bunch of artist of the same generation to discuss different matters: political, philosophic, artistic matters, some writings. It wasn't a formal group but we had these regular meetings.

WM : *When you say that the reactions were violent, what you meant about that?*

RM : For example, the main argument for many years was "What you do is not theater. This can be very good or another thing, but it's not theater". And my argument was "No, it's theater, even if you it's bad, I accept, but it's theater, if you say it's not theater, we cannot discuss, open a conversation or a debate".

WM : *If we talk about methodology on your work, do you think that there is a procedure, or a group of procedures, that you repeat every time when doing your works?*

RM : No, no... I work on not having a methodology to repeat the same process or the same way of researching or whatever. So, sometimes it comes from reading, sometimes from writing, sometimes from pictures that comes to my mind. It doesn't matter from where it starts. Sometimes it starts from a visual with no content at all, just like images. Sometimes it comes from a topic and then it goes and sometimes from both. So, it depends. I did a lot of collaborations, so sometimes I work with people and other times work alone. So each work has its own different way of doing it.

WM : *My next question is about your starting points. I saw some of your works, some of them on internet, some of them live and I felt that the image is a string starting point for you, but also real facts, archives, documents. The image is a kind of a raw material for you, a base, a "materia prima" (posters, videos, photos). Don't you think that image has a preponderant role for you?*

RM : Not necessarily... But that's right, I work a lot from images and I think this issue came also from my formation. I forgot to mention that I worked on a TV station for 15 years as a fulltime job. I moved from one department to another, I did a lot of things and it was a new TV channel, open to the young generation. It was a very good opportunity

to do everything you can imagine. And I learned a lot from this actually and, at some point, I think this was my profession, my occupation in the sense that I earned my life from that. During this period I couldn't make a life from theater or from my art work. I used to spend 8 hour a day on this institution. So, I felt that at some point I should include my daily experience, my life in to my art work and in to my theater pieces, so it naturally came how I started to deal with videos, images and to manipulate them and work with them. Because, at that time, I spent many time among videotapes, editing, filming. Because I was working in a very nice department where I had a lot freedom also to work on some personal works..

WM : *But you also have starting points like personal memories on the project “Riding a cloud”, or amateur images as the martyr’s video on “Three Posters” or the double shooting footage on “Pixelated revolution”. And I have the feeling that you have this starting fuse with this kind of material: cassettes tapes, posters, amateur’s videos which at a later time can structure your whole work...*

RM : For example, on *Three posters* and *Inhabitants of images* it really came from the posters themselves. I saw then and I’ve made the work because of those images. For example, for the double shooting footage and the eye contact between the victim and the shooter, it came from another thing, it came from one sentence like I say on the performance: once, during a conversation, a friend told me that “the Syrian protesters are recording their own deaths”. I was intrigued by the sentence, so I decide to look, to research and I came to these videos with this “eye contact” thing, was when I decided that the work should be about these videos, but the starting point was that sentence. Every time is different and also the reflection that goes on and on. It can comes from whatever. Maybe it comes from some interesting point that I’m working on, for instance the representation of death in war images or like how dead people are represented. This you can see on “Three posters”, you can see this on “Inhabitants of images”, on ‘Pixelated revolution”, in a theatre piece call “How Nancy wished that everything was an April fool’s joke” and other works.

WM : *For **The Pixelated revolution** you have worked with amateur images or at least, non-official images of the conflict. What does attract you to these images?*

RM : There are two answers if you want. The first: It’s a choice. For example, in a work like “How Nancy wished that everything was an April fool’s joke”, this is a text actually written out from non-official sources, I wrote this. In “*The Pixelated revolution*” there is another additional thing. Why? Because when you go to the official sources you always find the picks and the highlights that you already know, what the authorities or the power want to highlight at that time to take our attention. So, when you go to underground sources like chatting... For example, newspapers are one of the sources because they change every day, they don’t fixate their news, they are related to their sources who give them information, and those sources they are manipulating them and also the readers... It’s a really complex relation between from where they get the sources and how they publish them. So, I think newspapers are a good material to work on. But coming back to

“The Pixelated revolution” it was also something that you could not turn away. At that time, at the first two years of revolution, there were no other sources than going to the internet, because professional journalists were not allowed to go there, they could not make the real coverage of what was going on there. There is the official sources, the Syrian channels, which we can’t rely on, so the only way was to go and see those amateur figures, amateurs videos uploaded on internet.

WM : *I think that there is a question behind this work in particularly that is “How to see?”. And this is related to your other works because you are always trying to create ways to see something either performances, videos, theater plays where you agglutinate images, archives through which you could see this material, to create a kind of counter visuality.*

RM : It comes from trying to make very simple questions like: “why this image?”, “why are they showing this?”, “why are they showing people in this manner?”. Very simple questions... And when you get the first answers, you always have to eliminate them because they are stereotypes, things that comes immediately to your mind. But if you say “no, no, let’s try to find another answer”. Each time trying to find another answer, then you come across different questions. Sometimes you access this, sometimes you don’t. Not being satisfied with the first answer or the first analyses one does, so you have to go on, go on, again... trying to find another way to answer to things you cannot see immediately. So, in a way it’s like to dig.

WM : *Listening to you now, you made me think about Jean-Luc Godard... Not only the film Ici et ailleurs, when he tries to remake what he made before with Gorin, to rework the images and try to listen what those people were trying to say... But also on Histoire(s) du Cinéma when, as a kind of a complaint about the failure of the cinema in his attempts to show the concentration, he says that “at that moment the cinema totally failed in its duty”. The duty to show the horror... So I wonder if Jean-Luc Godard an influence for you ? If yes, in what sense ?*

RM : (laughs) I agree with Godard when he says that cinema failed in a way. This is like the images, the cinema cannot bare... this is like when you talk about ISIS. Actually they won, they overcome the cinema, using the techniques they learned from the cinema and you can see that no one can dare to show these videos. You can see them privately. When TV show those decapitations, they show you the “before” and maybe the “after” but they never show the act itself, or sometimes they pixelate it. So you can realize that they cannot show it, so in this sense, yes, TV and the cinema they failed on this sense. And then how do you work on these images? Maybe you have to find other ways. This what I’m trying now to work on, how to talk about these images in a different way, and not to keep them in this hidden room, or pushing away what we don’t want to see, which can make them a kind of myth.

WM : This reminds me a text Thomas Hirschhorn wrote called « Why Is It Important – Today – to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies? » Do you know this text?

RM : No!

WM : *I will send it to you. But I have another question about reenacting. Sometimes I see this reenacting as an editing process. You choose a situation as the martyrs in “Three posters” or the double shooting in “The pixelated revolution” and you make a kind of reenacting of these situations, you rearrange these situations when you’re in action and a kind of live editing process, using the cinema and video idea of editing during you acting, during your performances. Is there any meaning for you what I’m saying?*

RM : It’s very interesting but I don’t know to answer to this... For me it’s different things. Reenacting what comes in photos, like series of photos, like when I reenacted some Yves Klein or Vito Acontti photos. There’s always something that I appropriate from the work and put in another political context, bringing like another reading. These body art works specially, I made a work on them in a performance called “Who is afraid of representation”. These works they were all revolted against something: the museum, the official institutions, they wanted to go out from the frame, from the canvas, from the white cube, they started to perform as an art work, using the body as a “tableau”. So, their aim was to revolt against institutions and to go out from the museums. And it’s amazing how the power of those works can contain any revolution and, after a while, come back to the institutions. And now you can see all these works in the institutions and museums and on these big books that you put on the table to decorate your room. So, I tried to work on this and tried to bring them, reappropriating what was reappropriated by the institutions. I know that at some point I will also be appropriated by the institutions. I’m also interested, when I’m acting doing a reenacting is also a strategy to talk about things that you cannot show, like ISIS, for example. How to do this without being comic? With the reenacting, you recreate this distance between the audience, the people who are watching and what is being watched and you became a mediator. And this distance will give the opportunity to the spectator to actually think and not be 100 % emotional and avoid the immediately reaction of refusing or being angry. No! Making it cold you can think with me, we can think together. Reenacting could help in this process.

WM : *So, talking about your audience, what kind of worries do you have concerning the reception of your work? Is that an issue for you?*

RM : Of course I’m influenced by the reactions. But I don’t think about the audience during the creation process, I don’t think about anybody, I just do my work. I only try to be myself as audience. So I have to tease myself and satisfy myself at the same time. But when I present the work, when I finish, when I say “Ok, I’m ready to share this work with an audience”, and somebody says it’s a good or bad work, of course I care, but during the process I really don’t care and this protects me of doing compromising, or simple provocations to the others. Because I think it’s easy to tease the other and also to please

the other, to make it happy or satisfied. If you, the artist, think as audience, you are with yourself and have to tease and satisfy yourself.

WM : *The idea of taking a stand, is it relevant for you and your working process? And, in this sense, the label “Political art”, means anything for you?*

RM : It means nothing. Every work is political, we cannot turn away from this. But, of course, in the work itself, I’m afraid to reveal my stand, my political stand, like what I’m thinking of. But, actually, I’m not an activist in the art work itself. In “The pixelated revolution” for example, to say that I’m with the revolution and that I’m against Assad regime it’s a political statement, a position, I’m positioning myself, but I’m not doing the work to convince you to “let’s go and fight with the protesters against the regime”, no, this is not the aim. The aim is just to think about some meanings that, sometimes, are philosophical, sometimes it’s esthetical meanings, political questions, etc. It’s more about thinking together than to convince to fight. So, there are these two different things. I’m against being an activist in the art work. I’m not interested in convincing people for the good causes in art. In art, as I said, I prefer to tease yourself as an artist, to ask yourself the questions. When you took part of a political party and you do an art work, usually the party members will not be happy with what you are doing (laughs).

WM : *And thinking about the way you decide to show your works. Sometimes you decide to make a performance in front of an audience, other times it’s the video that assumes the final result for a previous performance. What’s the difference for you? What guides you when you think about the way you present your works?*

RM : There is a big difference between being present, in front of the spectator, and being absent. And, of course, there is a big difference if it’s a single screening or a video in a looping on an exhibition, it’s a completely different logic. And I keep in mind all of this. For example, I don’t show “The pixelated revolution” in an exhibition the same way I do in a performance. In an exhibition it’s only 22 minutes, because you are asking too much for the visitor to stay more than 2 minutes in front one video. And the performance lasts one hour. And there are other formats where there are only images, no texts and no video. It’s not like to change the work to another format, it’s actually how this format will add something to the topic you are talking about, this is what is interesting for me.

WM : *But sometimes you have this kind “academic lecture / performance” format: a table, a chair, a laptop, a projector, a lamp and you as a speaker. Someone could say that this is a traditional frame: you are there on stage as a speaker and the public on the other side as listener. Sometimes it’s very simple, direct, short. Somehow you repeat this structure on other works...*

RM : This is well known as lecture/performances, this is the term. But, actually, I don’t agree on this term. I prefer to say “non-academic lectures”. Because it has this classical structure: you are lecturing and there’s the audience, there’s no question about the space, about the relation with the space and to the audience, everything is took for granted. It’s like “ok, they will come and listen, I will do it and, maybe, when we finish, we will do a

Q & A and that's it". So, it's a lecture, but it's a play for lecture, it comes from out of the institution and it plays with the word "academic" ... Academic is a very interesting word, like "academic lecture" and "non-academic lecture", it's the same thing. What does it mean if you show your references or if you hide your references? What does it mean to put the "I" on the foreground and not on the background? You know? But if you say performance, you have to call out all the history or performance and fine arts and theater. This not happens if you do a lecture, so I prefer to say "I'm not performing now" when I do this kind of presentation and I try to be as I am, I read the paper, so I'm not performing... of course, I perform because everybody perform in whatever you do, but it's not like acting, you know? It's just a lecture, but a non-academic lecture and I prefer to call it that way. And I like this format because you write essays, you write texts and it's a nice format to share it with the audience. Of course they could read it, but when you use also images matching it, you facilitate the way of reading and you facilitate the meaning by giving the intonation for the phrases. And also there's a other aspect that I'm very interested in is that, after finishing the lecture, we make a debate and a contact with the audience, a Q & A, and I usually do that informally, without a moderator, etc.

ANNEXE N° 3 : SCÉNARIO DE *THE PIXELATED REVOLUTION*, DE RABIH MROUÉ

September 2011, and few months after the revolution in Syria started, a friend of mine told me that: “The Syrian protesters are recording their own deaths”.

This sentence really struck me.

I thought, how could the Syrians be documenting their own deaths when they are struggling for a better future, when they are revolting against death itself - both moral and physical death - when they are fighting for life itself?

Are they really shooting their own deaths?

The idea intrigued me.

In fact, what distinguished the revolution in Syria more than any other Arab countries, especially in the first year of its beginning, was that in Syria, journalists - whether professionals or freelancers, whether they belonged to an institution or not - were entirely absent from the scene of the event. This made it almost impossible to know what was happening during the demonstrations. There were only two ways for us to know what was going there:

- One: Syria’s official news channels,
- Two: the protesters’ images, which were uploaded on the Internet.

Certainly, I chose the second source: The Internet, since my subject is, the Syrian protesters themselves and the characteristics of the videos that they were recording at that time.

So, I found myself on the Internet navigating from one site to another, searching for facts and evidence that could tell me more about death in Syria. I wanted to see and I wanted to know more, although, we all know that this world, the world of Internet, is constantly changing and evolving. It is a world that is loose, uncontrollable. Its sites and locations are exposed to all sorts of assaults and mutilations, from viruses and hacking, to incomplete, fragmented and distorted downloads. It is a world full of rumors and unspoken words. Nevertheless, it is still a world of temptation, of lust and seduction.

Like fishermen, we go to this world willingly, in order to catch an image or a story, in order to possess and rework it; and eventually to present it, at a later stage, in the shape of a text or a story or an artwork or a non-academic-lecture.

As you may certainly know, the importance of digital images and of their pixelated and low-resolution, resides in the fact that they originate outside of regulated systems and official institutions. What is becoming evident today, however, is that these images are

invading official institutions (including museums and art centers etc. Moreover, their demand is increasing, as well as the willingness to broadcast them in their original state, regardless of quality and without any corrections. These images are even used as the main component of several official programs. And of course any single image of those would have to meet certain conditions to be broadcast there. I mean, where, how, and when it will be broadcast, and why, so that it would definitely be appropriated for the sake of the institution's ideological purposes and calculations, whether they are political or commercial etc. In the end, nothing is for free.

Despite the fact that there was a real danger of being arrested, humiliated, tortured and killed, the Syrian protesters insisted on filming their demonstrations. And in order to find the best and most secure manner in which to film the demonstrations in Syria, they started exchanging and circulating some recommendations and directions on different websites on the Internet, mainly on Facebook pages. All of these points were based on their own personal experiences. I followed them and tried to collect as many as possible of these recommendations and directions. So, I collected them and put them together in one list. I read it and suddenly it looked to me like a cinematographic manifesto. At once, the manifesto of Dogma 95 came to my mind, which was devised by the two Danish filmmakers, Lars von Trier and Thomas Vinterberg.

I googled it, visit one of its sites and reread it and I had the idea to put the two lists together: the Syrians' list with its advices and the dogma 95's list with its strict rules. My aim was to make a new cinematographic manifesto out of the two but far from dogmatism. So, what follows is a list of guidance on how to film a demonstration. Syrian activists wrote this list on their websites. I collected them point by point and added the ten obligatory points from the "Dogma 95" manifesto and modified them, so they would take the form of advice and pragmatic guidelines, as opposed to a rigid or dogmatic set of obligatory rules. This list is a work in progress, one that is subject to modification, correction and addition.

This new list is an attempt to reflect on the meaning of the short videos issued by the Syrian protesters; videos that document a revolution which the Syrians themselves are generating.

A list of guidance on how to film a demonstration:

Shoot from behind. Don't film faces in order to avoid recognition, pursuit and arrest by Security Forces and their thugs.

Carry banners and placards facing the direction opposite to that of the demonstration, so that they appear on film without capturing the protesters' faces.

Try to film demonstrations from afar. For close-up shots, only film bodies.

Make sure to film faces, when someone is assaulting or being assaulted.

Write down the date and the location of the demonstration on a piece of paper. Take a clear

picture of it, at either the beginning or end of the shoot. It is preferable not to credit the director.

It is preferable if the sound is not produced separately from the images, or vice-versa. Music should not be used unless it occurs within the scene being filmed. This is done so that no one doubts the veracity of the images.

It is preferable to film on location. Bringing in props and sets is not recommended. If any particular prop is needed for a scene, choose a location where this prop is found.

The use of tripods, whether large or small, is discouraged. No matter how small, a tripod always hinders movement, and can result in the loss of the camera, in case of the unexpected, such as being fired upon. Rely on a hand-held camera only.

The film should take place not only where the action is taking place but could be also where the camera is standing.

Temporal and geographical alienation are forbidden (that is to say, the film takes place here and now).

The film should not contain superficial action (such as killing, the use of weapons, etc. Of course, filming the act of killing is permitted, if it is real; as well as the weapon, if it actually kills.

The use of optical effects or light filters or special lenses is discouraged. It is preferable not to use additional lighting for night shoots.

Genre movies are not acceptable.

General advice:

Be careful not to let your phone slip from your hand and lose it in the crowd; it might fall into the hands of the Security Forces, which will result in your pursuit, as well as the pursuit, arrest, interrogation and torture of all the names found in the phonebook. For safety purposes, it is vital to maintain anonymity.

Be wary of surveillance cameras, located on government and institutional buildings, and especially where demonstrators gather. If possible, destroy surveillance cameras to ensure protesters' safety.

Do not worry about the clarity of the image, or its quality, or its resolution. What matters is to record the event as it takes place.

On Internet, we can find lots of material and information but what struck me was a very special video.

I gave it this title: **Double Shooting**

This video was the catalyst for this presentation.

Let's watch it.

Double Shooting. One person is shooting with a camera and the other is shooting with a rifle. One shoots for his life and the life of his citizens and the other shoots for his life and the life of his regime.

How can we read this video?

The duration of the video is 1 minute and 23 seconds. The shot is taken from one of the upper floors of a building in a residential neighborhood. It is clear that the Syrian cameraman is filming from the window or balcony of an apartment. He is standing inside the apartment, holding his mobile phone in his hand, and filming what is happening outside.

The film starts with the sound of a gun being shot, followed by a series of images of rooftops, balconies, walls and windows of different buildings. The unseen cameraman makes a fast-paced introduction.

Suddenly, the eye spots a sniper hiding in the street, lurking behind the wall of a building in the right-hand corner. The eye loses the sniper. It tries to spot him again, it hovers left and right, up and down... Nothing... Nothing... Nothing...

And then there he is, in the street, still there, standing and holding his rifle. The image is shaking, as if the viewer's eye cannot believe what it is seeing. Suddenly, the sniper sees the eye watching him. An instant, the eyes of the two men meet, (eye contact) then without the slightest hesitation the sniper lifts his gun and aims at the eye; he shoots and hits his target. The eye falls to the ground, turned upwards towards the ceiling of the room.

The voice of the cameraman who was hit is heard saying:

"I am wounded, I am wounded."

Then nothing... Complete silence... The image stops...

Is he dead?

We don't know.

The eye

I assume that what the protesters in Syria are seeing is the exact same thing that they are watching directly on the tiny screens of their mobile phones as they film. What I mean is that they are not looking around to choose a certain scene or angle to shoot. But rather they are always simultaneously looking through the camera and shooting. So, in practice, the eye and the lens of the camera see the same thing. And this is the exact same thing that we will see later, on the Internet or on television, but at a different time and place.

Hence, for the Syrian cameraman, what is going on around him is the same that he is recording.

It is as if the camera and the eye have become united in the same body, by which I mean that the camera has become an integral part of the body. Its lens and its memory have replaced the retina of the eye and the tissue of the brain. In other words, their cameras are not cameras, but eyes implanted in their hands; an optical prosthesis.

During the latter half of the 19th century, some scientists became interested in Optography. And Optography refers to the image captured by the eye itself, and which can be extracted right after the moment of death, as it is printed on the retina. In 1870, Professor Vernois, who was a member of the Society of Forensic Medicine in Paris, undertook a series of experiments aiming to prove that the retina of assassinated people retains an image of the last thing they saw, namely the image of their assassin. According to Vernois and his colleagues, it would be possible to acquire the image of the assassin simply by developing the retina using a chemical fixative.

During the same period, and following several attempts to extract an image from the retina, German professor Wilhelm Kühne arrived at this conclusion: we should not consider the eye a photographic camera, but rather a fully fledged photography workshop. It seems that the German professor is suggesting that we should not look for the “final image” retained by the retina, but instead for a series of images – a spool of images – that is not necessarily clear or sharp, but allows us to determine the psychological state just before death, and provides us with some lines, and maybe colors, which might help us determine the identity of the assassin.

In the light of these suggestions and assumptions, I re-read and re-watched the scenes recorded by Syrian protesters before they died. I assume that the short video described earlier contains a spool of images that provide insights into the psychological state of the cameraman on the one hand, and the movement and rhythm of his body on the other. He feels nervousness, stress, anxiety, fear and excitement. His body trembles and shakes; it is at once unstable and aware. His rhythm is fast-paced and irregular.

I would like to find in these videos made by the Syrian protesters the insistence that they are able to distinguish the identities of the murderers. That the filming eye does not want the murderer to be granted amnesty in the future, as was the case in my country. I printed the video frame by frame, in separate still images, and looked at them carefully. This was my attempt, as with Optography, to sketch a picture of the murderer and divulge his personal identity; a desire to know his first name and his family name. It is not easy to accept the idea that the murderers, whomever they are, could walk among us tomorrow, anonymous, as if nothing had happened.

Killers such as these must appear before a judge; they should be tried for their crimes, or at the very least, take moral responsibility and stand before the families of the dead.

Here is the Killer.

There is nothing to see but a face with no eyes and no features. But why are we not able to see the face? Is it because murderers hide behind a collective identity; a diluted identity;

one referred to as the regime or the pawns of the regime and its thugs?

If this is the case, then why do the Syrian citizens insist on recording those who murder for the Ba'ath regime? Why do they die for a few more images? Is it not better to run out of sight of those killers before they kill them? Why do they continue to film even as their eyes watch the guns being aimed at their lenses to shoot them?

I ask these questions because every time I watch this video and a few other similar videos, I can see that the cameraman would have escaped if he had wanted to. He had enough time to run away before the sniper shot him. But instead he kept filming. Why? Of course he is not making a kamikaze.

Is it because his eye has become an optical prosthesis and it is no longer an eye that feels, remembers, and forgets?

I assume that the eye sees more than it can read, more than it can analyze, understand and interpret. Perhaps, when the eye sees the sniper lifting the gun towards it in order to shoot and kill, the eye continues to watch without really understanding that it might be witnessing its own death. Because, by watching what is going on through a mediator – the little screen of a mobile phone – the event is isolated from reality and it will appear to belong to a fiction. So, the Syrian cameraman will be watching the sniper directing his rifle towards him as if it were happening inside a film and as if he were only a spectator. This is why he does not feel the danger of the gun and does not run away; because, as we know, in films the bullet will not lose its way and goes out of the film. I mean it will not make a hole in the screen and hit one of the spectators. No way. It will always remain there, inside the film, in the virtual world, the fictional world.

This is why the Syrian cameraman believes that he will not be killed because his death is happening outside the image.

It seems that this is a war against the image itself. The Syrian regime fears the image, to the point that any mobile phone equipped with a camera becomes a key target to be chased after and shot at by the regime's thugs.

It looks like this is a war between two different ages: one belongs to the old days of Assad the father and the other belongs to the present time.

One is using primitive tools and weapons to oppress the people: knives - real bullets – torture - corpse mutilation. And the other uses tools of today to ignite a revolution: digital cameras - mobile phones - Internet - wireless devices and other technologies.

Yes It was a war between two different ages.

The donkey Massacre

But in Spite that fact that this was really so horrible, the Syrian protesters responded to this massacre with their big sense of humor.

A sit-in organized by the donkeys of Edleb as a protest against the massacre that has been committed by the Syrian army.

Still the protesters' images are as anxious as their own anxiety, as tired as their own tiredness, as painful as their own pain, and as enthusiastic as their own enthusiasm. They shoot spontaneously, without any reservation, any editing, without adding anything. They are not journalistic images. These images do not hide an ideological discourse or subliminal messages; simple images, yet strong in spite of their technical fragility. They are not amateurish, yet they do not seek to be professional, in the academic sense of the word. Their only concern is to record the event, as it is experienced in real time, in order to report to the world what they are going through over "there."

As soon as these videos are uploaded on the internet, they become everyone's property and proliferate without any inhibitions, irrespective of borders or limitations. They are similar to rumors, spreading from an eye to an eye, from a mouth to an ear.

But what price are they paying for this and how many people were killed while recording an event without anybody noticing their mobile phones fallen to the ground? How many mobile phones have been lost? How many eyes have been extinguished?

I do not know where we get that certainty that we are able to survive wars and their atrocities, and that catastrophes only happen to others. We do not feel fear, unless already scarred by war, or visited by death.

The Tripods

The difference between the scenes photographed by Syrian protesters and the scenes photographed by the official Syrian channels in the coverage of the same event is the tripod.

As is known, the tripod is used to provide stable and solid grounding for the camera – and for small to mid-range weapons as well - and to facilitate aiming at a target. The tripod latches onto the camera from the bottom, prevents it from falling, renders the procedure of directing the camera accurately towards the required scene comfortable and reduces the chances of shaking (like when there is a tilt-up, tilt-down, pan-right or pan-left). But it needs time to be set up.

What is obvious is that the Syrian protesters are still not able to use tripods while the Syrian regime insists on using them.

The official news channels' reliance on the tripod undoubtedly figures as a reminder that the solidity of the state is unquestionable, and its image uncontaminated and unshakable, as opposed to the pictures taken by those "armed terrorist organizations that are threatening the security of the country".

This regime wants to inform us that it is as strong as its image; it is demonstrating the clarity of its vision and its purity. Pictures that are taken with the three-legged tripod are a symbol of the system's strength, its power and its permanence...

Actually one of my friends told me that the impact of the first plane on New York's Twin Towers in 2001 was akin to an invitation for official and professional cameras to arrive on the scene equipped with tripods, with enough time to be set up in order to record the impact of the second plane on the second tower. His idea is that, the first impact was a rehearsal and a preparation for the second one. The terrorists wanted their operations to be well recorded with tripods, so they could compete with cinematographic fiction and even surpass it. For them, wars and revolutions happen by way of the image. They wished for clear images, in order that they and their supporters watch their "great accomplishment" a thousand and one times, without ever getting tired or bored, and filled with the ecstasy of their "historic victory". Their desire is to insert the operations in the "official image" and makes them eternal, immortal, and spread them from the present towards past and future, as if there is nothing before this picture, and nothing after it.

The Syrian revolutionaries have adopted the opposite attitude. They realize that a 'clear' image, whether supportive or opposed to their cause, can only corrupt the revolution. The protesters are aware that the revolution cannot and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. They are recording a transient event, one that will never last. Their shots are not meant to immortalize a moment or an event, but rather a small portion of their daily frustration, fragments of a diary that might one day be used in the writing of an alternative history.

Anyway, at that time, it was clear enough that the features of the tripod stand in stark contrast with the characteristics of the protest movements in Syrian cities. The absence of the tripod from demonstrations was no mere coincidence. In order to use a tripod, as I mentioned, a certain amount of time is required to attain the necessary position, the photographer and the camera must both stand still, while protesters were constantly on the move. It was difficult for protesters to remain in one location. They were unable to control streets and public squares for long periods of time as it was in Tahrir square in Cairo; last but not least, the Syrian opposition had repeatedly failed to present a unified front... These factors symbolized the difficulty, or rather impossibility, of using a tripod at that time when filming demonstrations.

In Syria, it was a war between a camera with three legs and a camera with two legs; between tripod and bi-pod.

Today, everything has been changed and when we see scenes shot by the Syrian people from a tripod, we know that the revolution had entered another phase. A phase that could unfortunately be entitled: The Civil War Phase, or whatever...

The Tank

In another film uploaded by Syrian activists on YouTube, the camera shows an empty street, devoid of cars and passersby. Suddenly, we see a Syrian tank making its way from the right hand side. It drives slowly, stops in the middle of the street. Then the gun on top of the tank rotates 45 degrees, until the nozzle of the gun faces the lens of the cameraman. Then we hear the gun being fired and we see the camera fall to the ground. Nothing remains but black.

In his film “The Time That Remains,” director Elia Suleiman plays the role of the witness. He observes a street occupied by an Israeli tank. He watches and narrates what is happening.

In this scene, it is almost as if the young man does not see the tank, or has become so used to its presence in the street, that it arouses neither suspicion nor surprise.

The scene ends when the phone conversation ends. The cannon resumes its initial position, turned to where Suleiman was hiding and watching. The cannon now faces the lens of the camera; as if it is pointed at us directly. But immediately, the director dispels this feeling by changing the position of the camera, and showing the point of view of the tank: we see Suleiman hiding behind the wall.

Two scenes: one belongs to the world of fiction, and the other to reality. Suleiman’s scene is complete.

Three points of view:

The point of view of Suleiman

The point of view of the tank

The point of view of us / the spectator.

While, the Syrian cameraman’s scene is not complete, because we only see from the point of view of the victim. He remains unknown to us. Unseen. *Hors-champs or Off-camera*.

In Suleiman’s scene, the actor is the witness; in the Syrian cameraman’s scene, both the cameraman and the spectator are witnesses.

In Suleiman’s scene we remain spectators, with no involvement in what we are seeing; in the Syrian cameraman’s scene we are involved, by virtue of the fact that we inhabit the eyes of the cameraman; an eye that is recording its murderer, that is recording unaware its own termination.

Paradoxically, we don’t see the moment of death. Even though the scene is not edited. The moment itself cannot be located.

It seems that recording the moment that separates life from death is impossible. I play the scene in slow motion; I watch it once, twice, ten times; I watch it frame by frame. I print

the different images on paper and scrutinize them carefully. There is no image of this vital moment. It is as if the moment that separates life from death cannot be recorded, even if we use highly developed equipment and sophisticated lenses. And it is not because death is happening *hors champs*. We cannot grasp this moment with our naked eye, even if we manage to steady our gaze and keep our eyes wide open at all times, without blinking. Sophie Calle tried once to capture this moment. She fixed a camera at her mother who was in her last days before dying. The Camera was turned on, non-stop. Sophie wanted to record the moment when her mother would leave her for the other world. But she failed. She says that after her mother had passed away, she watched the video several times but never; never saw this moment. My theory is that this vital moment is stretched in two directions at once - life and death - thus causing borders and separations to dissolve, and preventing us from seeing and recording.

Image until victory?

A friend of mine asked me: if the cameraman was killed while filming, then how could we see his video uploaded on the Internet? Who did it? The first thought that comes to mind is that one of his friends or of his family picked up the mobile phone and uploaded the video onto the Internet. Personally, I don't think so, since I don't believe that the cameraman is dead; because, as I argued before, what the cameraman witnessed is the exact same thing that he recorded, at exactly the same time. As a result it is also the same thing that we will witness when we watch the video. This means that our eyes are an extension of the cameraman's eyes and as we established, his eyes are an extension of his mobile phone's lens. This leads us to the logic that when the bullet hits the lens, then logically it should hit the cameraman's eye and should hit our eyes as well. Metaphorically, we should be killed or injured once we watch this video. But as we are not killed after watching the video, I assume that the cameraman is not killed either. And my proof is that his mobile phone has not died: all the photos are saved, not killed, since we have watched them and we will still be able to watch them again at any time. Hence, they are still alive as well as the cameraman is alive, at least through them. But, on the other hand, one should not forget all the other images and videos that we have not seen, that nobody has seen, those that have been not uploaded. Probably, they have been lost because their owners were killed or at least their images were killed. Some images were dead, and other images survived and could make new life and some images were killed by mistake and others it's meant to be assassinated.

At the end, I think that the Syrian protesters were quite aware, unlike some people in this world especially in the Arab world, that images alone are not enough to achieve any victory.

ANNEXE N° 4 : ENTRETIEN AVEC COCO FUSCO (20/07/2017)

WM : *Could you tell me about your formation? By "formation", I am referring not only to formal education, but to the important things that have shaped you as an artist: influences, works, projects, references, facts, situations...*

CF : About formation - I studied film semiotics and sociology of literature as an undergraduate, and then began a PhD in Modern Thought and Literature which I stopped after the MA. I decided I wanted to pursue art as a practitioner at that point. I did not return to university until I was in my 40s, to complete a PhD by published works in the UK.

When I was an undergraduate and graduate student, post-structuralism theory was just arriving to the US academy. I was very influenced by the readings that my professors gave me at the time. I also participated in independent reading groups after I left graduate school. In the 1980s in New York and London there was a lot more intellectual activity in the art world than there is now. I participated in many panels and conferences in both places about post colonialism, multiculturalism, etc. There was a lot of art-activist activity as well, against US involvement in Central America and also connected with the AIDS crisis. And there were many discussions about cultural equity and multiculturalism. All of this was important for my development.

In the 1980s I began to spend a lot of time outside the US, mostly in Havana, Mexico City and London, but also in Eastern Europe, Brazil and Chile. That time away gave me a perspective on the US that I could not have developed otherwise. And I came to understand how artists in other contexts interpreted postmodern ideas.

At first I went to work for an artist, as an assistant, he was like my mentor, in between college and graduate school I went to work for Leandro Katz, who was the roommate of Oiticica when he went to NY, he was from Argentina and they lived together in the 70's. Leandro was also crazy in the 70's but I met him in the 80's when I was finishing university and I went to work for him and he was very important for me, he was the first person who was like « this is what is like to be an artist », so I really learned about in a concrete way about what was like to live as an artist, to be part of an artistic community when I was working with him.

WM : *what did make you decide to stop the academic career and pursuit an artistic practice ?*

CF : a lot of things happened. When I was in high school, I started in theater and dance, but my mother never supported me, she was very very negative about it. She was an emigrant who grow up poor, so in her world being in stage was like to be a prostitute, right ? so she was very very much against it, so first I felt « Waal, I have to be careful, I want to be able to finish university, because my mother would withdraw the help that she is giving me. But I was still interested and then... My undergraduate experience was very especial. At the time semiotics program was very new and there was a lot on interaction

between practicing artists, especially experimental filmmakers and the professors that were more than academics. In the beginning of the arrival of the works by Foucault, Barthes and Derrida, etc. so there was this excitement of being part of something that was changing the way that people think about culture. And then I got to graduate school and I've found a very conventional academic environment where what basically what was being asked me was to master great works of literature and take tests so they could prove that I could teach Milton or Melville or this or that and I was "this s boring!!" and a very few people knew about any theory at that point. So, I was like a fish out of water, a strange person in that environment and it made me stop and think a lot about what I was doing and then. I didn't get on the train for this, you know? So, there was that and then also one of my brother was killed and my mother were very devastated by this and so I've just decided that, you know, to take a break. After I started doing other things and working and I realized that I wasn't go back to a PhD, what I really wanted was to try to find a way to be somehow part of the contemporary art world, either by being a curator, a critic, whatever, but that's what I wanted to do.

WM : *But from then to become and artist or a performance?*

CF : That took a while! I couldn't afford going to an art school myself so I had to apprentice myself and work for other people and learn. You know pick up what I've read off and learn took I few years.

WM : *And during the same period you've mentioned that you travelled a lot around the world, UK, Mexico, Cuba... and this made you see the US in a different way, I imagine.*

CF : Well, if you have a more relativist view of things, right? That there was more than one way to understand how culture operates, there was also more than one way to understand the concepts of minorities, cultural identity. Because, you know, in some way, American is such a provincial culture and very focused on itself. And also the market focus of art is not the same in other parts of the world where the market is really either totally irrelevant or just not that significant. So, all of those things were very influential and there also there were not the same anti-intellectualism or the rejection of theory the way there was in the American art scene at that time.

WM : *talking about the way you work, is there a methodology in the way you work? When I watch your videos I think there is but I don't what you think about that. Most of time there's a real fact as a starting point, an image, a document.*

CF : I think that is an interesting point, this idea of starting point. But I think also that sometimes it's just ideas or images that don't leave me, that stay for some reason and bother me, trouble me... for all the work about torture, it was really those Abu Graib pictures was the beginning. Imagining women using their sexuality as a weapon that was all very... I was for months just kind of obsessed of this idea, like "what is this?!". So, that was a beginning, to have something that doesn't leave me, you know?

WM : *But, for instance, in “Dolores from 10 to 10”, “AKA Mr. George Gilbert” (2004) the starting point was a particular event, a real fact or just history.*

CF : Yes. For Angela Davis (“AKA Mr. George Gilbert”) I knew vaguely the story of Angela Davis from my childhood or early adolescence but, when I was doing a research for a big photo exhibition that I curated between 1999 and 2003, I’ve found so many photographs of Angela Davis from the time she was a fugitive, the time she hit the news. When I saw it, I said “there is so much here!” This was in itself a project about how she became an icon, the obsession with this very intelligent black woman, communist with an afro hair, the combination of that and the fact that when she was a fugitive the police were arresting any black women with an afro hair, all of that seemed so powerful (9’25”) to me that I’ve decided to work on that alone and not part of the exhibition.

WM : *Somehow Angela Davis also became an image like all these Che Guevara posters. So, in this sense we can think the image as a starting point too... is there a shared background for your pieces?*

CF : I’ve spent 3 or 4 years just thinking about how do artists respond to war, how do they interpret war, what can I say as an artist. I mean, when the invasion of Iraq happened I was very mad, obviously, and besides going to marches, what do you do if you want to respond to this? First thing I decide to do was to look how other artists had dealt with the Vietnam war, especially, and then, how was it during the 80’s when we had wars in central America and so on. I went to seminars, I read, I did researches, you know, I looked for data and I tried to think about what could I do, how could I intervene as an artist. And out of that came these ideas for a monologue, a video, a book, and this and that.

WM : *when you work from those images, how do you see them? as archives?*

CF : they are material. I mean, I don’t put pictures about Abu Graib in my work, but it’s the starting point for reflection, it’s material.

WM : *And has your rapport with art changed after september/11?*

CF : More recently, with the election of Trump, I have been interviewed at least a dozen times by journalists and they always want to know that, like “now we should be political, now art should be political” and I say “you guys, you weren’t political before. but now you feel under attack by the Trump administration, so now you want to be political, now you want to all the artists to be like you !” so, many of us were interested in politics a long time ago, before Trump, before Obama. I’ve been always interested in political issues, and I don’t think I’m going to change now because there’s a lunatic in the president office. I will keep on doing what I was always doing. I don’t agree with this argument that says that now if you disagree with the president you are doing political stuff. Politics is always something problematic to talk about.

WM : *And this label “political art”, what does it mean for you?*

CF : what does it mean for me personally is much less important than what does it mean as a stereotype, as a trope. In the US it’s a very negative trope and I think that in Europe

it is also for the most part. there is the stigma, the history stigmatizing political art as a propaganda, lack on subtlety and metaphor and that it's just about a very kind of a utilitarian and functionalist view of art that is supposed to change your mind. you know, I have done activist things and in those cases I can either create a performance or a graphics that support a particular cause but for me those were very a specific works and in general I would say I'm interested in political relationships, you know relations of power and those are starting points for me to create works that are not about changing someone's mind, but about asking you to think. In the same way that people might do that with a more formal issue, like colors or lines you can also do it with relationship with the power, and there is a lot of artists who work like that.

WM : *You say that there's a negative way of seeing "political art" but, in the sometime, it exists a kind of label that legitimize lots of biennales around the world that use this two words.*

CF : but that precisely why it is a problem! it's a label. At the same time, there are some examples of groups that are doing interesting activist interventions in the field of art. sometimes it's about institutional politics, and in these cases the campaigns are very imaginative ways. some interventions on the museums are very imaginative I think, they are agit-prop but they are really good, and very effective, very well done, entertaining and enlightening. There is a group called Forensic Architecture based in London and they are very sophisticated. You can tell that they are not just artists, they are social scientists, computer programmers who are doing very complex mappings and all this kind of thing. and they are also really interesting. It is possible to make agit-prop that is compelling and effective.

WM : *In my research I'm interesting in amateurs images of war. In the case of Abu Graib's images, those images were taken by the army but they are still amateur images. so, are you also interested in official images?*

CF : the last solo show that I did was about state documents. I mean there were photographs and letters, and also a film that was shot by the Cuban Film Institute and that was supposed hidden in the consular state. I am sometimes interested in state documents but in this case, the Abu Graib pictures... My understanding is that the soldiers have been taking their own images of war for a long time. As soon as they can get cameras, they started doing it. mostly what they use to make was pornographic material, they have their own erotica tube. There are lots of topless girls pictures shot during the II War shot by soldiers, and before that , in the turn of the century, soldiers use to go to photo studios to have pictures with backdrops the way they wanted to represent themselves, so there is a long history...and also Marita Sturken, a great cultural historian, has a book about memory of Vietnam and I remember when I read it I was very taken by the fact that she talks about an archivist of some military archives that found boxes and boxes with pictures basically of war porn, pictures that soldiers took of decapitations, castrations, you know the body parts. Like, this is the kind of things that soldiers do but they don't usually share, right? What is happened in the age of digital is that, in the internet, now the

stuff is circulating, so that more people will see what soldiers had horribly been doing, right? So, apparently this archivist who came across was really traumatized and had a nervous breakdown. You know, I'm interested in this phenomenon. There's one history about war that we tell ourselves publicly and there are other histories about war that are privately told.

WM : *And it is related to porn! Those pictures were probably made for self amusement, a kind of internal joy...*

CF : Yeah! But, you know, when you don't have a lot of training, you tend to, like in amateur photography in general, you tend to follow the conventional, like the family portraits, there is not a lot of imaginative exploration of the photographic in what is going on because the propose is really to have a record of something and also many times the aspiration is to copy what is seen in advertisings. So, of course, it's going to conform to a certain formats.

WM : *when you take those images as a starting point and then you make a performance or a video, do you think you are doing some kind of reenacting of those situations?*

CF : The pictures only part of the research, it was a starting point and, more than anything, lie those Abu Graib pictures were starting point, because the day they came out I was out in an event with Angela Davis and she got up and put one of those pictures. We were discuting those "lynching postcards", you know in the turn of the century when there were a lot of lynching in the US, white photographers take pictures of the lynchings, make postcards and sell them as a kind of 'porn', I mean it was like a war troffee thing where you could see these crowds of white people, and she said "it is just like the soldiers standing over those prisoners... it is the same king of imagery". And that really got me thinking and I also was thinking about, you know, what does it mean to have women as the perpetrators. Then I tried to find more about what women were doing, what was going on, and then I've read a lot and what I've read, the stories that came out in the wake of those pictures about the female interrogators and the use of sexual harassment and all that, there were no visuals accompanying those stories there were just stories. But the stories were so vivid and so dramatic that it made images in my mind of what was happening. So, it was really from all of that that I began to thinking: what if I want to imagine a character in that situation, what would happen, would it be, right?

WM : *But do you think that somehow you "activate" this material when you do this kind of process?*

CF : Well, not specifically Abu Grain, but at that time there was this incredible explosion of images glorifying torture in American media and specially in the popular culture. There were all kinds of programs... do you remember "24 hours", the television series? Stuff like that. There were many films in which there was a kind of quiet legitimization of torture as "the ends justifies the means". So, I'm thinking about all of this, not just the activation or reenacting one specific image. I was thinking about what was happening in the culture, right? And thinking that the course I went to take (*for the video Operation Atropos) was

also a reenacting, but a kind of a white washed reenacting, because it was a sort of... you see a little bit of torture but it is safe because you can say “no”, it is not really so bad, do you know what I mean? And that was worrying me, that the direction we were moving in as a culture was to legitimate torture, to see is as something OK and not so bad!

WM : *In Cuba you have all this torture issue hidden by the government. Everybody knows about that, but there is no documentation...*

CF : Well, not everybody knows that it exists... This the problem. Because, for a long time, Cubans didn't have access to cameras, no permission to have an independent journalism, it was very difficult. The only information that came out that counter the government view was written testimony of people who were living in prison or were able to smuggle information out of prison. It really wasn't until the proliferation of phone cell cameras and small format digital cameras and this is in the last 15 or 20 years that you begin to see images of a different Cuba circulation in the internet and in the media. Now there are like “oh, there is a protest today, I took a picture n my phone and sent it on twitter and this can be on CNN”, well that is a very new phenomenon for Cuba.

WM : About the Cuban cases of torture, I said that “everybody knows”, but it is also a kind of US propaganda against Cuba. US deny their own torture, but they use torture as a way to denounce Cuba.

CF : Actually, they don't use torture to denounce Cuba, they use the lack of civil rights to denounce Cuba and the centralized Satiare. But more than anything is the absence of civil rights and, you know, Americans lost billions in Cuba by the beginning of the revolution when they nationalized everything and that is a big problem but torture is not the focus of the hard line Americans republicans against Cuba. The hard line republican position against Cuba is the seizure of the assets, the Cuban participation in the national political campaign, their helping to gerilla movements and this idea of international communism endeavor, and now they are involved in Venezuela... The torture is not a problem for Americans. We are not going after anybody over the torture thing, we are not going after the southeast who behead people for sending a picture on the internet we didn't even stop Chine from putting dissidents in jail. So, torture is not the problem with Cuba. And the people who are talking about torture in Cuba are not Americans, they are Cubans.

WM : *Every time you make a project you have to do this research process. How is your procedures?*

CF : I think all artists do. My researches are maybe different from a painter because I may look at documents, films. But anybody who works with the moving image, unless they are really, you know, some art school kid who think that you can just point the camera and shoot anything, anybody else I know they know what they going to do by some research. As a teacher I tell my students “if you don't do research you going to end up being very embarrassed, because somebody is going to find out and tell you what you made is exactly like something else you didn't know about”.

WM : *Do you have expectations toward the public during your working process?*

CF : You know, I did this piece for three years using the character of Dr. Zira (from the film “Planet of the apes”), and I knew that it was an interesting proposition to work with this character because I started teaching “Planet of the apes” a couple of years before and I saw that my students were sort of love them! They could understand issues by talking about them through the movies that I couldn’t talk with them about directly. And then I had this invitation to do a performance for a black museum in NY in Harlem and I thought it would be very politically charged to be a monkey in a black museum. The popularity of that piece was as big as the cage piece (The couple in the cage, 198?, with?), people were going crazy asking me “please, do it again, do it again!”. So, I went to Mexico, I went to Germany, here in France and in the end I had to start saying no. I was tired of doing it and I wanted to do other things. People recognized the icon and I made it a kind of attractive and I’ve had a much bigger audience that I imagined and that was very unusual. You know, if it is moving to people, I’m happy, that’s great!

ANNEXE N° 5 : CONVERSATION AVEC THOMAS HIRSCCHORN

Maison Populaire de Montreuil (5/5/2017)

Question : *Pourriez-vous parler un peu à propos de l'expo 'Pixel-collage' ?*

TH : Exposé ce travail n'est pas toujours facile. C'est parfois problématique et mal compris. Moi, je considère que c'est ma mission. D'abord, je pars toujours de magazines de mode pour faire ces collages, c'est un des éléments pour faire ce travail. Je prends des images de publicité, que des images de publicité. Pourquoi ? parce qu'il me semble chargé, il me semble codifié et qu'on a payé pour faire ces images. Aussi, je travaille avec des images de publicité de double page, parfois une page parce que c'est un imprimé et je prends des images de corps détruits dans l'internet dont j'imprime avec mon ordinateur en format A4. Les deux imprimés : à la fois la publicité et à la fois ces images que je trouve dans l'internet et que j'ai imprimé.

Alors, je prends des choses qui me semblent avoir quelque chose en commun. Et c'est évident ici, avec la personne en haut qui est fessé au sol, comme le corps en bas qui est au sol. Et ici, très bêtement, entre les deux canapés. Et c'est comme que j'ai construit après mon collage. Je prends les deux éléments les deux imprimés et je les réunis dans une seule image. J'indique à mon ordinateur la partie qui je veux qu'il pixélise. C'est un programme que tout le monde peut avoir. C'est l'ordinateur qui pixélise la partie d'image que j'ai choisi.

Et ça c'est le collage fini, avec les deux éléments, la pub et l'imprimé de l'internet. Évidemment, je ne pixélise pas c'est qu'on a l'habitude de pixéliser. Par ailleurs, je découpe toujours la publicité, ici par exemple « Guess », parce qu'il ne s'agit pas de dénoncer l'industrie de la mode. Il s'agit d'utiliser cette charge qui est dans les images de publicité de la mode.

Là c'est un détail, parce que le pixel que je colle dans le collage, je les découpe moi-même. Le pixel que sort d'ordinateur n'est pas fini, c'est moi qui va les découper parce que je veux que ce soit claire qu'il ne s'agit pas de la technique de la pixellisation, mais la décision politique de montrer ou de pas montrer. C'est pour ça que moi, je découpe moi-même après chaque pixel. Et je veux qu'au-dessous on voit à travers peut-être des morceaux, d'éléments que sont reconnaissable comme les cheveux et d'autre parties du corps.

Question : *pourquoi le choix par le pixel ?*

TH : J'utilise le pixel pour unir les deux éléments, c'est un lien. Grâce au pixel, ici, le lien, par exemple, c'est à la fois, un vêtement imprimé avec du rouge sur blanc et quelqu'un qui est au sol, avec un vêtement taché de sang. Et grâce au pixel, ça me permet de lier les deux ensembles. Le pixel-collage n'est jamais pour moi un système. Ce n'est pas un système. A chaque fois, j'essaie de faire une nouvelle image, complète et j'essaie toujours de partir des éléments existants. Par exemple, ici en haut c'est de la lanière de la chaussure et j'essaie avec les pixels créer une image complète., singulière.

Ici, avec cette idée de l'abstraction dedans, par exemple, c'est le geste qui va de gauche à droite. Ici, les pixels sont comme des gouttes qui tombent dans l'image en bas. Ou ici, le contraire, c'est la couleur de l'image en haut qui va vers l'image pixélisée. A chaque fois j'essaye de trouver une raison pour faire le pixel-collage. Je fais des pixel-collages petites, de tailles A4 ou d'un double page de magazine, et je fais des pixel-collage plus grande, agrandies dans le sens que ça couvre la taille du mur où elle exposée. C'est que je veux c'est que les pixel-collages n'aient pas de dimension. et je fais aussi de grandes tables où j'essaie de mettre des éléments sur de différents thématiques (pixellisation, de-pixellisation, abstraction, collage...)

Question : *Pourriez-vous parler un peu plus sur la notion de collage ?*

TH : Collage c'est le début de mon travail c'est l'amour, c'est le pourquoi je fais de l'art. J'aime le collage, c'est la base de tout mon travail.

Je cite ici les collages de Hannah Höch, de 1924.

J'aime le collage parce que c'est lier le monde avec des éléments existantes pour créer un nouveau monde, une nouvelle vision de monde par deux éléments. Parfois il y a plusieurs éléments, mais c'est toujours le collage qui est le principe de mon travail.

J'aime le collage comme ici, dans l'œuvre de John Heartfield (1934), on peut exprimer quelque chose d'immédiate, d'une manière directe. J'aime c'est côté direct et aussi, le fait que dans le collage il y a des choses qui ne vont pas complètement marcher, qui ne sont pas cohérentes et concluent. Ici, c'est un collage dans l'espace (première expo DADA, 1920) et je vois tout ça comme un collage, à la fois les artistes, le public présente, les affiches, le mannequin. Je vois ça comme un collage dans la troisième dimension. Même moi, je fais du travail dans la troisième dimension et c'est toujours un travail de collage. J'aime aussi dans le collage le fait qu'il n'est pas pris au sérieux, ça m'intéresse. Et je trouve quelque chose de magnifique dans le collage, c'est que presque tout être humain a déjà fait un collage, c'est quelque chose universel, tout le monde colle. Et c'est pour ça que c'est la base de mon travail. Quand on fait un collage, ça ne marche jamais complètement, c'est toujours inconclusif, il y a toujours des problèmes j'aime ça. Ici dans « pixel-collage », à la fois dans les grands et dans les petits, il y a toujours un raccord qui manque, parce que, ce n'est pas un raccord de format, mais un raccord de sens. Il y a toujours des parties manquantes, et j'aime qu'elles soient assumées.

Une problématique c'est la violence d'aujourd'hui, mais aussi visible dans les « pixel-collages » ce sont les corps détruits. Et moi, j'entends toujours des gens qui disent des choses bêtes « pourquoi on ne doit pas montrer ni voir la violence ». J'ai donc écrit un texte « pourquoi il est important... ». Je ne peux pas accepter que ce soit toujours les enfants qu'on doit protéger, ou c'est le voyeurisme ou d'autres raisons plutôt politiques qui sont évoquées pour ne pas montrer ça.

Moi-même j'ai fait une liste pour dire pourquoi il est important de montrer ces images. Ce sont mes raisons, personne ne me l'a demandé, mais j'ai décidé de faire une liste :

- 1) **La provenance** : ces images viennent de gens qui sont de témoins, qui sont là par hasard, des gens qui passent à côté, ce sont des gens qui font des images avec leurs portables, iPad, avec la technique qu'ils ont. Et ça c'est intéressant parce que la provenance n'est pas claire. On ne sait pas pourquoi, on ne sait pas qui, on ne sait pas quoi. C'est ça qui est important. Là, rien n'est garanti, peut-être c'est manipulé, peut-être pas, et justement c'est ça que m'intéresse, que je trouve importante et c'est pour ça qu'il faut les regarder, en sachant que ça peut être manipulé, fake ou qu'on ne sait pas d'où ça vient (l'origine).
- 2) **La redondance** : s'on va sur Google et on tape quelques mots on voit beaucoup d'image, et ça tout le monde peut le faire et se confronter. Je peux ouvrir un tiroir et je vois encore plus, de plus, de plus. Et c'est la redondance qui m'intéresse. Et c'est ça une des raisons pourquoi je trouve qu'il faut les regarder.
- 3) **L'invisibilité** : on ne leur montre pas, on les pixélise, on les flue, on les masque. On ne les montre pas, on ne veut pas se confronter. Donc, il faut les voir, il faut se confronter.
- 4) **La tendance au l'iconisme** : ça c'est un icône (photo avec Obama et Hilary au moment de la capture de bin Laden, dans la *situation room*). Cela veut dire que quelqu'un a choisi cette image pour nous raconter autre chose. Moi je me refuse que quelque'un me donne un icône moi, pour me raconter quelque chose. Parce qu'il a cette tendance d'utiliser des icônes, je trouve qu'il faut regarder les images de corps détruits... Un détail intéressant : même dans cet icône, l'image est pixélisée. Et ça parce que c'est toujours le pouvoir et l'autorité qui pixélise (* « *il n'y a rien à voir* »).
- 5) **La réduction aux faits** : je refuse que tout soit réduit aux faits. On me dit « c'est un terroriste », c'est un dictateur », et l'incommensurable devient commensurable, parce qu'il a des légendes qui l'explique. Et moi je refuse cette tendance de neutraliser et de rendre l'incommensurable commensurable. C'est pour ça que je refuse la réduction aux faits. Et c'est pour ça que je trouve que c'est important de regarder ces images sans commentaires et sans légendes.
- 6) **Le syndrome de la victime** : il y a deux aspects : 1) on veut distinguer qui est la victime et qui est le bourreau. 2) refuser d'être dans le rôle de la victime qui regarde. On pense que moi, celui qui regarde est la victime ou pourrait être.
- 7) **La non pertinence de la qualité** : deux photos, un Embedded image (de net qualité) et une autre, de mauvaise qualité, fait par un portable.
- 8) **La distanciation par l'hypersensibilité** : Je suis sensible, mais je me refuse d'être l'hypersensible qui dit « moi, je ne peux pas voir ça, je n'ai pas besoin de voir ça, j'ai des problèmes avec ça... ». Je suis pour la sensibilité, mais je suis contre da

distanciation par l'hypersensibilité, qui je trouve luxueux (sic) et injuste. D'autant plus que du côté de celui qui fait la guerre. Montrer la guerre a une tendance de montrer des images dépressives.

Ces images-là, par exemple, personne ne les pixélise ni les censure. Je trouve ça d'une violence et d'une bêtise incroyable. Ici, évidemment, ces images seront pixélisées.

Alors qu'est-ce que m'intéresse dans la pixellisation :

- 1) **La décision** : il a toujours quelqu'un qui décide ce qui sera pixélisé ou ce qui ne le sera pas. La police, le gouvernement, le journal, le ministre de la défense, il y a quelqu'un qui prend cette décision. C'est une décision politique.
- 2) **L'autorité** : qui pixélise ? c'est l'autorité qui le fait. Qui décide ce qu'on peut ou pas reconnaître.
- 3) **L'abstraction** : c'est fascinant comment la pixellisation enduit une possible abstraction de l'image.
- 4) **Facelessness** : On dit « j'ai droit à une image ». En fait, c'est par mon visage que j'ai un contact avec le monde et donc, se j'ai plus de visage, je n'ai plus de contact avec le monde (***Levinas ?**). Via la pixellisation comment on exprime ce non contact avec le monde, via ce facelessness procès.
- 5) **Esthétique** : tout ce qui est important fini pour être pixellisé, ce qui me pousse à trouver un sens dans l'image. Le pixel pousse l'œil à trouver un sens à côté. Il y a des parties de l'image qui rentrent dans des zones non pixellisées. Phénomènes esthétiques, parce que éventuellement, cela me permet de comprendre ce que s'est passée. Par le pixel, le pire est évacué. Cela veut dire qu'autour c'est le moins pire. (***il y a un jugement de valeur**). On cherche les bords.
- 6) **Hypocrisie** : dans la pixellisation. Exemple des journaux qui ont pixélisé la couverture du Charlie hebdo.
- 7) **Authenticité** : à partir du moment que quelque chose est pixellisée elle devient authentique. Le banal et l'anodin devient authentique par un geste, celui de la pixellisation.

Tout ce qui est pixellisé peut-être de-pixellisé. Elles existent quelque part. sur les réseaux.

Le pixel comme un troisième élément qui fait un lien vers l'abstraction. Et j'ai décidé de ne pas pixelliser ce qui est normalement pixellisé. Mon espoir, mon idée et ma conviction aussi dans mon travail, c'est de tout lier et laisser le spectateur de faire leurs liens et rendre dans un dialogue avec l'œuvre, sans avoir besoin de moi. Moi, je sais ce que je fais, vous n'êtes peut-être pas d'accord avec moi, mais je sais et pourquoi je fais. Par contre, l'œuvre d'art est capable d'entamer une relation avec les gens et je ne spécule pas sur ça. Mon devoir c'est de savoir pourquoi je fais ce que je fais, je ne pense pas au public. Je le fais parce que il faut que je donne cette forme pour voir ça. Pour voir ici, cette couleur de ce corps détruit, un peu vert, jaune, violet et, après au-dessus, c'est une publicité avec les mêmes couleurs et je veux les liés et j'arrive à le faire parce que j'ai le courage et la joie

de le faire et de voir la forme que je donne. On peut saisir à la fois la simplicité et la complexité. Je ne spécule avec les réactions du public.
Je suis comme un outil qui montre cette forme. Il faut réduire l'œuvre à la biographie des artistes.

Question : *Comment aujourd'hui peut-on penser l'abstraction et l'intégrer dans la réalité du monde ?*

TH : L'abstraction est une chose qui nous permet de comprendre pas les images en soit, mais le monde en sa complexité. Je cite Otto Freundlich, on peut trouver ses œuvres au Musée à Pontoise. Il a créé une abstraction spirituelle, différemment de Mondrian, qui a essayé de faire l'abstraction à partir de la nature et de villes. Otto, a développé une logique où l'ensemble de tous les petits carrés et les petites formes devraient être contenues dans une seule forme. Il a essayé de faire l'abstraction basculé vers une pensée réflexive.

Question : *Par rapport à la violence des images, pour les enfants doit être dure et choquante de les montrer. Comment montrer ces images aux enfants sans les effrayer ?*

TH : Justement, on parle toujours pour les autres. Je ne comprends pas pourquoi on parle pour les enfants. « Moi, oui, mais pas pour les enfants... ». Ça me pose un problème, on parle pour les autres. Je doute qu'on peut parler pour les enfants. Je ne comprends pas pourquoi le ministre de l'intérieur dit « ces images doivent être pixellisées parce qu'elles sont horribles ». Je n'accepte pas que, en tant qu'être humain, je ne sois pas capable de voir avec mes propres yeux, ou que quelqu'un juge pour moi, ce que je dois voir. Toujours vient l'argument des enfants. Pourquoi il est déjà une victime ?

Question : *Quand vous dites « je ne comprends pas pourquoi on pixellise », est-ce une question de protection parce que 'est-ce qu'on a besoin de les voir ?*

TH : J'ai la conscience que cela peut être problématique, je suis d'accord, mais pas choqué. Quand je lis les journaux je vois toujours le mot « choqué ». J'essaie de faire une œuvre d'art et pour moi c'est important que cette problématique soit montrée et c'est mon travail d'artiste de trouver une forme pour cette problématique. Pour toucher cette problématique, le seul moyen c'est l'art. en faisant ce travail, c'est ma mission de questionner cette problématique : pourquoi les images sont pixellisées ? je les vois tous les jours et je suis protégé par plein des choses. L'art peut être vu comme un champ où de problèmes peuvent être vues, discutés et, même si on n'est pas d'accord. Il est là.

Question : *Pourriez-vous nous expliquer la différence entre 'giving form' et 'making form' et comment cela se formalise dans le projet 'Pixel-collage' ?*

TH : Quand je dis « donner forme », je veux faire quelque chose de très simple, presque stupide, de lier deux choses que n'ont rien à voir. Et, au même temps, parce que elles sont ensemble, elles ont à voir. Comme cette tête à gauche maintenant a quelque chose à voir avec la forme pixellisée à droite. Ça c'est donner forme, c'est un geste que n'a aucune explication autre que de faire quelque chose que on ne pourrait pas faire autrement. La

seule chose qui lie les deux, à part le fait d'être des images d'êtres humains, c'est la taille de deux têtes. Donner forme veut dire affirmer par la forme que maintenant elles ont quelque à voir ensemble. Affirmer le lien formel entre les deux images qu'on ne peut pas réunir. C'est un acte affirmatif, émancipateur. La décision de l'agrandir, c'est donner forme, la platitude et le matériau des pixels, ne poser pas la question du cadre, c'est aller au but de mas logique, c'est donner forme. Au même temps ça reste très fragile et incertaine. Au contraire de faire forme, que c'est juste remplir seulement un critère. Et c'est que moi que pourrait le faire.

J'ai fait un travail qui s'appelle *Touching reality*, qui a été montré dans la triennale de Pris. Et aussi un petit vidéo pixellisé. Et j'ai remarqué que quand on regarde une image pixellisée à la télé, les pixels bougent. Parce que la caméra bouge aussi. Alors. Quand on nous essaie de nous montrer un corps mort, inanimé il devient animé. Le pixel donne vie à quelque chose, et ça m'intéresse.

Question : *Est-ce que vous essayez de dénoncer la violence en montrant la violence des images ?*

TH : J'espère que dans mon travail il y ait une dimension de dénonciation, mais seulement une dimension parce que cela serait réducteur. J'essaie de donner une forme à comment vivre dans un autre monde, comment le comprendre, être en contact avec le monde. La dénonciation serait trop facile, sans complexité. Et je veux que ça soit complexe, chargé. C'est pour ça que j'utilise des images d'aujourd'hui, qui sont chargées, déjà utilisées. Pour moi, le désir d'être en contact avec le monde. Pas forcément un contact apaisant ou a priori embellissant, mais un contact direct un à un, via mon travail.

Question : *Est-ce que ton travail s'inscrit dans une tendance à l'esthétisation de la souffrance (voir Andy Warhol et les catastrophes), parce que ce sont des corps de gens qui ont subi une souffrance.*

TH : Il n'y a pas d'esthétisation, par contre, c'est qu'il y a une réflexion sur le temps dans lequel je vis et c'est clair que je l'utilise, je suis dedans. C'est une question d'aujourd'hui. Je suis obsédé de faire des collages pour faire un nouveau monde, je ne suis pas obsédé par des images de corps détruits.

Je ne parle pas de la souffrance, ni de l'empathie. C'est vocabulaire est réducteur et neutralisateur.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie a été classée en deux ensembles : thématique et monographique.

La bibliographie thématique recouvre les sujets suivants :

- I. Anthropologie, sociologie & économie**
- II. Études cinématographiques & théorie des médias Culture visuelle**
- III. Esthétique & art contemporain**
 - III a. *Art et politique, biopouvoir & sémio-capitalisme***
 - III b. *Culture visuelle***
 - III c. *Guerres et conflits***
- IV. Images d'amateur, vernaculaire & cinéma amateur**
- V. Philosophie, histoire et littérature**
- VI. Remploi, archive & document**
- VII. Autres références : poèmes, textes littéraires, chansons**

La bibliographie monographique recouvre les artistes suivants :

- I. Clarisse Hahn**
- II. Rabih Mroué**
- III. Coco Fusco**
- IV. Thomas Hirschhorn**
- V. Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville**

N.b.: L'accès à toutes les références numériques a été vérifié en septembre 2018.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

I. ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE & ÉCONOMIE

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

ALLIEZ Éric et LAZZARATO Maurizio, *Guerres et capital*, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

BATAILLE Georges, *La part maudite ; précédé de La notion de dépense*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

BENSAÏD Daniel, *Le pari mélancolique: métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Paris, Fayard, 1997.

BOURDIEU Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

CASTRO Eduardo Viveiros de, *A inconstância da alma selvagem : e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

CASTRO Eduardo Viveiros de, *Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*, trad. Oïara Bonilla, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

CLASTRES Pierre, *Arqueologia da violência. Pesquisas de antropologia política*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

CLASTRES Pierre, *La société contre l'État : recherches d'anthropologie politique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

CORSANI Antonella et LAZZARATO, Maurizio, *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

FANON Frantz, *The wretched of the earth*, trad. Richard Philcox, New York, Grove Press, 2004.

FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses*, trad. Marie Bonaparte et Rudolph Maurice Loewenstein, Paris, Presses universitaires de France, 1954,

GINZBURG Carlo, *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'iconographie politique*, trad. Martin Rueff, Dijon, les Presses du réel, 2013.

HARAWAY Donna Jeanne, *Simians, cyborgs, and women : the reinvention of nature*, New York, 1991.

HARDT Michael et NEGRI, Antonio, *Empire*, Cambridge, Harvard University press, 2001.

HARDT Michael et NEGRI, Antonio, *Multitude : war and democracy in the age of empire*, New York, Penguin Press, 2004.

HAZAN Éric, *La dynamique de la révolte : sur des insurrections passées et d'autres à venir*, Paris, La Fabrique éditions, 2015.

MACHIAVEL, Jean-Yves Traduction, *L'art de la guerre*, Paris, Perrin, 2011.

MARX Karl, *Œuvres. III, Philosophie*, éd. Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, 1982.

MARX Karl, *Le dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. Grégoire Chamayou, Paris, Flammarion, 2007.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

LAZZARATO Maurizio, *La fabrique de l'homme endetté : essai sur la condition néolibérale*, Paris, Éd. Amsterdam, 2011.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, La République des idées : Seuil, 2002.

SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité. I, La femme, la ville, l'individualisme* et Traduction Jean- Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989.

SONTAG Susan, *Against interpretation : and other essays*, New York, Picador, Farrar, Straus et Giroux, 1990.

SONTAG Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador : Farrar, Straus and Giroux, 2003.

TRAVERSO Enzo, *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, la Découverte, 2018.

OUVRAGES COLLECTIFS :

APPADURAI Arjun (éditeur), *The social life of things : commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

DANDURAND Guy. « La part maudite, de Georges Bataille. Pour une lecture du paradoxe », *Littérature*, n°111, 1998. URL: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2485

LEVERATTO Jean-Marc, « Georges Bataille et l'anthropologie du don », *Le Portique* n° 29, 2012. URL : <http://leportique.revues.org/2604>

LIGUORI Guido; VOZA Pasquale (orgs.), *Dicionário gramsciano (1926-1937)*, traduction de Leandro de Oliveira Galastri et al., São Paulo, Boitempo, 2017.

SIMMEL Georg, *Philosophie de la modernité. I, La femme, la ville, l'individualisme* et Traduction Jean- Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989.

SRNICEK Nick et WILLIAMS, Alex, *Inventing the future : postcapitalism and a world without work*, London, Verso, 2016.

II. ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES & THÉORIE DES MÉDIAS

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

ADACHI Masao et ŌSHIMA Nagisa, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde, 1963-2010*, Pertuis, Rouge Profond, 2012.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*. Paris, Séguier, 1996.

AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.

BARTHES Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Etoile : Gallimard / Seuil, 1980.

BAUDRILLARD Jean, *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 2016.

BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, B. Grasset, 1983.

BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe*, Paris, Pauvert, 2000.

BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1979.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, les Éditions du Cerf, 1985.

BELLOUR Raymond, *L'entre-images 2: mots, images*, Paris, P.O.L, 1999.

BELLOUR Raymond, *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*, Paris, Ed. de la Différence, 2002.

BOUGNOUX Daniel, *L'image entre le spectre et la trace*, Bry-sur-Marne, INA éd., 2014.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision ; suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996.

BOYLE Deirdre, *Subject to Change. Guerrilla Television Revisited*, New York / Oxford, Oxford University press, 1997.

BRAKHAGE Stan, *Essential Brakhage : selected writings on filmmaking*, éd. Bruce Rice McPherson, Kingston, Documentext, 2001.

BRENEZ Nicole, *Cinemas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

BURROUGHS William, *Révolution électronique*, trad. Jean Chopin, Paris, Éditions Allia, 2017.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012.

COMOLLI Jean-Louis, *Daeche, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016.

DANEY Serge, *La Rampe : cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1983.

DANEY Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information : 1988-1991*, Lyon, Aléas éditeur, 1991.

- DANEY Serge, *Persévérance : entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1992.
- DYMEK Anne, *Cinéma et sémiotique: Deleuze en question*, Lormont (Gironde), Le bord de l'eau, 2015.
- FARGIER Jean-Paul, *Ciné et TV vont en vidéo: avis de tempête*, Le Havre, de l'Incidence éd., 2010.
- FARGIER Jean-Paul, BELLOUR, Raymond. *Où va la vidéo?* Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1986.
- GRENIER Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain: falsification, mythologisation, théâtralisation*, Paris, Éd. du Regard, 2014.
- GUNTHER André, *L'image partagée : la photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.
- KRACAUER Siegfried, *Le voyage et la danse : figures de ville et vues de films*, trad. Sabine Cornille, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.
- McHUGH Gene, *Post internet. Notes in the internet and art 12.29.09 > 09.05.10*, Brescia, LINK editions, 2011.
- McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Tours, Mame, 1977.
- McLUHAN Marshall, *The Gutenberg galaxy : the making of typographic man...*, Toronto, University of Toronto press, 1962.
- McLUHAN Marshall, *Understanding media : the extensions of man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- MEIGH-ANDREWS Chris, *A history of video art - the development of form and function*, New York / Oxford, Berg, 2006.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*, trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.
- MULVEY Laura, *Death 24x a second : stillness and the moving image*, London, Reaktion Books, 2006.
- LAYERLE Sébastien, *Caméras en lutte en mai 68 : « par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Paris, Nouveau monde éd., 2008.
- LOSFELD E., *Le Cinéma s'insurge*, Paris, Le Terrain vague, 1968.
- ODIN Roger, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

PAÏNI Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *La rage*, trad. Patrizia Atzei et Benoît Casas, Caen, Nous, 2016.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.

POIVERT Michel, *L'image au service de la révolution : photographie, surréalisme, politique*, Paris, Le Point du jour éditeur, 2006.

RUSH Michael, *Video art*, Londres, Thames and Hudson, 2003.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie, 1974-1986*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions : Ministère de la culture et de la communication, 2013.

SHAMBERG Michael, RAINDANCE CORPORATION, *Guerrilla Television*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.

VERTOV Dziga, *Kino-eye : the writings of Dziga Vertov*, trad. Kevin O'Brien, éd. Annette Michelson, Berkeley, 1984.

XAVIER Ismail, *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970.

OUVRAGES COLLECTIFS :

ARANDA Julieta, Wood Brian K. et VIDOKLE Anton, *The Internet does not exist*, Berlin, Sternberg Press, 2015.

ATHERTON Claire, BAUDELAIRE Éric, BEGHIN, Cyril[et al.], *Qu'est-ce que le réel ? : des cinéastes prennent position / What is real? : filmmakers weigh in*, éd. Andréa Picard, Fécamp, Post-éditions, 2018.

BRENEZ Nicole et MARINONE Isabelle (éditeurs), *Cinéma libertaires: au service des forces de transgression et de révolte*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

BINH N. T. et MOURE José (éditeurs), *Documentaire et fiction: allers-retours*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

DE LUCAS Gonçalo et ELDUQUE Albert (éditeurs), *Cinema comparat/ive cinema*, vol. IV, n° 9, Colectivo de investigación estética de los medios audiovisuales (CIINMA) / Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelone, 2016.

HUGHES Alex et WILLIAMS James S. (éditeurs), *Gender and French cinema*, Oxford, Berg, 2001.

MACIEL Kátia et SICHEL Berta, *Cinema sim : narrativas e projeções*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

RENOV Michael (éditeur), *Theorizing documentary*, New York et Londres, Routledge 1993.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BARTHES Roland, « Photos-chocs », *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.

BARTHES Roland, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma*, n° 222, 1970, p. 12-19.

BAUDRILLARD Jean, « Requiem pour les médias », *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

BAUDRILLARD Jean, « What are you doing after the orgy? », *Revue Traverses - L'obscène*, n°29, octobre/1983, Paris. Édition Minuit, 1983.

BAZIN André, « Le montage interdit », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, les Éditions du Cerf, 1985.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Préface », dans Sébastien LAYERLE, *Caméras en lutte en mai 68 : "par ailleurs le cinéma est une arme..."*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

BOYLE Deirdre, « Subject to Change: Guerrilla Television Revisited », *Art Journal, Video : the reflexive medium*, vol. 3 n° 45, Fall, 1985.

BRENEZ Nicole, « Informação, contra-informação ur-informação filmicas », *revista EcoPós, dossier Imagens do presente*, vol. 20, n° 2, 2017.

COMOLLI Jean-Luc, « Lumière éclatante d'un astre mort », *Revue images documentaires*, n. 21, Paris, Images en bibliothèques / Direction du livre et de la lecture, 1995.

DUBOIS Philippe « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 05 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>

GETINO Octavio et SOLANAS Fernando 'Pino', « Hacia un tercer cine : Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo (1969) », dans GETINO Octavio (éditeur), *A diez años de "hacia un Tercer Cine"*, Mexique, Filmoteca UNAM, 1982.

GUIMARÃES César, « Breve percurso do homem ordinário no cinema », *Contemporânea - revista de Comunicação e Cultura (Journal of Communication and Culture)*, vol. 3, n° 2, juillet-décembre, 2005.

GUNTHERT André, « L'image conversationnelle », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014. Consulté le 05 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>

GUNTHERT André, « Une illusion essentielle », *Études photographiques* [En ligne], 34 | Printemps 2016. Consulté le 05 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>

KRACAUER, Siegfried, « Les actualités cinématographiques », *Le voyage et la danse : figures de ville et vues de films*, trad. Sabine Cornille, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

NICHOLS Bill, « Getting to know you... : Knowledge, power, and the body », dans RENOV Michael (éditeur), *Theorizing documentary* New York, Routledge, 1993.

POIVERT Michel « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques* n° 34 | Printemps 2016. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>

ROCHA Glauber, « Un cinéaste tricontinental », *Cahier du cinéma*, n° 195, novembre, 1967.

SOMAINI Antonio, « *Visual Meteorology* - Les différentes températures des images ». À paraître.

WHITE Rob, « Heaven Knows We're Digital Now », *Film Quarterly*, vol. 62, n° 4, 2009. URL: www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2009.62.4.4

WHITE Rob, Interview with Andrei Ujică, *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 3 |Spring, University of California Press, 2011.

III. ESTHÉTIQUE & ART CONTEMPORAIN

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

ARAGON Louis, *Les collages*, Paris, France, Hermann, 1980.

ARASSE Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARASSE Daniel, *Funções e limites da iconografia*, Lisboa, KKYM+IHA, 2015.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

BOURRIAUD Nicolas, *L'exforme : art, idéologie et rejet*, Paris, PUF, 2017.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction: la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003.

CAUWET Laurent, *La domestication de l'art : politique et mécénat*, Paris, La fabrique éditions, 2017.

DASTON, Lorraine, GALISON, Peter Louis, *Objectivité*, trad. Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

EDENSOR Tim, *Industrial ruins : spaces, aesthetics and materiality*, Oxford / New York, Berg, 2005.

FOSTER Hal, *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, la Lettre volée, 2005.

FOSTER, Hal, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge, 1996.

GOYA, Francisco de et HOFER, Philip, *The disasters of war*, New York, Dover Publications, 1967.

HERS François et DOUROUX, Xavier, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, les Presses du réel, 2011.

KRAUS Chris, *Where art belongs*, Los Angeles, Semiotext(e), 2011.

O'DOHERTY Brian, *Studio and cube : on the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York, Columbia University, 2008.

O'DOHERTY Brian, *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*, Berkeley, University of California Press, 1999.

STEPPLING John, *Aesthetic resistance and dis-interest : that which will not allow itself to be said*, Milan, Mimesis international, 2016.

SZENDY Peter, *Le supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

THOMAS Benjamin, *L'attrait du vent*, Crisnée, Yellow Now, 2016.

VANDER GUCHT, Daniel, *L'expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2014.

WALL Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

OUVRAGES COLLECTIFS :

ABONNENC Mathieu Kleyebe, QUIROS Kantuta, IMHOFF Aliocha [et al.], *Le chercheur et ses doubles*, éds. Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou, Paris, Éditions B42, 2016.

ALLOA Emmanuel (éd.), *Penser l'image*, éd., Dijon, Les Presses du réel, 2010.

ALLOA Emmanuel (éd.), *Penser l'image. III, Comment lire les images ?*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

ALLOA Emmanuel, BOIDY, Maxime et LEOVICI, Élisabeth, *A quoi pense l'art contemporain ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

BARTHOLEYNS Gil (éditeur), *Politiques visuelles*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

CACHOPO João Pedro, MARQUES Elizabete et PINTO Filipe (éditeurs), *Estética e política entre as artes*, Lisboa, Edições70, 2017.

CAILLET Aline et POUILLAUDE Frédéric (éditeurs), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

DOWNEY Anthony (éditeur), *Uncommon grounds: new media and critical practices in North Africa and the Middle East*, London, I.B. Tauris, 2014.

FOSTER Hal (éditeur), *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Seattle, Bay press, 1991.

LAGEIRA Jacinto (éditeur), *Usages géopolitiques des images - (Le carnets du BAL, vol. 7)*, Paris, le BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2017.

LE GALL Guillaume (éditeur), *La persistance des images - (Le carnets du BAL, vol. 5)*, Paris, le BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2014.

LE GALL Guillaume (éditeur), *Avant l'image, des dispositifs pour voir - (Le carnets du BAL, vol. 6)*, Paris, le BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2015.

LIND Maria et STEYERL Hito (éditeurs), *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. #1*, Berlin, Sternberg Press / Center for curatorial studies, 2008.

LIPPI Lucrezia, *Jeux sérieux: cinéma et art contemporains transforment l'essai*, eds. Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann et Véronique Terrier-Hermann, Genève, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain de Genève : Head, Haute école d'art et de design, 2015.

PEARCE Gail et MCLAUGHLIN Cahal (éditeurs), *Truth or dare : art & documentary*, Bristol, Intellect, 2007.

SONTAG Susan et COTT Jonathan, *Susan Sontag : the complete Rolling Stone interview*, New Haven, 2013.

TOLEDO Camille de, IMHOFF Aliocha et QUIROS Kantuta, *Les potentiels du temps : art et politique*, Paris, Manuella éditions, 2016

ZABUNYAN Dork (éditeur), *Que peut une image ? (Le carnets du BAL, vol. 4)*, Paris, le BAL / Éditions Textuel / Centre national des arts plastiques, 2013.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BALSOM Erika, « Original Copies: How Film and Video Became Art Objects », *Cinema Journal*, vol. 53, n°1, 2013. URL : www.jstor.org/stable/43653637

BAUDELAIRE Éric, « Accommoder le désordre », dans ATHERTON Claire, BAUDELAIRE Éric, BEGHIN, Cyril[et al.], *Qu'est-ce que le réel ? : des cinéastes prennent position / What is real? : filmmakers weigh in*, éd. Andréa Picard, Fécamp, Post-éditions, 2018.

BAUDELAIRE Éric, « Puissances du faux (journal) », *revue Vacarnes*, n° 55, printemps, 2011.

BISHOP Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n° 110, fall 2004.

BOURRIAUD Nicolas, « Les "îlots" et l'utopie », article paru dans le journal *L'Humanité*, le 22 février, 2002.

CLARK Lygia, « Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement: Nous sommes le moule, A vous de donner le souffle », catalogue de l'exposition éponyme (commissaire : Suely Rolnik et Corinne Diserens), Nantes, Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005.

ENWEZOR Okwui, « Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art », *Australian and New Zealand Journal of Art*, n° 4/5, 2003-2004.
Éric Alliez, « Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle : capitalisme, schizophrénie et consensus », *Multitudes* n° 34, 2008.

KOSUTH Joseph, « L'artiste comme anthropologue », *Textes*, Anvers, 1976.

MOINEAU Jean-Claude, « L'artiste et ses "modèles" », *Marges*, n° 06, 2008. URL : <http://marges.revues.org/625>

OLSON Marisa, « Postinternet : art after internet », dans Phoebe STUBBS, *Art and the internet*, London, Black dog publishing, 2014.

PREVOST Bertrand, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme* [En ligne], 165 | janvier-mars 2003.

QUIRÓS Kantuta & IMHOFF Aliocha, « Images documentaires : comment disloquer l'autorité ? », dans Erik BULLOT, *Cahiers du post-diplôme : document et art contemporain # 1*, Poitier / Angoulême, École Européenne Supérieure de l'Image, 2011.

RICORDEL Yann, « "Esthétique Relationnelle" (2001) de Nicolas Bourriaud : Une Relecture Critique », *Inferno magazine*, 2015. URL : <https://inferno-magazine.com/2015/06/17/esthetique-relationnelle-2001-de-nicolas-bourriaud-une-relecture-critique/>

ROLNIK Suely, « Geopolitics of pimping », *Transversal*, octobre, 2006.

VENTURI Riccardo, « Repenser le cinéma élargi », *Critique d'art* n° 45, 2015 URL : <http://critiquedart.revues.org/19155>

WEIZMAN Eyal « L'archéologie des pixels », *Que peut une image ? Les carnets du Bal 04*, Paris, Le BAL / Éditions textuel / Centre National des Arts Plastiques 2014

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

AUMONT, Jacques, *Passages de l'image*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

CELANT Germano, COSTA Chiara et Fondazione Prada *When attitudes become form: Bern 1969, Venice 2013*, Fondazione Prada, *Ca' Corner della Regina, Venice 1 june - 3 november 2013*, eds., Milan, Italie, Fondazione Prada, 2013.

JOURNAL DE LA TRIENNALE #4, *On ne reste pas au même endroit pour regarder une dans de masques*, avril, Paris, CNAP, 2012.

LEONARD AND BINA ELLEN ART GALLERY, *Harun Farocki : one image doesn't take the place of the previous one : [exposition itinérante tenue en premier lieu à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, du 19 octobre au 1er décembre 2007]*, éd. Michèle Thériault, Montréal, Canada, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2008, 219 p.

QUIROS Kantuta, IMHOFF Aliocha et Parc SAINT LEGER (éditeurs), *Géo-esthétique. Catalogue de l'exposition présenté sous le titre « Atlas Critique »*, trad. Katarzyna Cohen, Isabelle Montin et Marion Pacouil, Centre d'art contemporain, Paris, B42, 2014.

ENTRETIENS :

DUBOIS Philippe et MONTEIRO Lucia Ramos, « Philippe Dubois et l'élasticité temporelle des images contemporaines. », *Zum – Revista de fotografia*. Publié le 7 février 2018.

RANCIÈRE Jacques, au site Mediapart, 31 août 2015. URL : <https://blogs.mediapart.fr/bertrand-dommergue/blog/310815/entretien-avec-jacques-ranciere-ou-en-est-lart>

III a. *Art et politique, biopouvoir & sémio-capitalisme*

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

BERARDI Franco 'Bifo', *And : phenomenology of the end. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*, Helsinki, Aalto arts books, 2014.

BERARDI Franco 'Bifo', *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Madrid, Traficante de sueños, 2003.

BERARDI Franco 'Bifo', *Futurability. The age of impotence and the horizon of possibility*, Londres / New York, Verso, 2017.

BERARDI Franco 'Bifo', *Precarious rhapsody. Semicapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Londres, Minor compositions, 2009.

BERARDI Franco 'Bifo', *The Uprising – On poetry and finance* (dans la collection Semiotext(e) intervention series, Londres, Semiotext(e), 2012.

BUTLER Judith Pamela, *Precarious life : the powers of mourning and violence*, London, 2006.

EMMELHAINZ Irmgard, *Eros y el semicapitalismo : ¿ la pérdida del otro y el fin del amor?*, Mexico City, Centro de Cultura Digital, 2017.

STEYERL Hito, *Duty free art*, New York, London : Verso, 2017.

STEYERL Hito, *The wretched of the screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012.

OUVRAGES COLLECTIFS :

GIORGI Gabriel et RODRÍGUEZ Fermín (éditeurs), *Ensayos sobre biopolítica. Excesso de vida*, Benos Aires /Barcelona / Méique, Paidós, 2007.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES

BENTES Ivana, « O devir estético do capitalismo cognitivo », dans *Encontro da COMPÓS*, XVI, Curitiba, 2007.

BERARDI Franco 'Bifo', CITTON Yves, « Se soulever, pour que l'intellect général puisse avoir un corps », *Multitudes* n° 50 2012/3.

HARCHA Joaquín Zerené et CARDOSO Paula, « Pensar la imagem pobre. Imagem digital y estéticas del acceso », *La Fuga* n° 19, 2017.

HARDT Michael et NEGRI Antonio, « La production biopolitique », *Multitudes* n° 1, 2000/1.

LAZZARATO Maurizio, « Du biopouvoir à la biopolitique », *Multitudes* 2000/1 (n° 1),

LAZZARATO Maurizio, « Regarder et être regardé : une micro-politique de l'image », *Multitudes*, vol. hs 1, n° 5, 2007.

LÉGER Marc James, « Against Victim Politics », non publié, disponible dans le blog de l'artiste, 2016. URL : <http://legermj.typepad.com/blog/2016/04/against-victim-politics-.html>

LÉGER Marc James, « Art and Art History After globalisation », *Third Text*, vol. 26, issue 5, September, 2012.

LÉGER Marc James, « Beyond socially enraged art », *Commonist aesthetics – open ! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, October, 2015.

LÉGER Marc James. « Globalization and the politics of culture : An interview with Imre Szeman », *Radical Criminology : an insurgent journal*, n° 2, 2013.

LÉGER Marc James, « Protesting degree zero : on black bloc tactics, culture and building the movement », *The neoliberal undead : essays on contemporary art and politics*, Winchester, Zero Books, 2012.

MBEMBE Achille, « Essai sur le politique en tant que forme de la dépense », *Cahiers d'études africaines* n° 173-174, 2004. URL : <http://etudesaficaines.revues.org/4590>

MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, 2006.

MIGLIORIN Cêzar et ARAÚJO Érico, « Estética e comunidade : ocupar o inacabado. », *Revista O que nos faz pensar*, Departamento de Filosofia - Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, v. 26, n° 40, 2017.

STEYERL Hito, « Documentary uncertainty », revue *A Prior* #15, Zürich, Motto, 2007.

STEYERL Hito, « Documentarism as politics of truth », *Transversal 10/03: Differences & representations*, Vienne, EIPCP : European Insitute for Progressive Cultural Policies, 2003. URL : <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>

STEYERL Hito, « En défense de l'image pauvre », dans Bertrand BACQUE, Cyril NEYRAT, Clara SCHULMANN et Véronique TERRIER (orgs.), *Jeux sérieux — cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève, HEAD - Haute école d'art et de design / Mamco - Musée d'art moderne et contemporain, 2015.

STEYERL Hito, « The empire of senses. Police as art and the crisis of representation », *Transversal 09/07: Art and police*, Vienne, EIPCP : European Institute for Progressive Policies, 2007. URL : <http://eipcp.net/transversal/1007/steyerl/en>

STEYERL Hito, « Is a museum a factory ? », *e-flux journal* # 7, 2009.

STEYERL Hito, « Politics of art : contemporary art and the transition to post-democracy », *e-flux journal* # 21, 2010.

III b. Culture visuelle

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

BELTING Hans, *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, trad. Artur Morão, eds. João Francisco Figueira et Vítor Silva, Lisboa, KKYM : EAUM, 2014.

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image : conférences Adorno, Francfort 2007*, trad. Frédéric Joly et Yves Sintomer, Paris, La découverte, 2015.

FREEDBERG David, *Le pouvoir des images*, trad. Alix Girod, Paris, G. Monfort, 1998.

MIRZOEFF Nicholas, *An introduction to visual culture*, London, 2009.

MIRZOEFF Nicholas, *How to see the world*, London, Pelican.

MIRZOEFF Nicholas, *The appearance of Black Lives Matter*, Miami, [Name], 2017.

MIRZOEFF Nicholas, *The right to look : a counterhistory of visibility*, Durham, 2011.

MIRZOEFF Nicholas (éd.), *The visual cultural reader*, Londres et New York, Routledge, 1998.

MITCHELL W. J. Thomas, *Cloning terror : the war of images, 9-11 to the present*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

MITCHELL W. J. Thomas, *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

MITCHELL W. J. Thomas, *Picture theory : essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL W. J. Thomas, *What do pictures want ? : the lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

OUVRAGES COLLECTIFS :

FOSTER Hal (éditeur), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988.

GUIGUENO Vincent et GUNTHERT, André, *La fabrique des images contemporaines*, éd. Christian Auteur Delage, Paris, Éd. Cercle d'art, 2007.

MITCHELL W. J. Thomas, HARCOURT Bernard E. et TAUSSIG Michael T., *Occupy : three inquiries in disobedience*, Chicago, 2013.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BELTING Hans, « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology », *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), pp. 302-319. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/430962>

LARCHER Jonathan et OXLEY Noémie, « Dilemmes actuels de l'ethnologue à la caméra », *Anthrovision*, 3.2 | 2015. URL : <http://anthrovision.revues.org/1582>

MIRZOEFF Nicholas, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », dans BARTHOLEYNS Gil (éd.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

MITCHELL W. J. T. , « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective* [en ligne], n°3, 2009. URL : <https://journals.openedition.org/perspective/1301>

MITCHELL W.J.T., « There are no visual media », *Journal of Visual Culture*, août, 2005, p. 257-258, URL : <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412905054673>

ENTRETIENS :

GUNTHERT André, entretien pour le site www.culturemobile.net, [en ligne]. URL : <http://www.culturemobile.net/visions/andre-gunthert-image-sociale>

MIRZOEFF Nicholas et SZCZESNIAK Magda, « Persistent Looking in Times of Crisis », *View. Theories and Practices of Visual Culture*, n° 11, 2015. URL : <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/342/648>

III c. Guerres et conflits

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

APPEL Dora, *War Culture and the contest of images*, New Jersey, Rutgers University Press, 2012.

BADIOU Alain, *Notre mal vient de plus loin: penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, 2016.

BOËX Cécile, *Cinéma et politique en Syrie: écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2014.

BRECHT Bertolt, *L'ABC de la guerre*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 2015.

CHAMAYOU Grégoire, *Drone theory*, trad. Janet Lloyd, London, Penguin Books, 2015.

CLAUSEWITZ Carl von, *De la guerre*, trad. Nicolas Waquet, Paris, Payot & Rivages, 2006.

COMITÉ INVISIBLE, *A nos amis*, Paris, La fabrique éditions, 2014.

COMITÉ INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique édition, 2007.

COMITÉ INVISIBLE, *Maintenant*, Paris, La Fabrique éditions, 2017.

DEMOS T. J., *The migrant image : the art and politics of documentary during global crisis*, Durham (N.C.), 2013.

EDENSOR Tim, *Industrial ruins : spaces, aesthetics and materiality*, Oxford / New York, Berg, 2005.

ESCOBAR Pepe, *Globalistan : How the globalized world is dissolving into liquid war*, Ann Arbor, Nimble Books LLC, 2007.

HOSKINS Andrew et O'LOUGHLIN, Ben, *War and media : the emergence of diffused war*, Cambridge, Polity Press, 2010.

MAINGON Claire, *L'art face à la guerre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes , 2015.

ROGER Nathan, *Image warfare in the war in terror*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

SONTAG Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador : Farrar, Straus and Giroux, 2003.

STUBBLEFIELD Thomas, *9/11 and the visual culture of disaster*, Indiana University Press, 2015.

WEIZMAN Eyal, *A travers les murs : l'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, trad. Isabelle Taudière, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

ZABUNYAN Dork, *L'insistance des luttes : images soulèvements contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016.

OUVRAGES COLLECTIFS :

BRINK Joram ten et OPPENHEIMER Joshua (éditeurs), *Killer images : documentary film, memory and the performance of violence*, London, Wallflower Press, 2012.

BURGAT François et PAOLI Bruno, *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris, La Découverte, 2013.

RETORT, *Des images et des bombes : politique du spectacle et néolibéralisme militaire*, trad. Rémy Toulouse et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

STALLABRASS Julian (éditeur), *Memory of fire: images of war and the war of images*, Brighton, Photoworks, 2013.

TIQQUN, *This is not a program*, Los Angeles, Semiotext(e), 2011.

ULLMAN Harlan K. et WADE James P., *Shock and awe : achieving rapid dominance*, Washington, D.C, Center for Advanced Concepts and Technology, 1996.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BOËX Cécile, « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : Usages, techniques et supports », *Cultures & Conflits*, 91/92 | automne/hiver 2013. URL : <http://conflits.revues.org/18789> ; DOI : 10.4000/conflits.18789

BOËX Cécile, « Figures remixées des martyrs de la révolte en Syrie sur YouTube. Réinterprétations politiques et mémoires vernaculaires de la mort héroïque des gens ordinaires », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 181, janvier-mars 2018.

BOËX Cécile, « Montrer, dire et lutter par l'image », *Vacarme*, vol. 61, n° 4, 2012.

BOUCHIER Martine, « Le Moment Politique des ruines », *Revue Frontières. Revue québécoise des études sur la mort*, Québec, Université du Québec à Montréal, 2017.

BUCHLOH Benjamin H. D. et al, « Questionnaire : in what ways have artists, academics, and cultural institutions responded to the U.S.-led invasion and occupation of Iraq? », *October*, vol. 123, 2008. URL : www.jstor.org/stable/40368525.

CAFORIO Giuseppe, « Kosovo : War on the internet », dans MALSIC M. (éd.), *International security mass media and public opinion*, Ljubljana, University of Ljubljana, 2000.

CASTRO Teresa, « Cinématisme et regard historiographique En dirigeable sur les ruines de la guerre, 1918-1919 », dans ROSEAU Nathalie et THEBAUD-SORGER Marie, *L'Emprise du vol. De l'invention à la massification: histoire d'une culture moderne*, Genève, Métis Presses, 2013.

CASTRO Teresa, BONDAZ Julien, « Le terrain vu du ciel. Photographie et sciences sociales (d'une guerre à l'autre) », *Vues d'en haut*, Centre Pompidou Metz, 2013.

CASTRO Teresa, « Un film de guerre pas comme les autres », texte publié dans le blog Le silo, à l'occasion d'une programmation de films réalisés par les artistes de Le Fresnoy, au Bétonsalon (Paris), en 2007. URL : <http://lesilo.blogspot.com/2007/12/un-film-de-guerre-pas-comme-les-autres.html>

HADOUCHI Olivier, « Guerres de libération, insurrection et guérilla : filmer la violence révolutionnaire », *La Furia Umana* n° 5, 2014, dossier "Cinéma et Révolution" (dir. Nicole Brenez), 2014.

HEUSTON Sean, « Weapons of mass instruction : terrorism, propaganda film, politics, and us : new media, new meanings », *Studies in popular culture*, vol. 27, n° 3, 2005, URL : www.jstor.org/stable/23414997

HOLEINDRE Jean-Vincent, « Le terrorisme ou la stratégie du poulpe », dans HOLEINDRE Jean-Vincent (direction), *La ruse et la force. Une autre histoire de la stratégie*, Paris, Éditions Perrin « Hors collection », 2017, p. 367-386. URL : <https://www.cairn.info/la-ruse-et-la-force--9782262070465-page-367.html>

LATOUR Bruno, « What is iconoclasm ? Or is there a world beyond the image wars ? », dans LATOUR Bruno and WEIBEL Peter, *Iconoclasm. Beyond the image-wars in science, religion and art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

MCKITRICK Jeffrey, BLACKWELL James, LITTLEPAGE Fred, KRAUS Georges, BLANCHFIELD Richard and HILL Dale, « The revolution in military affairs », *The battlefield of the future. 21st century warfare Issues*, Washington DC, Air University, 2001.

ROPER Colonel Daniel S., « Global counterinsurgency : strategic clarity for the long war », Washington DC, Army War College, 2008.

ROSEAU Nathalie et THEBAUD-SORGER Marie, *L'Emprise du vol. De l'invention à la massification: histoire d'une culture moderne*, Genève, Métis Presses, 2013.

SCHEFER Raquel, « Re-constitutions. Autour de *Mueda, Memória e Massacre* (*Mueda, Mémoire et Massacre*) de Ruy Guerra, *Le journal de la Triennale* n° 4, Paris, Palais de Tokyo, 2012.

SEABROOK John, « E-mail to Bill », *The New Yorker*, n° 69, 1994.

SCOTINI Marco, « Harun Farocki in conversation with Marco Scotini – Labour and its memory », in Marco SCOTINI et Elisabetta GALASSO, *Politics of memory: documentary and archive*, Berlin, Archive Books, 2015.

SCOTINI Marco, « The government of time and insurrections of memories », *Politics of memory: documentary and archive*, Berlin, Archive Books, 2015.

SONTAG Susan, « Looking at war. Photography's view of devastation and death », *New Yorker*, December 9, 2002.

SONTAG Susan, « The imagination of disaster », *Against interpretation : and other essays*, New York, Picador, Farrar, Straus et Giroux, 1990.

STENGERS Isabelle, « Si la vie devient résistance... », *Multitudes* n° 1, 2000/1.

STEYERL Hito, « The articulation of protest », *republicart.net*, 2002. URL : http://republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm

WEIZMAN Eyal, « Walking Through Walls ». URL : <http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/en>

ZABUNYAN Dork, « L'État de propagande et le cinéma qui vient », *Trafic* n° 94, P.O.L., juin, 2015.

WILSON-GOLDIE Kaelen, « The War Works: Videos under Siege, Online and in the Aftermath », *Again, Art Journal*, vol. 66, n° 2, College Art Association, summer, 2007. URL: <http://www.jstor.org/stable/20068533>

THESES ET DISSERTATIONS :

SAYEGH Ghada, « Images d'après : l'espace-temps de la guerre dans le cinéma au Liban, du "nouveau cinéma libanais" (1975) aux pratiques artistiques contemporaines (de 1990 à nos jours) », thèse de doctorat (dirigée par Mme. Laurence Schifano), Paris, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, 2013.

SCHEFER Maria Raquel, « La Forme-Événement : le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de libération », thèse de doctorat (dirigée par Philippe Dubois), Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

Concerning war. Soft target, war as a daily, first-hand reality. Undercurrents. (du 6 novembre au 18 décembre, au BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, BAK, 2005

DIDI-HUBERMAN Georges, BRENEZ Nicole, BUTLER Judith Pamela[et al.], *Soulèvements:*, éd. Jeu de paume, Paris, Gallimard : Jeu de Paume, 2016.

LATOUR Bruno and WEIBE Peter L, *Iconoclash. Beyond the image-wars in science, religion and art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

CONFERENCES :

BRENEZ Nicole, « Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse », intervention dans le colloque *Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les ann.es 1960-1970*, 17 juin 2011, Musée du quai Branly, à Paris. L'audio de l'intervention est disponible sur : <https://archive.org/details/TheMilitantImage.ACine-geography.N.brenez.EdouardDeLaurot>

IV. IMAGES D'AMATEUR, VERNACULAIRE, CINEMA AMATEUR

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

ANDEN-PAPADOPOULOS Kari et PANTTI Mervi, *Amateur Images and Global News*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

CHÉROUX Clément, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, France, le Point du Jour, 2013.

FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, La République des idées : Seuil, 2010.

ODIN Roger, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2011.

OUVRAGES COLLECTIFS :

ALLARD Laurence et LEBLANC Gérard, *Le cinéma en amateur*, éd. Roger Odin, Paris, Editions du Seuil, 1999.

ODIN Roger (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

ODIN Roger (dir.), *Le Cinéma en amateur*, Communications, no 68, Seuil, 1999.

VIGNAUX Valérie et TURQUETY Benoît (éditeurs), *L'amateur en cinéma: un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, France, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2016.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BARTHES Roland, « L'Amateur », Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, Paris, 1975.

BRAKHAGE Stan, « In defense of amateur », *Hambre – espacio cine experimental* (revue électronique), Buenos Aires, 2014.

BRASIL André et MIGLIORIN Cézar, « A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens Amadoras », *C-legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*, n° 22, 2010.

BRASIL André et MIGLIORIN Cézar, « Biopolítica do amador : generalização de uma prática, limites de um conceito », *Revista Galáxia*, São Paulo, n° 20, dez. 2010.

DEREN Maya, « Amateur versus Professional », *Film Culture* n° 39, 1965.

GUNTHERT André, « Ne parlons plus d'amateur », septembre, 2013. URL : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2801>

HETRICK Judi, « Amateur video must not be overlooked », *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 6, n° 1, 2006. URL : www.jstor.org/stable/41167229

HOWARD Robert Glenn. « 'The Homo Depot' and other works : critiquing vernacular video », *Cinema journal*, vol. 51, n° 4, 2012. URL: www.jstor.org/stable/23253594

LAVOIE Vincent, « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques* [En ligne], 29 | 2012, mis en ligne le 05 février 2013, consulté le 05 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3294>

ODIN Roger, « Le cinéma amateur » : http://www.miralsace.eu/sites/default/files/medias/pdf/ecrits-image/roger_odin_le_cinema_amateur.pdf

ODIN Roger Odin « Il cinema amatoriale », dans EINAUDI Giulio (éd), *Storia del cinema mondiale a cura di Gian Piero Brunetta*, tome 4, p. 319-354.

ODIN Roger, « L'amateur en cinéma, un autre paradigme ? », dans TURQUETY Benoît et VIGNAUX Valérie (direction). *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*. Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017.

PORTUGES Catherine, « Home movies, found images, and 'amateur film' as a witness to history: Péter Forgács's 'Private Hungary' », *The Moving Image : The journal of the association of moving image archivists*, vol. 1, n° 2, 2001. URL : www.jstor.org/stable/41167064.

SAMPAIO Sofia, SCHEFER Raquel et BLANK Thaïs, « Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros : repensando o cinema a partir dos "outros filmes" », *Aniki*, vol. 3, no 2, 2016.

SNOWDON Peter, « The Revolution Will be Uploaded : Vernacular Video and the Arab Spring », *Culture Unbound*, Volume 6, 2014.

TRIPP Stephanie, « From TVTV to YouTube : A Genealogy of Participatory Practices in Video », *Journal of Film and Video*, vol. 64, n° 1-2, 2012. URL : www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.64.1-2.0005

ZIMMERMANN Patricia R., « Morphing history into histories : From Amateur Film to the Archive of the Future », *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 1, n° 1, 2001. URL: www.jstor.org/stable/41167044

THESES ET DISSERTATIONS :

RODOVALHO Beatriz, « Amateur d'amateurs : enjeux esthétiques et historiques du remontage de films de famille à travers l'œuvre de Péter Forgács », thèse de doctorat (dirigée par Sylvie Rollet), Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2018.

V. PHILOSOPHIE, HISTOIRE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

ADORNO Theodor W., *Notas de literatura I*, São Paulo, Editora 34 / Livraria duas cidades, 2003.

AGAMBEN Giorgio, *État d'exception*, trad. Joël Gayraud, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

AGAMBEN Giorgio, *La guerre civile: pour une théorie politique de la stasis*, trad. Joël Gayraud, Paris, Éditions Points, 2015.

AGAMBEN Giorgio, *Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997.

ARENDT Hannah, *L'Humaine condition*, trad. Georges Fradier, Marie Berrane et Guy Durand, édition Philippe Raynaud, Paris, Gallimard, 2012.

- BADIOU Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015.
- BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions Points, 2014.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 2007.
- BAUMAN Zygmunt, *Vies perdues: la modernité et ses exclus*, trad. Monique Bégot, Paris, Payot, 2008.
- BENJAMIN Walter, *Correspondance*, trad. Guy Petitdemange, éd. Gershom Gerhard Scholem et Theodor Wiesengrund Adorno, Paris, Aubier-Montaigne, 1978.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. Paul Laveau, Paris, F. Maspéro, 1969.
- BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, Paris, France, Ed. Allia, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Oeuvres. Tome I*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Oeuvres. Tome II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Oeuvres. Tome III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle: exposé*, Paris, Editions Allia, 2013.
- BENJAMIN Walter, *Sens unique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2016.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, France, Éd. du Cerf, 1997, 974; 48 p.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, A. Colin, 1952.
- CERTEAU Michel de, *The writing of history*, New York, Columbia University Press, 1988.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, éd. Luce Auteur Giard, Paris, Gallimard, 1990.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma. 1, L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma. 2, L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985,.
- DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers : 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE Gilles, *Spinoza : philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

DELEUZE Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 1, L'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

DELEUZE Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999.

DERRIDA Jacques, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris, Édition de la différence, 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1998.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

FOUCAULT Michel, *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France, 1977-1978*, eds. François Ewald, Alessandro Fontana et Michel Senellart, Paris, Gallimard : EHESS : Seuil, 2004.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2018.

FOUCAULT Michel et DEFERT, Daniel, *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

GUATTARI Félix, *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

GUATTARI Félix, *Lignes de fuite : pour un autre monde de possibles*, La Tours d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2011.

HALPERN Catherine, *Pensées rebelles : Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2013.

KRACAUER Siegfried, *L'histoire des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, eds. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, Paris, Stock, 2006.

LATOURE Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, Paris, France, La Découverte, 2013.

LEVINAS Emmanuel et NEMO, Philippe, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard : Radio France, 1982.

LINDEPERG Sylvie, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*, Paris, O. Jacob, 2007.

LINDEPERG Sylvie Auteur, *La voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2012.

MONDZAIN Marie-José, *Confiscation: des mots, des images et du temps*, Paris, Éditions Les Liens qui libèrent, 2017.

MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator : voir, faire voir*, Montrouge, Bayard, 2013.

MONDZAIN Marie-José, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011.

MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015.

MONDZAIN Marie-José, *Sideração*, trad. Laura Erber, Rio de Janeiro, Zazie edições, 2016.

PELBART Peter Pál, *O avesso do nihilismo - cartografias do esgotamento*, São Paulo, N-1 Edições, 2017.

RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *La leçon d'Althusser*, Paris, La Fabrique éditions, 2012.

RANCIÈRE Jacques, *La nuit des prolétaires : archives du rêve ouvrier*, Paris, Pluriel, 2012.

RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 2009.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *Nas margens do político*, trad. Vanessa Brito et João Pedro Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014.

RUBY Christian, *L'interruption : Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009.

SONTAG Susan, *Against interpretation : and other essays*, New York, Picador, Farrar, Straus et Giroux, 1990.

VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma. I, Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

VIRILIO Paul, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1991.

OUVRAGES COLLECTIFS :

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith Pamela [et al.], *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique éditions, 2013.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, p. 1-27.

BENTHAM Jeremy, LAVAL Christian et FONTVIEILLE Olivier, *Panoptique: mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, trad. Étienne Dumont, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2002.

CARLYLE Thomas, *On heroes, hero-worship, & the heroic in history*, édité par BRATTIN Joel J., ENGEL Mark et GOLDBERG Michael K Berkeley, University of California Press, 1993.

DIDI-HUBERMAN Georges et ZABUNYAN Dork, *Georges Didi-Huberman* :, Paris, IMEC éd. : Artpress, 2012.

ECO Umberto, AUGÉ Marc, DIDI-HUBERMAN Georges[et al.], *L'expérience des images*, Bry-sur-Marne, INA, 2011.

RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

RANCIÈRE Jacques, CIRET Yan, GONZALEZ-FOERSTER Dominique[et al.], *Jacques Rancière*, Paris, Artpress, 2014.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

ADORNO Theodor W., « O ensaio como forma », *Notas de literatura I*, São Paulo, Editora 34 / Livraria duas cidades, 2003.

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN Walter, « Lettre à Hugo von Hofmannstahl, le 5 juin 1927. », *Correspondance I, 1910-1928*, Paris, Aubiers-Montaigne, 1979.

COSTE Claude, préface de Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, 2002.

DELEUZE Gilles « L'épuisé », dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision par Samuel Beckett – suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*, Paris, Minuit, 1992.

DELEUZE Gilles, « La inmanencia : una vida », GIORGI Gabriel et RODRÍGUEZ Fermín (éditeurs), *Ensayos sobre biopolítica. Exceso de vida*, Benos Aires /Barcelona / Méique, Paidós, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques* [En ligne], 27 | mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/>

DIDI-HUBERMAN Georges, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2006/5 (61^e année).

DELEUZE Gilles, « *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* », *Pourparlers : 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

FUKUYAMA Francis, « La fin de l'histoire ? », *Commentaires* n° 47, automne 1989.

MALIK Suhail et PHILLIPS Andrea, « The wrong of contemporary art : aesthetics and Political indeterminacy », dans Bowman et STAMP Richard (éditeurs), *Reading Rancière : Critical dissensus*, Londres, Continuum, 2011.

TARDY Jean-Noël, « Visibilité, invisibilité. Voir, faire voir, dissimuler », *Hypothèses*, 2007/1 (10), p. 15-24. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-15.htm>

WHITE Hayden, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, 1980, pp. 5-27, p. 4. URL: <http://www.jstor.org/stable/1343174>

VI. REMPLOI, ARCHIVE & DOCUMENT

OUVRAGES GÉNÉREAUX :

BERREBI Sophie, *The shape of evidence: contemporary art and the document*, Amsterdam, Valiz, 2014.

BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, trad. Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008.

FAROCKI Harun, *Reconnaître et poursuivre*, éd. Christa Blümlinger, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2017.

HABIB André, *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow now, 2011.

MAGAGNOLI Paolo, *Documents of Utopia : the politics of experimental documentary*, London etc, Wallflower Press, 2015.

OUVRAGES COLLECTIFS :

BLÜMLINGER Christa (éditeur), *Attrait de l'archive*. Cinémas: revue d'études cinématographiques, vol. 24, n° 2-3, printemps 2014. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2014-v24-n2-3-cine01417/1025149ar.pdf>

CONNARTY Jane et LANYON Josephine (éditeurs), *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video*, Bristol, Picture this moving image, 2006.

CRIQUI Jean-Pierre (éditeur), *L'image-document : entre réalité et fiction - (Le carnets du BAL, vol. 1)*, Paris, le BAL / Images en manœuvres éditions, 2010.

CRIQUI Jean-Pierre (éditeur) *L'image déjà là : usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma - (Le carnets du BAL, vol. 2)*, Paris, le BAL / Images en manœuvres éditions, 2011.

DEBORD Guy et WOLMAN Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, 1956.

DERRIDA Jacques, BOUGNOUX Daniel, STIEGLER Bernard[et al.], *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014.

FEDERICI Francesco et SABA Cosetta G. (éditeurs), *Cinema and art as archive, form, medium, memory*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014.

SCOTINI Marco et GALASSO Elisabetta (éds.), *Politics of memory : documentary and archive*, Berlin, Archive Books, 2015.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BLÜMLINGER Christa, « L'attrait de plans retrouvés », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 24, n° 2-3, printemps 2014. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2014-v24-n2-3-cine01417/1025149ar.pdf>

BLÜMLINGER Christa, « Cultures de remploi - questions de cinéma », *Trafic* n° 50, P.O.L., mai, 2004.

BLÜMLINGER Christa, « Farocki, l'enjeu des jeux », *Trafic* n° 78, P.O.L., juin, 2011.

BRAND Bill, « Artist as Archivist in the Digital Transition », *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 12, n° 1, 2012. URL : www.jstor.org/stable/10.5749/movingimage.12.1.0092

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 13, n 1-2, 2002.

FAROCKI Harun, « Jeux sérieux », *Trafic* n°78, P.O.L., juin, 2011.

FOSTER Hal, « An archival impulse », *October* volume 110 (Autumn), Cambridge, The MIT Press, 2004.

GUNTHERT André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL n° 2 : usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Le BAL / Éditions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2001

HABIB André, « archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du *found footage* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 24, n° 2-3, 2014. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2014-v24-n2-3-cine01417/1025150ar/>

HABIB André, « Ruines, décombres, chantiers, archives : l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993) », *Cinémas* n° 181, 2007.

HILDERBRAND Lucas, « Youtube : where cultural memory and copyright converge », *Film Quarterly*, vol. 61, n° 1, 2007. URL : www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2007.61.1.48

KAHANA Jonathan. "Introduction: What Now? Presenting Reenactment." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50, no. 1/2, 2009. URL : www.jstor.org/stable/41552538

ROLNIK Suely, « *Archive mania* », *100 Notes – 100 Thought*, n° 22, Documenta (13), Kassel, 2011.

STEYERL Hito, « Politics of the archive. Translations in film », *Transversal 06/08 : Borders, nations, translations*, Vienne, EIPCP : European Institute for Progressive Policies, 2008. URL:<http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en/print>

ORLOW Uriel, "Latent Archives, Roving Lens", dans CONNARTY Jane et LANYON Josephine (éditeurs), *Ghosting: the role of the archive within contemporary artists' film and video*, Bristol, Picture this moving image, 2006.

VII. AUTRES RÉFÉRENCES : POÈMES, TEXTES LITTÉRAIRES, CHANSONS

ANDERSON Laurie, paroles de la chanson *The dream before*, 3'10", album *Strange angels*, Warner Bros., 1989.

ADNAN d'Etel, « Jébu », poème publié dans la revue marocaine *Souffles* en 1969. URL : <http://www.lehman.cuny.edu/deanhum/langlit/french/souffles/s15/4.html>

BECKETT Samuel et DELEUZE, Gilles, *Quad ; et Trio du fantôme, ...que nuages...*, ; *Nacht und Träume*, trad. Édith Fournier, Paris, les Éditions de Minuit, 1992.

DUMAS Alexandre, *Les Mohicans de Paris. 1-4*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.

DUMAS Alexandre, *Théâtre complet. XXIV. Les Mohicans de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1889.

GUEVARA Ernesto 'Che', « *Hasta la victoria! Crear dos, tres..., muchos Vietnam !* » *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*, Publié pour la première fois sur la forme d'une brochure comme supplément spécial pour le magazine *Tricontinental*, organe du Secrétariat exécutif de l'Organisation de Solidarité des Peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine (OSPAAAL), La Havane, Cuba, le 16 avril 1967.

MALHERBE, François de, « *Dessain de quitter une femme qui ne le contentait que de promesse* », *Les Œuvres*, Paris, Société le belles lettres, 1968.

MELVILLE Herman, *Bartleby le scribe*, trad. Pierre Leyris, éd. Olivier Rocheteau, Paris, Gallimard, 2010.

WOOLF Virginia, *A room of one's own*, London, Penguin books, 2004.

BIBLIOGRAPHIE MONOGRAPHIQUE

I. CLARISSE HAHN

OUVRAGES COLLECTIFS :

BRENEZ Nicole (éditeur). *Politiques de la présence*, Dijon, Les presses du réel, 2018

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BERLAND Alain, « Clarisse Hahn et Mohamed Bourouissa », *Mouvement. Magazine culturel indisciplinaire*, n° 88, mars-avril 2017.

BRENEZ Nicole, « Clarisse Hahn ou “Si tu me files pas je t’explode la cervelle” », texte de présentation du Cycle Clarisse Hahn à la Cinémathèque Française (Paris), 2014

HAHN Clarisse et STAEBLER. « À corps perdu. Clarisse Hahn interviewée par Claire Staebler », *Hardcore. Vers un nouvel activisme - towards a new activism*. Paris, Palais de Tokyo ste de creation contemporaine, Éditions Cerlce d’art, 2003.

EMMELHAINZ Irmgard, « L’insoumission comme autodestruction. Ou comment transporter la terre au-dessus de restes des défunts », publié dans le blog *Le Magazine, du Jeu de Paume*, 2017. URL : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2017/01/irmgard-emmelhainz-linsoumission-comme-autodestruction/>

MAILLARD, Florence « *Kurdish Lover* de Clarisse Hahn », *Cahiers du cinéma* n° 681, septembre 2012.

MAILLARD, Florence « Le combat et l’image », *Cahiers du cinéma* n° 669, sjuillet-août 2011.

McLAUGHLIN Cahal (intervieweur), conversation avec Clarisse Hahn, Sergei Dvortsevov et Ann-Sofi Sidén, dans PEARCE Gail et McLAUGHLIN Cahal (éditeurs), *Truth or dare : art & documentary*, Bristol, Intellect, 2007.

LESTOCART Louis-José et MILLET Catherine, « Clarisse Hahn. La sexualité dans le tissu de la vie » interview, *Art press – hors-série (X-Elles, Le sexe par les femmes)*, mai 2004.

MILLET Catherine, « Clarisse Hahn: La bonne distance », *Art press*, septembre, 2012.

SAGRADINI Lucia, « Exp(l)oser le temps. Clarisse Hahn & Florence Lazar », *Multitudes*, vol. 51, n° 4, 2012.

SAGRADINI Lucia, « *Hybris*, critique et sauvetage », *Multitudes*, n° 44, 2011.

ZAPPERI Giovanna, « Face au pouvoir. Sur les travaux récents de Clarisse Hahn », texte pour l’exposition de Clarisse Hahn chez la galerie Jousse Entreprise – 2 à 30 avril 2011.

ZAPPERI Giovanna, « Trouble dans la masculinité. À propos de *Boyzone* de Clarisse Hahn », *Multitudes*, n° 23, 2016.

ENTRETIENS :

HADOUCHI Olivier et HAHN Clarisse, « J'aime me mettre dans des situations de risque à la fois personnel et émotionnel », *La furia umana*, n° 21, 2014. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/49-archive/lfu-21/200-olivier-hadouchi-j-aime-me-mettre-dans-des-situations-de-risque-a-la-fois-personnel-et-emotionnel-conversation-avec-clarisse-hahn>

Site de l'artiste :

<http://www.clarissehahn.com>

II. RABIH MROUÉ

OUVRAGES COLLECTIFS :

HLAVAJOVA Maria et WINDER Jill (éditeurs), *Rabih Mroué : a BAK critical reader in artists' practice*, Utrecht, BAK, basis voor actuele kunst / et Rotterdam, post editions, 2012.

CASSIERS Guy, MROUE Rabih et SANEH Lina, VINAVER Michel, SCHIARETTI Christian et SRBLJANOVIC Biljana, *Retour à un théâtre politique ? / A return to political theatre ?*, UBU Scène d'Europe /Europa stages. *Revue théâtrale européenne/european theatre review*, n° 42, mai/may, Apite, Paris, 2008.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

ADNAN Etel et SAAB Jocelyne, « Parcours d'artiste dans la tourmente libanaise. Conversation ave (poétesse et artiste) (cinéaste et artiste) », *Mondes du cinéma. Les origines... des mondes du cinéma*, n° 5, Paris, Lettmotiv, 2014.

ALLSOP Laura, « Rabih Mroue, the Lebanese artist starting a creative rebellion », *CNN*. URL : <http://edition.cnn.com/2011/WORLD/meast/04/05/lebanon.artist.mroue/index.html>

MARTIN Carol, « Pieces The Pixelated Revolution », dans MROUÉ Rabih, NAWFA Ziad et MARTIN Carol, *TDR The Drama Review*, vol 56, n° 3, 2012, p. 20. URL: <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/23262932>

SANEH Lina et MROUÉ Rabih, « Biokhraphia », *TDR : War and Other Bad Shit*, Vol. 52, n° 1, Spring, The MIT Press. 2008. URL: <http://www.jstor.org/stable/25145496>

VALDERRAMA Mara, « Chasing the Gaze of the Killer : Rabih Mroué's The Pixelated Revolution », *Arab Stages* Volume 5, n° 1 | Fall, 2016.

GAITÁN Juan A., « Conciliations: Witness and Spectator », *Afterall : A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 25, The University of Chicago Press Autumn 2010. URL: www.jstor.org/stable/10.1086/657465

KHOURY Elias et MROUÉ, Rabih, « Three Posters : Peflections on a Video/Performance », *TDR*, vol. 50, n° 3, The MIT Press, Autumn, 2006. URL: <http://www.jstor.org/stable/4492702>

MROUÉ Rabih, NAWFAL Ziad et MARTIN Carol, « The Pixelated Revolution », *TDR*, vol. 56, n° 3, The MIT Press, Fall 2012. URL: <http://www.jstor.org/stable/23262932>

MROUÉ Rabih, « The Fabrication of Truth », *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 25, The University of Chicago Press, Autumn 2010). URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/657466>

LAFUENTE Pablo, « Foreword », *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 25, The University of Chicago Press, Autumn 2010. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/657457>

CHAKAR Tony et MROUÉ Rabih, « Come in Sir, We Will Wait for You Outside », *Discourse: Mortals to Death*, vol. 24, n° 1, Wayne State University, Winter 2002. URL: <http://www.jstor.org/stable/41389629>

WILSON-GOLDIE Kaelen, « Lecture as Performance », *Aperture (Performance)*, n° 221, Aperture Foundation, Inc. Winter 2015. URL: <http://www.jstor.org/stable/43825302>

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

BARDANA Yael, FAST Omer, MROUÉ Rabih, SHIBI Ahlam et ZAATARI Akram, *Les Inquiets: cinq artistes sous la pression de la guerre / The Anxious: five artists under the pressure of war*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2008.

MROUÉ Rabih, catalogue de l'exposition *Image(s), mon amour*, au C2M – Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2013.

SCHARRER Eva et DOCUMENTA, *DOCUMENTA (13). Katalog 3/3, Das Begleitbuch = Catalog 3/3. The guidebook:*, éd. Carolyn Christov-Bakargiev, Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2012.

WALDMEIER Martin, *Death of a cameraman: on view September 13 - October 26, 2013: featuring work by: Broomberg & Chanarin, Harun Farocki, Rabih Mroué, Hrair Sarkissian, Rudolf Steiner*, éd. Apex Art C. P, New-York, Apexart, 2013.

ENTRETIENS :

MROUÉ Rabih, radio *France Culture*, le 29 octobre 2014. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/rabih-mroue>.

Site de la galerie de l'artiste :

<http://www.sfeir-semmler.com/hamburg/exhibitions-hamburg/20/rabih-mrou%C3%A9.html>

III. COCO FUSCO

OUVRAGES MONOGRAPHIQUES :

FUSCO Coco, *The bodies that were not ours: and other writings*, London, Routledge, 2001.

FUSCO Coco, *A field guide for female interrogators*, New York, Seven Stories Press, 2008.

FUSCO Coco et CLAIRE FONTAINE, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*, trad. François Cusset, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

APPEL Dora, « Abu Ghraib, gender and the military », *War Culture and the contest of images*, New Jersey, Rutgers University Press, 2012.

BECKMAN Karen, « Gender , power, and pedagogy in Coco Fusco's "Bare life study #1" (2005), "A room of one's own" (2005) and "Operation Atropos" (2006) », *Framerwork : The journal of cinema and media*, vol. 50, n° 1/2, spring/fall, 2009. URL: <http://www.jstor.org/stable/41552543>

CLAIRE FONTAINE, « Les guerres que nous n'avons pas vues » (préface à l'édition française de l'ouvrage Coco FUSCO, *Petit manuel de torture à l'usage des femmes-soldats*), Paris, Les prairies ordinaires, 2008.

FUSCO Coco et MUÑOZ José Esteban, « A Room of One's Own: Women and Power in the New America », *TDR/The Drama Review*, vol. 52 / 1, février, 2008. URL : <https://doi.org/10.1162/dram.2008.52.1.136>

FUSCO Coco, « Art, gender, power, and the F word : an interview with Coco Fusco. » Communiqué de presse de la galerie Alexander Gray. URL : <http://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Press/594a5db25a4091cd008b8cd5>

FUSCO Coco, « The other history of intercultural performance », dans Nicholas MIRZOEFF (éditeur), *The visual cultural reader*, Londres et New York, Routledge, 1998, p. 364 – 365.

MUÑOZ José Esteban, « Performing the State of Exception : Coco Fusco's Operation Atropos », *TDR / The Drama Review*, volume 52, Issue 1, spring 2008, 136-9.

Sites de l'artiste :

<https://www.thing.net>

<http://cocofusco.com>

IV. THOMAS HIRSCHHORN

OUVRAGES MONOGRAPHIQUES :

HIRSCHHORN Thomas, *Critical laboratory : the writings of Thomas Hirschhorn*, eds. Lisa Yun Lee et Hal Foster, Cambridge, 2013.

HIRSCHHORN Thomas, *Une volonté de faire*, éd. Sally Bonn, Paris, Éditions Macula, 2015.

OUVRAGES COLLECTIFS :

BUCHLOH Benjamin Heinz-Dieter, GINGERAS, Alison M. et BASUALDO, Carlos, *Thomas Hirschhorn*, London, 2004.

HIRSCHHORN Thomas, RONDEAU James, GHEZ Susanne[et al.], *Thomas Hirschhorn: jumbo spoons and big cake, the Art Institute of Chicago : Flugplatz Welt*, eds. Art institute et University of Chicago. Renaissance Society, Chicago, Art Institute of Chicago, 2000.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

BONN Sally, « Introduction », dans HIRSCHHORN Thomas, *Une volonté de faire*, éd. Sally Bonn, Paris, Éditions Macula, 2015.

EGENHOFER Sebastien, « What is political about Hirschhorn's art? », *Thomas Hirschhorn - Establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011.

FOSTER Hal, « Toward a grammar of emergency », *Thomas Hirschhorn - Establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011.

GARDNER Anthony, « De-idealizing democracy. On Thomas Hirschhorn's postsocialist projects », *ART Margins*, volume 1| issue 1| February, MIT : The Massachusetts Institute of Technology, 2012.

HIRSCHHORN Thomas, « Doing art politically : what does this mean ? », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*, (edited by Lisa Lee and Hal Foster), Londres, October Books/The MIT Press, 2013.

HIRSCHHORN Thomas, « Less is less, more is more », *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn* (edited by Lisa Lee and Hal Foster), Londres, October Books/The MIT Press, 2013.

HIRSCHHORN Thomas, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », *Que peut une image (les carnets du BAL 04)*, Paris, Le BAL / Éditions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2014.

HIRSCHHORN Thomas, « Ur-Collage », *Ur-Collage*, Galerie Susanna Kulli, Zurich, 2008.

POULIN Alexandre, « Thomas Hirschhorn et la politisation du langage », *Plastique*, n° 110, hiver, 2012. URI : id.erudit.org/iderudit/65830ac

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

EGENHOFER Sebastien, « What is political about Hirschhorn's art? », *Thomas Hirschhorn - Establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011.

FOSTER Hal, « Toward a grammar of emergency », *Thomas Hirschhorn - Establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011.

HIRSCHHORN Thomas, « Ur-Collage », *Ur-Collage*, Galerie Susanna Kulli, Zurich, 2008.

HIRSCHHORN Thomas, Biennale de Venise : *Thomas Hirschhorn: establishing a critical corpus*, Zürich, JRP Ringier, 2011.

HIRSCHHORN Thomas, *Thomas Hirschhorn : Gramsci monument*, New York / Londres, Dia Art Foundation / Koenig Books, 2013.

ENTRETIENS :

HIRSCHHORN Thomas, « Ne pas économiser. Conversation », entretien donné à François Piron, dans revue *Trouble*, n° 1, 2002, Paris. URL : <http://trouble.net.free.fr/TROUBLE/Resources/thomas%20hirschhorn-fp.pdf>

HIRSCHHORN Thomas, « Thomas Hirschhorn, l'excès pour mesure », entretien donné à Irène Languin, dans *Tribune de Genève* du 18 novembre 2017. URL : <https://www.tdg.ch/culture/thomas-hirschhorn-exces-mesure/story/15369185>

HIRSCHHORN Thomas, entretien donné à Veronica Simpson pour le site internet *Studio International*. URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity>

HIRSCHHORN Thomas, *Mediapart.fr*. URL : <https://www.dailymotion.com/video/xshfl0>

Site de la galerie de l'artiste :

<https://gladstonegallery.com/artist/thomas-hirschhorn#&panel1-1>

<https://www.crousel.com/home/artist/743/Thomas-Hirschhorn/>

<http://www.stephenfriedman.com/artists/thomas-hirschhorn/>

V. JEAN-LUC GODARD & ANNE-MARIE MIEVILLE

OUVRAGES MONOGRAPHIQUES :

AUMONT Jacques, *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 1999.

BAECQUE Antoine de, *Godard: biographie*, Paris, B. Grasset, 2010..

BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

BRODY Richard, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York, Hlt paperbacks, 2008.

CERISUELO Marc. *Jean-Luc Godard*, Paris, Quatre-Vents, L'Herminier, 1989.

CHAKALI Saad, *Jean-Luc Godard dans la relève des archives du mal*, Paris, L'Harmattan, 2017.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

DUBOIS Philippe, *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Belgique, Yellow Now, 2011.

DUBOIS Philippe, *Cinema, vidéo, Godard*, trad. Mateus Araújo, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

EMMELHAINZ Irmgard, *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Cham, Palgrave Macmilian 2018, (à paraître).

GODARD Jean-Luc, *Film socialisme : dialogues avec visages auteurs*, Paris, POL, 2010.

GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991.

GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard., Les années Cahiers (1950 à 1959)*, Paris, Flammarion, 2007.

GODARD Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.

GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, 1984-1998*, éd. Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

HARDOUIN Frédéric, *Le cinématographe selon Godard : introduction aux « Histoire(s) du cinéma » ou réflexion sur le temps des arts*, Paris, 2007.

ISHAGHPOUR Youssef, *Le cinéma : histoire et théorie*, Lagrasse, Verdier, 2015.

LEFEVRE Raymond, *Jean-Luc Godard*, Paris, Nathan, 1993.

LEUTRAT Jean-Louis. *Des traces qui nous ressemblent : Passion de Jean-Luc Godard*, Seyssel, Comp'act, 1990.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et LEUTRAT Jean-Louis, *Godard simple comme bonjour*, Paris, 2004.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et LEUTRAT Jean-Louis, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

MACCABE Colin, *Godard : images, sounds, politics*, Bloomington, Indiana University press, 1980.

MACCABE Colin, *Godard : a portrait of the artist at 70*, éd. Sally Shafto, London, Bloomsbury, 2003.

MARQUEZ Anne, *Godard, le dos au musée : histoire d'une exposition*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014.

ROSEMBERG Filho, Luis, *Godard, Jean-Luc*, Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1985.

SCEMAMA Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, Paris, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2007.

WHITE Jerry, *Two bicycles : the work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013.

WITT Michael, *Jean-Luc Godard, cinema historian*, Bloomington, 2013.

OUVRAGES COLLECTIFS :

CERISUELO Marc, *Jean-Luc Godard. 2, Au-delà de l'image*, Paris, Lettres modernes, 1993.

GODARD Jean-Luc, *The future(s) of film : three interviews 2000/01*, éd. James McNeill Whistler, Bern, Gachnang & Springer, 2002.

GODARD Jean-Luc et ISHAGHPOUR, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

GODARD Jean-Luc et PAÏNI, Dominique, *Jean-Luc Godard*, Paris, IMEC éd. : Artpress, 2013.

GODARD Jean-Luc et STERRITT, David, *Jean-Luc Godard : interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

GODARD Jean-Luc et BRANCO, Juan, *Réponses à HADOPI ; suivi d'Un entretien avec Jean-Luc Godard*, Paris, Capricci, 2011.

MACCABE Colin et MULVEY Laura (éditeurs), *Godard's Contempt : essays from the London Consortium*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012.

OUBIÑA David (éditeur), *Jean-Luc Godard : El pensamiento del Cine - Cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinéma*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

STERRIT David (éditeurs), *The films of Jean-Luc Godard : Seeing the invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

TEMPLE Michael, WILLIAMS James S. et WITT Michael, *For ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2007.

TEMPLE Michael et WILLIAMS James S. (éditeurs), *The cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS & ARTICLES :

ARAGON Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les lettres françaises* (hebdomadaire), n° 1096, 9-15 septembre, Paris, 1965.

ARAÚJO Mateus, « A mise en scène do pensamento em Godard », *La furia umana*, n° 33, 2018.
URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-lfu-33/768-a-mise-en-scene-do-pensamento-em-godard>

BRENEZ Nicole, « The forms of the question », dans TEMPLE, M. et al. *Forever Godard*. Londres, Black Dog Publishing, 2007.

BRENEZ Nicole, « Ralenti et accéléré », *Cahiers du cinéma*, novembre, hors-série, Paris, 2000.

DANEY Serge, « Le terrorisé (Pédagogie godardienne) », *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996.

DELAUVAUD Gilles, ESQUENAZI Jean-Pierre, GRANGE Maire-Françoise (éditeurs), *Godard et le métier d'artiste – actes du colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DELEUZE Gilles, « Trois questions sur Six fois deux », *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre, 1976.

DRABINSKI John E., « Philosophy as a kind of cinema. Introduction Godard and Philosophy », *Journal of French and Francophone Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol XVIII, N° 2, 2010.

DREYER Sylvain, « Godard, le tennis et la dialectique », *Edit : revue d'art contemporain*, n° 4, (dir. Daria Joubert), juin 2006.

DUBOIS Philippe, « Les essais vidéos de Jean-Luc Godard – La vidéo pense ce que le cinéma crée », *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Belgique, Yellow now, 2011.

EMMELHAINZ Irmgard, « Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking", (1967-1974) », *e-flux journal* #34, avril 2012, p. 3. URL : <https://www.e-flux.com/journal/34/68370/between-objective-engagement-and-engaged-cinema-jean-luc-godard-s-militant-filmmaking-1967-1974-part-i/>

EMMELHAINZ Irmgard, « Militant cinema : from third worldism to neoliberal sensible politics », *La furia umana*, n° 33, 2018. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-lfu-33/728-irmgard-emmelhainz-militant-cinema-from-third-worldism-to-neoliberal-sensible-politics>

FAIRFAX Daniel, « Birth (of the image) of a nation : Jean-Luc Godard in Mozambique », *Acta Univ. Sapientiae, film and media studies*, N° 3, 2010.

GALLAGHER Rob, « “Faux raccord” : Mismatch, noise and transformation in the work of Jean-Luc Godard », dans MACCABE Colin et MULVEY Laura (éditeurs), *Godard's Contempt : essays from the London Consortium*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012.

GODARD Jean-Luc, « France tour détour deux enfants: Déclaration à l'intention des héritiers », dans *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

GODARD Jean-Luc, « Manifeste », journal d'*El Fatah*, juillet, 1970.

GODARD Jean-Luc, « Montage mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956.

GRANT Catherine, « Home-Movies : the curious cinematic collaboration of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard », dans TEMPLE Michael, WILLIAMS James S. et WITT Michael, *For ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2007.

ISHAGHPOUR Youssef, « Image du monde disloqué. *Adieu au Langage* de Jean-Luc Godard », *Trafic revue de cinéma*, n° 92, hiver, Paris P.O.L. 2014.

KAGANSKI Serge, entretien avec Jean-Luc Godard, *Les Inrockuptibles*, n° 440, 05 mai 2004.

LESAGE Julia, « Godard and Gorin's left politics, 197-1972, page 2 », *Jump cut*, n° 28, April, 1983.

MACHADO JÚNIOR, Rubens, « Godard-Brecht : do pé-atrás ao distanciamento », *Sinopse*, n° 1, ano I, São Paulo, Cinusp, junho 1999.

MIÉVILLE Anne-Marie, « Faire un film », *Anne-Marie Miéville*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1998.

NIESSEN Niels, « Access denied : Godard Palestine Representation », *Cinema Journal* Vol. 52, n° 2 | Winter, University of Texas Press, 2013. URL: <http://www.jstor.org/stable/23360263>

STERRIT David, « Schizoanalyzing souls. Godard, Deleuze, and the mystical line of flight », *Journal of French and Francophone Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol XVIII, N° 2, 2010.

STROHM Claire, « Moi je », *Cahiers du cinéma Spécial Godard 30 ans depuis*, Paris, supplément du n° 437, novembre/1990.

WITT Michael, « Going through the motions: unconscious optics and corporal resistance in Miéville and Godard's France/tour/détour/deux/enfants », dans HUGHES Alex and WILLIAMS James S., *Gender and French cinema*, Oxford/New York, Berg, 2001.

WITT Michael, « Introduction to "On Communication : The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as Sonimage from 1973 to 1979" », *La furia umana*, n° 33, 2018. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/746-michael-witt-introduction-to-on->

communication-the-work-of-anne-marie-mieville-and-jean-luc-godard-as-sonimage-from-1973-to-1979

WITT Michael, « Making images in the age of spectacle », *Jean-Luc Godard – Cinema historian*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2013

WITT Michael, « The death(s) of cinema according to Godard », *Screen* Volume 40, n° 3, Automm 1999, *The Godard dossier*.

WITT Michael, « *Sauve qui peut (la vie)* - œuvre multimédia », *Jean-Luc Godard Documents*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 302-306.

THÈSES ET DISSERTATIONS :

EMMELHAINZ Irmgard, « Before our eyes: les mots, non les choses Jean-Luc Godard's *Ici et Ailleurs* (1970-74) and *Notre Musique* (2004) », thèse de doctorat (dirigée par Peter Fitting et Éric Michaud), Toronto, Canada, University of Toronto, 2009.

MORALES Wagner, « O mundo dos monstros. Estudo sobre *France/tour/détour/deux/ enfants*, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville », dissertation de master (dirigée par Rubens Machado Jr.), São Paulo, Brésil, Universidade de São Paulo, 2011.

WITT Michael, « On communication: the work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as "Sonimage" from 1973 to 1979 », thèse de doctorat (dirigée par Wendy Everett), Bath, Royaume-Uni University of Bath, 1998

CATALOGUES D'EXPOSITIONS :

ALMEIDA, Jane de (éditeur), *Grupo Dziga Vertov*, São Paulo, CCBB, 2005.

Anne-Marie Miéville, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1998.

BELLOUR Raymond, BANDY, Mary Lea (éditeurs), *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974 1991*. New York, Museum of Modern Art, 1992.

PUPPO Eugênio et ARAÚJO Materus (éditeurs), *Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard*, São Paulo, Ministério da Cultura et Banco do Brasil, 2015.

Jean-Luc Godard documents: exposition « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006 », Paris, France, Centre Pompidou, 2006.

PERIODIQUES :

Art Press - Spécial Godard. Hors-série, Paris, n° 4, décembre 1984 - janvier 1985.

Cahiers du cinéma : Spécial Godard – 30 ans depuis. Paris, novembre, 1990.

GODARD Jean-Luc. *Cahier du cinéma* n° 300, mai (numéro spécial), 1979.

Les Inrockuptibles Hors-série Godard, 2004

Revue Belge du cinéma – Jean-Luc Godard : Le cinéma. Bruxelles, n° 22-23, 1988.

CONFERENCES :

POURVALL Bamchade, séminaire qui a eu lieu au Forum des images le 17 janvier 2010, intitulé *Jean-Luc Godard, "Montage, mon beau souci"*, URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/jean-luc-godard-montage-mon-beau-souci>

INDEX

INDEX DES NOMS

A

Abramovic, 312
 Acconci, 132
 Adachi, 463-465
 Adnan, 254
 Adnan, 254
 Agamben, 30, 119
 al-Assad, 123, 257, 266
 Allsop, 250, 252
 Althusser, 47
 Anderson, 462
 Apel, 301
 Aragon, 348, 349, 351, 353, 354, 358, 359, 362, 450
 Araújo (Mateus), 413
 Araújo (Érico), 95, 96, 98
 Arendt, 472
 Atget, 144
 Aumont, 452, 459
 Averty, 424

B

Bacque, 172
 Barber, 463
 Barthes, 89, 212, 250, 252, 278, 452, 499
 Bartholeyns, 70, 71
 Bataille, 360, 365-373, 375
 Baudelaire, 15, 465, 473
 Baudrillard, 45, 51, 53-55, 441, 442
 Bazin (André), 347
 Bazin (Janine), 358
 Beazeley, 99
 Beckett, 97
 Belting, 48, 102
 Benjamin, 16, 17, 25, 38, 43, 144, 151, 237, 251, 302, 391, 392, 400, 430, 433, 450, 451, 453, 454, 456, 462
 Bentes, 172, 173, 175
 Berardi, 38, 50-52, 172, 176-178, 182
 Berland, 231
 Berrebi, 148, 150, 151, 153, 222, 223
 Bertin-Maghit, 130
 Berto, 426
 Bishop, 19, 206
 Bloch, 142, 151
 Blümlinger, 31
 Boëx, 28
 Bogdanovich, 424
 Bologna, 168
 Bondaz, 98, 99
 Bonn, 335, 343
 Bourdieu, 132
 Bourdieu, 132
 Bourriaud, 205-207
 Brakhage, 132-134
 Braque, 349, 350, 353
 Brasil, 130, 172, 173, 176, 178
 Brault, 133
 Brecht, 16, 92, 236, 391, 411
 Bredekamp, 87

Brenez, 32, 38, 183, 275, 412
 Burroughs, 81
 Bush (George H. W.), 13, 86
 Bush (George W.), 295
 Butler, 109
 Butor, 431, 432

C

Caforio, 110
 Carlyle, 75, 98
 Cassavetes, 146
 Castro, 98, 99, 463
 Charcot, 348
 Chardin, 400, 401
 Chemin, 148
 Chéroux, 130, 164, 165
 Clark, 166
 Clastres, 469
 Clausewitz, 29, 75, 79, 107-109, 122
 Clinton, 384
 Comité invisible, 471
 Comolli, 145
 Coppola, 424
 Cornell, 32
 Coste, 212
 Costinas, 250

D

Daney, 38, 409-411, 413, 459
 Davis, 295
 Dawkins, 135
 de Baecque, 414, 415, 425
 de Certeau, 38, 149, 150, 321, 322
 de Gaulle, 418
 De Palma, 424
 Dean, 60
 Debord, 84
 Debray, 440
 Delage, 112
 Deleuze, 81, 89, 97, 145, 360, 372, 373, 375, 378, 408, 419, 420, 437-440, 457, 458, 459, 469
 Deneuve, 246, 247
 Denir, 136, 137
 Deodato, 128
 Deren, 132, 133
 Derrida, 83, 278, 499
 Dewey, 424
 Diderot, 400, 401
 Didi-Huberman, 15, 20, 38, 87, 89, 94, 236, 292, 411, 456
 Dominguez, 286, 288
 Dubois, 55, 271, 445, 446, 448, 449
 Dumas, 34

E

Egenhofer, 344
 Eisenstein, 89, 90, 144
 Emmerlhainz, 412
 England, 324

Enwezor, 19, 284, 362, 370
Espinoza, 360

F

Fanon, 77
Fargier, 433
Farocki, 15, 21, 112, 168, 216
Feldman, 172
Flichy, 130, 140
Fontaine, 330-332
Forgács, 32
Foster, 16, 19, 38, 71, 72, 102, 205, 284, 285, 287, 289, 344, 356
Foucault, 16, 38, 62, 69, 70, 75, 77, 81, 83, 84, 165, 172, 173, 207, 278, 420, 499
Freedberg, 54, 87
Freud, 144, 292, 293, 348, 349
Freundlich, 389, 509
Fukuyama, 62
Fusco, 15, 18, 19, 21, 39, 57, 149, 161, 164, 185, 278, 279, 28-285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 295-297, 302, 303, 305, 307, 308, 310-315, 317, 318, 320-324, 326-333, 402, 409, 473

G

Galasso, 168
Game, 46
Garrel, 414
Gates, 178
Gehry, 25
Gibney, 312
Godard, 10, 15, 18, 22, 33-36, 38, 134, 183, 216, 224, 226, 236, 275, 347, 348, 351, 354, 357, 358, 362, 391, 392, 402-405, 408, 409-415, 417-422, 424-459, 463, 466, 473, 484
Gómez-Peña, 280, 281
Gonzalez-Foster, 205
Goodman, 83
Gordon, 32, 216
Gorin, 410, 428, 484
Goupil, 132
Goya, 88, 332, 333
Gramsci, 160, 360, 372, 373, 375-377
Grenier, 136
Griffith, 127
Groulx, 133
Guattari, 207, 419, 420
Guerra, 15, 21, 270-272, 274, 275
Guerrilla Television, 424
Guevara, 404, 417-419, 500
Gunthert, 38, 130, 135, 140-142, 148

H

Hadjithomas, 241, 246, 247
Hadouchi, 190, 211
Hahn, 15, 18, 19, 21, 32, 39, 149, 164, 185, 188-192, 194, 195, 197, 200, 201, 203-208, 211, 212, 214, 216-219, 220, 221, 222, 224, 225, 227-229, 231, 236-238, 276, 327, 343, 376, 402, 409, 470, 473
Haraway, 86
Hardt, 13, 38, 106-108, 110, 113, 119, 121, 122, 178
Harman, 302, 324
Heartfield, 353, 360, 361, 506
Hirschhorn, 15, 18, 19, 21, 39, 51, 54, 94, 95, 100, 149, 164, 185, 238, 336, 343-348, 351, 353, 354,

356-360, 362, 363, 365, 366, 369, 370, 373-377, 380, 382, 383, 385, 388-392, 395, 396, 402, 409, 410, 430, 450, 473, 485

Hobbes, 107
Höch, 351, 361, 506
Holeindre, 115
Hoskins, 109
Hughes, 35, 420, 451
Hussein, 79, 118, 297, 298
Huygue, 205

I

Illich, 159, 164
Imhoff, 17, 184
Ishizuka, 152
Iwabuchi, 464

J

Jaar, 14, 15
Janine, 358
Jarman, 132
Joreige, 241, 246, 247

K

Kaganski, 431
Katz, 279, 498
Kennedy, 132, 143
Kieslowski, 132
Klahr, 32
Knapp, 358
Kosic, 61
Kosuth, 16
Kracauer, 99
Kurdi, 136

L

Labarthe, 358
Lacroix, 60
Languin, 359
Larcher, 207
Latour, 48
Laurot, 275
Lautréamont, 348
Layerle, 414-417, 441
Lazar, 237
Lazzarato, 172
Lê, 68, 93
Le Ciliare, 128
Leacock, 133
Léaud, 426
Léger, 22
Levinas, 389, 508
Levines, 424
Lucas, 60, 424
Lumière, 400
Lynch, 60

M

MacCabe, 436
Machiavel, 107
Magagnoli, 61
Maillard, 219
Majdalanie, 241, 243, 248

Malherbe, 347
 Malraux, 404
 Mandzain, 38
 Marclay, 32, 216
 Marey, 302, 452
 Marker, 133, 414, 416, 424
 Marques, 448
 Martin, 257
 Marx, 64, 65
 Matsuda, 464
 Mauss, 442
 Mbembe, 80
 McLaughlin, 212
 McLuhan, 84, 85, 169, 170
 Mekas, 132
 Melville, 144, 330, 499
 Mendieta, 312
 Menger, 16
 Mèril, 357
 Miéville, 33-37, 134, 236, 402, 409-411, 420-422,
 425, 430, 435-437, 439, 440, 442-448, 451, 452,
 454, 455, 457-459
 Migliorin, 95, 96, 98, 130, 172, 173, 176
 Millet, 231
 Mirzoeff, 8, 29, 38, 70-79, 81, 82, 86, 87, 91, 92, 94,
 96, 97, 99-102, 109, 201, 213, 283, 356, 365, 385,
 466, 469-472
 Miska, 128
 Mitchell, 38, 60, 82-86, 101, 103, 109, 117, 301, 302
 Montaigne, 431, 432, 450
 Mooman, 424
 Mroué, 21, 39, 146, 147, 149, 164, 185, 240-243,
 245, 246-259, 261-271, 274-276, 409, 412, 473
 Mulvey, 297
 Muñoz, 311
 Musil, 144
 Muybridge, 402, 452
 Myrick, 128

N

Nagayama, 464
 Nakamura, 152
 Nathan, 109, 114, 118
 Nauman, 424
 Nawfal, 257
 Negri, 13, 38, 106-108, 110, 113, 119, 121, 122, 178
 Neyrat, 64
 Nichols, 321
 Nonomura, 464

O

Obama, 384, 500, 507
 Obrist, 19, 48
 Odin, 130-132, 134, 140, 143, 147, 150, 152, 180
 Olujimi, 308, 310
 Ono, 312
 Ose, 284
 Oxley, 207

P

Paik, 60, 84, 424
 Païni, 231, 452
 Panofsky, 103
 Parreno, 205
 Pasolini, 15, 32, 37

Pearce, 212
 Peirce, 55
 Peli, 128
 Perconte, 60
 Perrault, 133
 Picasso, 88, 189, 349, 350, 353, 358, 476
 Poivert, 18, 38, 450, 456
 Powell, 79
 Prévost, 55
 Pudovkin, 144

Q

Quirós, 17, 184

R

Raad, 15, 21, 241
 Rancière, 38, 46, 50, 53, 60, 87, 91, 95, 101, 156,
 163, 385, 456
 Resnais, 145
 Rey, 99
 Ricordel, 206
 Rimbaud, 348
 Ritz, 306
 Rolnik, 290, 291
 Roper, 80
 Rouch, 133
 Rousseau, 426
 RTMark, 61

S

Sade, 348
 Sagradini, 237
 Sanbar, 410
 Sanchez, 128
 Sartre, 434
 Sasaki, 464
 Sayegh, 241, 244
 Schaeffer, 424
 Schefer, 271
 Schulmann, 64
 Scorsese, 424
 Scotini, 168, 174
 Seabrook, 178
 Seban, 414
 Sidén, 212
 Simmel, 44
 Simpson, 372, 373, 375, 376
 Sizaire, 433
 Snowdon, 130, 155, 156, 158, 159, 162, 164
 Soderbergh, 132
 Somaini, 170
 Sontag, 38, 93, 94, 109, 271, 330, 331, 332
 Sorensen, 424
 Steppling, 321
 Steyerl, 15, 23-25, 27, 28, 38, 51, 56, 63, 64, 87, 113,
 130, 148, 151, 171, 181-184, 258, 385, 433, 467,
 470, 473
 Stone, 132
 Suleiman, 268, 269, 496
 Szaman, 22
 Szczesniak, 471

T

Tambellini, 424

Tardy, 74
Terrier, 64, 172
Thorn, 414
Toledo, 184
Toufic, 241
Tougas, 32
Truffaut, 132
Turner, 323, 330, 331, 333
Turquety, 130, 131

U

Ujica, 112
Ulman, 116

V

Valie Export, 312, 424
Vertov, 144, 410, 454, 455
Viénet, 32
Vignaux, 130, 131
Virilio, 45, 51, 127, 463
Viveiros de Castro, 403, 470
Vostell, 424

W

Wade, 116
Warburg, 20, 83, 292, 293, 404
Warhol, 132, 510
Weizman, 115
Wenders, 132
White, 250, 251
Wiegand, 99
Williams, 420
Wilson, 299, 300
Winkler, 400
Witt, 35, 420, 421, 425, 430, 435, 448, 451, 457, 458
Wittgenstein, 83
Wolf, 25, 424
Woolf, 324-326, 329, 330, 332

Y

Yamaguchi, 424
Yamazaki, 464
Yáñez, 280

Z

Zaatari, 15, 21, 241
Zabunyan, 45
Zapperi, 229
Zapruder, 132, 143
Zurlini, 463

INDEX DES ŒUVRES

Clarisse Hahn

<i>Boyzone - Mexico D.F.</i> [2011].....	215
<i>Boyzone – Thaïlande</i> [2011]	215
<i>Boyzone/adolescence</i> [2006]	217
<i>Gerilla</i> [2012]	191, 209, 219, 225, 227, 478, 479
<i>Hôpital</i> [1999]	192, 193, 194, 195, 197, 198, 201, 227, 476, 477
<i>Karima</i> [2003]	195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 233, 480
<i>Kurdish Lover</i> [2010]	190, 209, 210, 213, 219
<i>Les protestants</i> [2005].....	195, 199, 200
<i>Los desnudos</i> [2012]	228, 229, 230, 470
<i>Notre corps est une arme - trilogie</i> [2012]	21, 188, 191, 197, 208, 210, 216, 218, 224, 478, 479
<i>Ovidie</i> [2000]	192, 195, 196, 197, 198, 201, 227, 477
<i>Ovidie/Hôpital</i> [2000]	198
<i>Prisons</i> [2012]	188, 191, 218, 222, 223, 227
<i>Rituels / Cem (ici)</i> [2015]	234
<i>Rituels / Cem (là-bas)</i> [2015].....	234
<i>Rituels / Culte</i> [2015].....	235
<i>Rituels / Émeute</i> [2015].....	235
<i>Rituels / Les soirées de Maitresse Karima</i> [2015].....	233

Rabih Mroué

<i>33 rounds and a few seconds</i> [2012]	247, 248
<i>Biokhraphia</i> [2002].....	246
<i>Bir-Rooh-Bid-Dam</i> [2003]	246
<i>Black Box VI</i> [2006-2016].....	240
<i>Face A / Face B</i> [2001]	246
<i>On three posters</i> [2000]	246, 253, 254, 270
<i>Probable title : zero probability</i> [2012] (avec Hito Steyerl)	258
<i>Riding on a cloud</i> [2014].....	247, 253
<i>Sand in the eyes</i> [2017]	254
<i>Shooting images</i> [2012].....	270
<i>So little time</i> [2016].....	247, 248
<i>The Inhabitants of images</i> [2010]	246, 254
<i>The pixelated revolution</i> [2012]...146, 149, 247, 252, 254, 255, 256, 257, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 485, 486	
<i>Who's Afraid of representation</i> [2004]	246

Coco Fusco

<i>A room of one's own</i> [2006]	284, 294, 295, 323
<i>a/k/a Mrs. George Gilbert</i> [2004].....	284
<i>And then the sea will talk to you</i> [2012]	284
<i>Bare life study #1</i> [2005]	284, 290, 295, 316, 320
<i>Buried pig with Moros</i> [2008-2010]	284

<i>Dolores from 10 to 10</i> [2001-2002] (avec Ricardo Dominguez).....	284, 286, 287, 288
<i>La botella al mar de María Elena</i> [2015] (avec Guillermo Gómez-Peña).....	284
<i>La confesión</i> [2015]	284
<i>La plaza vacía</i> [2012]	284
<i>Mexarcane international</i> [1995]	280
<i>Norte : Sur</i> [1990] (avec Guillermo Gómez-Peña et René Yáñez).....	280
<i>Observations of predation in humans: a lecture by dr. Zira, animal psychologist</i> [2013]	284
<i>Operation Atropos</i> [2006]	284, 290, 295, 306, 307, 308, 311, 315, 317, 502
<i>TED ethology: primate visions of the human mind</i> [2015]	284
<i>The couple in the cage</i> [1992] (avec Guillermo Gómez-Peña).....	280, 282, 283, 504
<i>The incredible disappearing woman</i> [2001-2003]	284
<i>The year of the White Bear</i> [1992] (avec Guillermo Gómez-Peña)	280
<i>Turista fronterizo</i> [2005]	284

Thomas Hirschhorn

<i>Bataille monument</i> [2002]	369, 370, 371
<i>Collage-Truth</i> [2012]	386, 387
<i>Concretion X</i> [2007]	336, 337, 338, 386
<i>Crystal of Resistance</i> [2011].....	336, 337, 342
<i>Das Auge</i> [2008].....	336, 337, 341
<i>Deleuze Monument</i> [2000]	372, 373, 378
<i>Fifty-Fifty à Belleville</i> [1992]	355
<i>Gramsci monument</i> [2013]	373, 375
<i>La flamme éternelle</i> [2014]	374
<i>Made in tunnel of politics</i> [2010]	346
<i>Moins</i> [1993]	355, 356
<i>Pixel-collages</i> [2015].....	506
<i>Spinoza monument</i> [1999]	378
<i>Superficial Engagement</i> [2006]	336, 337
<i>The Incommensurable Banner</i> [2007].....	336, 337, 339, 386
<i>Too Too - Much Much</i> [2010].....	363, 364
<i>Touching reality</i> [2012].....	336, 379, 380, 381, 510
<i>Ur-Collage</i> [2008]	336, 337, 340, 365, 386

Jean-Luc Godard

<i>À bout de souffle</i> [1960]	448
<i>Dernier Mot</i> [1988].....	35
<i>Déetective</i> [1985]	35
<i>Film-tract n° 10</i> [1968]	423
<i>Film-tract n° 23</i> [1968]	418, 419
<i>Histoire(s) du cinéma</i>	22, 37, 347, 440
<i>Je vous salue, Marie</i> [1985]	35
<i>JLG/JLG autoportrait de décembre</i> [1995]	446
<i>Jusqu'à la Victoire</i> [1970] avec Jean-Pierre Gorin	410
<i>La Chinoise</i> [1967]	427

<i>Le Gai savoir</i> [1968].....	440
<i>Les carabiniers</i> [1963].....	463
<i>Nouvelle Vague</i> [1990]	35
<i>Passion</i> [1982].....	35
<i>Pierrot le fou</i> [1965]	357
<i>Prénom Carmen</i> [1983].....	35
<i>Sauve qui peut (la Vie)</i> [1979]	35
<i>Un film comme les autres</i> [1968]	414
<i>Une femme mariée</i> [1964]	357
<i>Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006</i> [2006].....	446, 448
<i>Week-end</i> [1967].....	427, 453

Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville

<i>2 x 50 ans de cinéma français</i> [1995].....	35
<i>Comment ça va</i> [1975]	436
<i>Écrire contre l'oubli</i> [1991]	35
<i>France tour détour deux enfants</i> [1977-78].....	33, 35, 36, 236, 402, 436, 439, 442, 451
<i>Ici et ailleurs</i> [1974].....	33, 410, 411, 412, 413, 414, 431, 432, 436, 440, 446, 447, 450, 457
<i>L'enfance de l'art</i> [1991]	35
<i>Le rapport Darty</i> [1989].....	35
<i>Liberté et patrie</i> [2002]	35
<i>Numéro deux</i> [1972]	436, 448
<i>Six fois Deux</i> [1976].....	134, 442
<i>Soft and Hard</i> [1985]	35, 446
<i>The old place</i> [2000]	35

Autres artistes mentionnés

John Heartfield

<i>Adolf, le surhomme : il avale de l'or et recrache des insanités</i> [1932].....	354
<i>Au Moyen âge... comme dans le Troisième Reich</i> [1934].....	354
<i>Quiconque lit les journaux bourgeois devient aveugle et sourd</i> [1930].....	354

Hannah Höck

<i>Cornes : d'un musée ethnographique X</i> [1926].....	353
<i>Coupe au couteau de la cuisine dada à travers la dernière époque culturelle weimarienne du ventre-à-bière allemand</i> [1919/20].....	353
<i>Dada-Rundschau</i> [1919]	353
<i>Danseuse indienne : d'un musée ethnographique</i> [1930].....	353
<i>Fille allemande</i> [1930].....	353
<i>La belle fille</i> [1920].....	353
<i>Les hommes forts</i> [1931]	353
<i>Métisse</i> [1924].....	353
<i>Mit Mütze : d'un musée ethnographique</i> [1924].....	353

Otto Freundlich

<i>Composition</i> 1930 [1930]	391
<i>Composition</i> 1931 [1931]	391
<i>Composition</i> 1939 [1939]	391
<i>Mon ciel est rouge</i> [1933].....	391

D'autres œuvres :

<i>Adagio pour cordes op.11</i> [1936], Samuel Barber	463
<i>Das grosse Plasto-Dio-Dada-Drama</i> [1920], Johannes Baader	360
<i>La bouteille de vieux marc</i> [1913], Pablo Picasso	350
<i>Les désastres de la guerre</i> [1810-1815], Francisco de Goya	332, 333
<i>Nature morte avec et perdrix et poire</i> [1748], Jean Siméon Chardin	401
<i>Tenora</i> [1913], George Braque	350
<i>The dream before</i> [1989], Laurie Anderson	462

FILMS CITÉS

<i>Actua 1</i> [1968], Philippe Garrel	414
<i>A. K. A. Serial Killer</i> [1969], Masao Adashi	464
<i>Also known as Jihadi</i> [2017], Éric Baudelaire	465
<i>Blanche Neige Lucie</i> [1997], Pierre Huyghe	216
<i>Cannibal Holocaust</i> [1980], Ruggero Deodato	128
<i>Cloverfield</i> [2008], Matt Reeves	128
<i>Faces of Death</i> [1979], Conan Le Ciliare	128
<i>Global Groove</i> [1973], Nan June Paik	84, 85
<i>How not to be seen</i> [2013], Hito Steyerl	467
<i>I like girls in uniform</i> (2005), Wagner Morales	287
<i>Il deserto dei Tartari</i> [1976], Valerio Zurlini	463
<i>Images du monde et inscription de la guerre</i> [1988], Harun Farocki	21
<i>Inland Empire</i> [2006], David Lynch	60
<i>Is the museum a battlefield ?</i> [2013], Hito Steyerl	23, 27, 183
<i>Je veux voir</i> [2008], Joana Hadjithomas et Khalil Joreige	246, 247
<i>Jean-Luc Godard ou Le cinéma au défi</i> [1965], Janine Bazin, Hubert Knapp et André S. Labarthe	358
<i>JFK</i> [1991], Oliver Stone	132
<i>L'amateur</i> [1979], Krzysztof Kieslowski	132
<i>L'anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images</i> [2011], Éric Baudelaire	465
<i>L'ellipse</i> [1998], Pierre Huyghe	216
<i>La CGT en mai-juin</i> [1969], Paul Seban	414
<i>La Rabbia</i> [1963], Pier Paolo Pasolini	32
<i>Landscapes of war</i> [2008], San Francisco Museum of Modern Art	68
<i>Le Cuirassé Potemkine</i> [1925], Sergei Eisenstein	89
<i>Le fond de l'est de l'air rouge</i> [1977], Chris Marker	414
<i>Le repas de bébé – vue n° 88</i> [1895], Louis Lumière	400
<i>Le temps qu'il reste</i> [2009], Elia Suleiman	268
<i>M*A*S*H</i> [1970], Larry Gelbert	296

<i>Moma tank, from life</i> [1997], Vuk Kasic.....	61
<i>Mourir à trente ans</i> [1982], Romain Goupil.....	132
<i>Mueda, memória e massacre</i> [1979], Ruy Guerra.....	21, 271, 273, 275
<i>Net.art per se</i> [1996], Vuk Kasic.....	61
<i>Oser lutter, oser vaincre</i> [1968], Jean-Pierre Thorn.....	414
<i>Paranormal Activity</i> [2007], Oren Peli.....	128
<i>Paris, Texas</i> [1984], Win Wenders.....	132
<i>REC</i> [2007], Paco Plaza et Jaume Balagueró.....	128
<i>Remake</i> [1994-95], Pierre Huyghe.....	216
<i>Sex, lies and videotapes</i> [1989], Steven Soderbergh.....	132
<i>Solitaire, pauvre, sordide, abrutie et courte, film de guerre</i> [2004], Wagner Morales.....	463
<i>Something Strong Within</i> [1994], Karen L. Ishizuka et Bob Nakamura.....	152
<i>Taxi to the dark side</i> [2007], Alex Gibney.....	312
<i>The Blair Witch Project</i> [1999], Daniel Myrick et Eduardo Sanchez.....	128
<i>The third memory</i> [2000], Pierre Huyghe.....	216
<i>The Uprising</i> [2013], Peter Snowdon.....	156
<i>The White Helmets</i> [2016], Orlando von Einsiedel.....	123
<i>Une belle fille comme moi</i> [1972], François Truffaut.....	132
<i>V/H/S</i> [2012], Brad Miska et Bloody Disgusting.....	128
<i>Vidéogramme d'une révolution</i> [1992], Harun Farocki et Andrej Ujica.....	112

Table de matières

INTRODUCTION	11
1 ^{ère} PARTIE.....	40
CHAPITRE 1 : <i>MOUVEMENTS / CIRCULATIONS</i>	41
1.1 <i>Mouvements : l'excès et le flux</i>	43
1.2 <i>Neo-iconoclasme</i>	48
1.3 <i>Circulation. Scène, Obscénité, Invisibilité</i>	53
1.3.1 <i>Image comme gravats</i>	56
1.3.2 <i>Le rapport entre la technologie actuelle et la quantité d'images disponibles</i>	58
1.3.3 <i>L'image pauvre (poor image)</i>	63
CHAPITRE 2 : <i>VISUALITÉ /CONTRE-VISALITÉ</i>	67
2.1 <i>Qui dit conflit dit image</i>	68
2.1.1 <i>Visualité et contre-visualité : approximations initiales</i>	68
2.1.2 <i>Visualité : guerre et pouvoir</i>	74
2.1.3 <i>Les complexes de visualités selon Nicholas Mirzoeff</i>	76
2.1.4 <i>Culture visuelle</i>	82
2.1.5 <i>Image de pouvoir vs. image puissante</i>	87
2.1.6 <i>Contre-visualité</i>	91
2.1.7 <i>Asymétries</i>	98
CHAPITRE 3 : <i>GUERRE TOTALE ET IMAGE MORCELEE</i>	105
3.1 <i>Guerre Totale</i>	106
3.2 <i>Guerres d'images</i>	112
3.2.1 <i>Roumanie</i>	112
3.2.2 <i>WTC</i>	113
3.3 <i>La norme exceptionnelle ou en quête d'une image d'exception</i>	119
CHAPITRE 4 : <i>L'AMATEUR VERNACULAIRE</i>	125
4.1 <i>Amateur, vernaculaire, ordinaire, non-professionnel : l'enregistrement contemporain de la guerre</i>	126
4.1.1 <i>Les images de guerre et leur changement de statut</i>	126
4.2 <i>Quel amateurisme ?</i>	129
4.3 <i>L'effet documentaire et la création du document</i>	143
4.4 <i>Le vernaculaire requalifie l'amateur</i>	154
4.5 <i>Flux, circulation et production de valeur en tant qu'activités d'amateur</i>	166
4.5.1 <i>L'image précaire ou l'amateur travailleur</i>	168

2^{ème} PARTIE	185
CHAPITRE 1 : <i>CLARISSE HAHN</i>	187
1.1 <i>Parcours et démarche</i>	189
1.2 <i>Premiers documentaires (Hôpital et Ovidie) : le corps comme texte</i>	192
1.3 <i>Des univers clos (Karima, Les protestants)</i>	199
1.4 <i>L'immersion comme méthode de travail</i>	205
1.5 <i>Kurdish Lover</i>	209
1.6 <i>Boyzone – emploi #1</i>	214
1.7 <i>Notre corps est une arme – emploi #2</i>	218
1.8 <i>Monter et montrer dans l'espace, créer des écarts – faire politiquement</i>	224
1.9 <i>Des images dans l'espace</i>	231
1.10 <i>Rituels</i>	233
1.11 <i>Gestes</i>	236
CHAPITRE 2 : <i>RABIH MROUË</i>	239
2.1 <i>Parcours et démarche</i>	241
2.1.1 <i>Dans la guerre</i>	242
2.2.2 <i>Théâtre hybride</i>	246
2.2 <i>Construction de récits</i>	249
2.2.1 <i>L'artiste comme conteur</i>	251
2.3 <i>The pixelated revolution – enregistrer sa propre mort</i>	254
2.3.2 <i>Des images et des récits d'après coup</i>	254
2.4 <i>L'image révoltée</i>	270
2.4.1 <i>L'image de la révolta vs. l'image révoltée</i>	271
CHAPITRE 3 : <i>COCO FUSCO</i>	277
3.1 <i>Parcours et démarche</i>	278
3.2 <i>Refaire l'archive</i>	286
3.3 <i>La dénaturalisation des images – Abu Ghraïb</i>	294
3.3.1 <i>Les images</i>	297
3.3.2 <i>Faire face</i>	304
3.4 <i>Operation Atropos</i>	306
3.5 <i>Bare life study #1</i>	316
3.6 <i>A room of one's own</i>	323
CHAPITRE 4 : <i>THOMAS HIRSCHHORN</i>	335
4.1 <i>Parcours et démarche</i>	336
4.2 <i>Collage, mon beau souci</i>	346
4.3 <i>L'excès inclusif</i>	365
4.3.1 <i>La dépense et la part maudite</i>	366
4.4 <i>Montrer des corps détruits</i>	379

4.4.1 Toucher le réel	380
4.4.2 Faire barrage pour faire voir	383
4.4.3 L'abstraction	389
3^{ème} PARTIE : BRUIT DE FOND	398
CHAPITRE 1 : <i>FOND</i>	399
1.1 <i>La puissance du fond</i>	400
1.1.1 Quand le fond fait figure - fond godardien	402
CHAPITRE 2 : <i>BRUIT</i>	407
2.1 <i>Un son de tonnerre</i>	408
2.1.1 Rendre : la pédagogie de Godard	409
2.2 <i>Le conflit comme point de départ</i>	413
2.2.1 Pas en arrière. Mai 1968 et le ciné-tracts	414
2.2.2 La sortie du phallus et l'entrée du cul	417
2.3 <i>Repartir de zéro – aller vers les marges</i>	427
2.3.1 Faire politiquement	428
2.3.2 Marge	431
2.3.3 Faire voir : en quête d'une contre-visualité	433
2.4 <i>Usine de voir</i>	445
2.4.1 Décomposer = travail	448
2.4.2 Monter et faire monter les choses	449
2.4.3 Trouver sa forme	451
CONCLUSION	461
ANNEXES	475
<i>Annexe n° 1 : entretien avec Clarisse Hahn</i>	476
<i>Annexe n° 2 : entretien avec Rabih Mroué</i>	482
<i>Annexe n° 3 : scénario de 'The Pixelated Revolution' de Rabih Mroué</i>	488
<i>Annexe n° 4 : entretien avec Coco Fusco</i>	498
<i>Annexe n° 5 : conversation avec Thomas Hirschhorn à la Maison populaire de Montreuil</i>	505
BIBLIOGRAPHIE	511
Bibliographie thématique	513
Bibliographie monographique	539
INDEX	550
Index de noms	551
Index des œuvres	555
TABLE DE MATIÈRES	560

Résumé

VISUALITÉ ET CONTRE-VISUALITÉ

Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien.

En partant de l'idée que la guerre et les images sont deux notions interdépendantes, la thèse reprend deux concepts clés : *visualité* et *contre-visualité*. La *visualité*, étant une façon de perpétuer la guerre, représente les discours dominants. L'art contemporain serait donc une possibilité de construction de contre-visualités. La « guerre globale » contemporaine - totale et dispersée - aurait une production visuelle qui lui correspondrait : des images d'amateurs, elles aussi dispersées et de grande circulation. Comment ces images, généralement liées à la sphère privée, se sont converties en enregistrements de la guerre contemporaine ? Comment l'art fait face à la guerre et à la *visualité* dominante par le biais du remploi de ces images ?

La recherche essaie de définir cette production d'images « amateur » et de l'encadrer dans le temps conflictuel du présent. Une telle production serait-elle une résistance à la *visualité* actuelle ou au contraire quelque chose qui la renforce ? Ensuite, à travers un corpus circonscrit de quatre artistes visuels contemporains (Clarisse Hahn, Rabih Mroué, Coco Fusco et Thomas Hirschhorn), nous travaillons l'hypothèse que la réutilisation de ces images peut contribuer à la construction d'une contre-visualité : par le geste artistique, l'enlèvement de ce matériau d'un certain flux provoquerait un arrêt, une déviation vers une reconfiguration du sensible où le facteur conflictuel serait mis en évidence. Dans un troisième moment, la thèse se penche sur l'œuvre des années 1970 de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, quand ils interrogent les forces et les faiblesses du cinéma militant et mettent en question les images et leurs potentialités. Certaines de leurs procédures créatives sont examinées rétrospectivement, car à notre avis, elles sont toujours présentes directement ou indirectement dans la pratique artistique des artistes de notre corpus.

Mots clés : *visualité, contre-visualité, images d'amateur, guerre, conflit, remploi, politique, art-contemporain.*

Abstract

VISUALITY AND COUNTER-VISUALITY

War and conflict amateur images and their use in contemporary art. A politics of images based on Godard's "background noise".

Considering the idea that war and images are two interdependent concepts, the thesis deals with two key concepts: visuality and counter-visibility. Visuality as a way of perpetuating the war represents dominant discourses. Contemporary art would therefore be a possibility of constructing counter-visibility. The contemporary "global war" - total and dispersed - would have a visual production that would correspond to it: the amateur images, also scattered and widely circulated. How are these images - usually related to the private sphere - converted into records of contemporary war? How does art face war and the dominant visuality by utilizing these images?

The research attempts to characterize this amateur production of images and to frame it in the conflicting time of the present. Would such a production be a resistance to the current visuality or, on the contrary, something that strengthens it? From then on, by analyzing a circumscribed corpus of four contemporary visual artists (Clarisse Hahn, Rabih Mroué, Coco Fusco and Thomas Hirschhorn), we work on the hypothesis that the reuse of these images can contribute to the construction of a counter-visibility: by the artistic gesture, the removal of this material from a certain flow would cause a stop, a deviation towards a reconfiguration of the sensible where the conflicting factor would be highlighted. In a third moment, the thesis looks at the work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville on the 1970s, when they question the strengths and weaknesses of militant cinema and challenge images and their potentialities. Some of their creative procedures are examined in retrospect because in our opinion they are still directly or indirectly present in the artistic practice of the aforementioned artists.

Keywords : *visuality, counter-visibility, amateur images, war, conflict, re-employment, politics, contemporary art.*

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
École Doctorale ED 267 Arts & Médias
LIRA EA 7343
Centre Bièvre
1, Rue Censier
75005 Paris