



HAL
open science

Images et peurs : l'expérience de l'événement médiatisé

Anna-Maria Le Bris

► **To cite this version:**

Anna-Maria Le Bris. Images et peurs : l'expérience de l'événement médiatisé. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2019. Français. NNT : 2019PA01H309 . tel-02612243

HAL Id: tel-02612243

<https://theses.hal.science/tel-02612243>

Submitted on 19 May 2020

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 PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE
UFR 04 - Arts et sciences de l'art
Ecole doctorale 279 Arts plastiques, Esthétique et Sciences de l'art

Thèse de doctorat en Arts et sciences de l'art
mention arts plastiques
présentée par
Anna-Maria Le Bris

Images et peurs

L'expérience de l'événement médiatisé

Sous la direction de Christophe Viart

Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Ecole doctorale 279 Arts plastiques, Esthétique et Sciences de l'art

Membres du jury

Michelle Debat, Professeure des universités,
Université Paris 8

Philippe Ortel, Professeur des universités,
Université Bordeaux-Montaigne

Sophie Lécole Solnychkine, Maîtresse de conférences,
Université Toulouse Jean-Jaurès

Julie Jones, Attachée de conservation au Cabinet de la photographie
du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

Christophe Viart, Professeur des universités,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier vivement mon directeur de thèse, Christophe Viart, pour son soutien, sa confiance, ainsi que ses conseils qui m'accompagnent depuis mes années d'études à l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes.

Je remercie les membres du jury, Michelle Debat, Philippe Ortel, Sophie Lécole Solnychkine, Julie Jones, d'avoir accepté l'invitation à participer à cette soutenance.

Mes remerciements affectueux vont à mes parents, Geneviève et Jean-Marc, mon frère Edern, et mes amis – Solenn, Céline, Charlène, et avec une attention particulière à Chantal et au "groupe" – qui m'ont tous conseillée et soutenue durant ces années, chacun à leur manière, avec humour et sérieux. Merci également à mes collègues docteurs et futurs docteurs : Adrien, Laurence, Marwan, Damien, Florence, Patrick et Oriane.

Enfin un grand merci à mon mari, Charbel, qui m'a épaulé tout au long de la thèse, pour ses encouragements et les discussions que nous avons eues et continuerons d'avoir ensemble à propos des images et des peurs.

Images et peurs

L'expérience de l'événement médiatisé

SOMMAIRE

Remerciements p.3
<u>Introduction</u> p.11
>>> Pratique personnelle : <i>Collecte – Carnets et cahiers</i> p.16
Chapitre 1 : Médiatisation de l'événement - Les images nous informent et nous manipulent	
 p.27
<u>1) Informer et émouvoir :</u> <u>comment donner forme à l'événement</u> p.30
<u>2) S'armer des images pour orienter la vision</u>	
A) <u>Les images dans la guerre</u> p.58
B) <u>La guerre des images</u> p.78
<u>3) Vrai / Faux : S'interposer entre les images</u>	
A) <u>Fabrications et falsifications</u> p.88
B) <u>Transmettre, propager les peurs</u> p.100
>>> <i>Unes</i> p.113

Chapitre 2 : Violence de l'acte d'image - Les images nous menacent, les images nous contrôlent

 p.121
<u>1) L'image prédatrice : posséder l'autre</u> p.124
<u>2) Faire justice par l'image</u> p.152
<u>3) Surveiller, connaître et contrôler</u> p.180
<i>>>> Collecte – Dossiers, panneaux et murs d'images</i> p.211

Chapitre 3 : Catastrophe des images - Les images répètent, redoublent, troublent et nous dépassent

 p.223
<u>1) De la peur originelle de l'image comme apparence, à celle d'un déferlement infini des images</u>	
A) <u>Apparition et hantise</u> p.226
B) <u>Invasion et déluge</u> p.244
<u>2) Images-modèles : répétition, redoublement et instabilités</u>	
A) <u>Refaire, redoubler, répéter</u> p.260
B) <u>Stéréotypes, images iconiques et identification dans les peurs collectives</u> p.295
<i>>>> Amorces</i> p.311

Chapitre 4 : Confrontation / Distanciation face aux images et aux peurs

	p.323
<u>1) Conjurer les peurs à travers les images</u>		
<u>A) Diminuer, maîtriser les peurs</u>	p.326
<u>B) Ecarter, contenir, retenir</u>	p.339
<u>2) Exorciser les images : détruire, prendre soin, réparer ?</u>		
	p.352
<u>Conclusion : Agir et ruser avec les images/peurs</u>		
	p.377
Bibliographie	p.384
Table des illustrations	p.393
Index des principaux noms cités	p.399
Index des notions	p.401
Table des matières	p.404

INTRODUCTION

Conflits, crises sociales et politiques, attentats, catastrophes naturelles et sanitaires, accidents à grande échelle... Ces événements semblent constants, notamment car leurs images sont relayées continuellement et en masse sous la forme de photographies ou de vidéos visibles dans la presse, à la télévision ou sur Internet. Les images médiatiques peuvent représenter un événement qui sera perçu comme effrayant ou angoissant car il affecte directement les spectateurs, qui craignent pour leur existence – attaques terroristes médiatisées – ou qui ont peur de voir s'écrouler leur mode de vie – crise financière perçue à travers les médias. L'expérience d'un événement médiatisé n'est donc pas la même pour tous, selon le rapport que les spectateurs ont avec l'événement, ou selon la menace (plus ou moins effective) qu'il fait peser sur eux. Cependant, les images médiatiques cherchent à abolir toute distance : elles tentent de rapprocher un large public de l'événement en suscitant émotions et intérêt. Souvent, ce sont les images elles-mêmes qui font événement : elles surgissent dans notre quotidien et y occupent une place et un temps importants. Elles appellent à être vues, elles s'imposent à notre regard. Nous sommes ainsi devenus de plus en plus avides des images – leur absence va jusqu'à nous faire douter de la véracité d'un fait.

Face à l'événement médiatisé, les spectateurs peuvent éprouver des émotions variées, et notamment de la peur – émotion complexe et riche, notion polymorphe qui « tient un rôle prépondérant dans la conscience collective du XXI^e siècle¹. » Ressentie individuellement, la peur peut être soudaine, relevant du choc ou de l'effroi, voire de l'horreur ; ou peut être plus modulée et diffuse, relevant de la crainte, de l'anxiété, de l'angoisse ou de l'inquiétude, pour un danger plus ou moins déterminé que l'on pressent ou attend. Regardées par un vaste public, les images médiatiques ne conduisent pas à des paniques généralisées, mais renvoient à des peurs collectives. Ce terme ne désigne pas uniquement ce qui est senti

1 Sylvain Delouée, Patrick Rateau, « Introduction - Les Peurs collectives comme forme de manifestation de la pensée sociale » dans Sylvain Delouée, Patrick Rateau et Michel-Louis Rouquette (sous la dir. de), *Les Peurs collectives*, Toulouse, Erès, 2013, p.7. Les auteurs ajoutent ensuite : « La fréquence d'utilisation médiatique des formules telles que "politique de la peur", "la peur du crime", "la peur du futur", "la peur du nucléaire" en sont les signes les plus frappants. » *Idem*, p.7. On peut directement ajouter que ces « formules » appellent à des représentations. Le rapport entre peur et médias est fréquemment relevé par les différents auteurs étudiés.

en même temps par toute une communauté ; les peurs collectives se définissent par une dimension sociale et anthropologique. Elles font appel à un imaginaire propre à la société de spectateurs qui "vivent" l'événement médiatisé. Une société se construit ainsi sur des peurs communes qui s'actualisent au fil de son histoire, au gré des événements. Les peurs collectives s'expriment à travers des représentations variées qui forment un imaginaire commun, où s'entremêlent mythes archaïques et contemporains. Les deux peurs collectives principales sont ainsi la peur de la mort et la peur de l'autre, qui s'ouvrent notamment sur celle de la violence, de la maladie, de la fin du monde, de l'étranger, de celui considéré comme "déviant"... Les représentations de ces peurs plurielles, qui s'entrecroisent constamment, trouvent ainsi une place importante dans l'histoire de l'art et plus largement l'histoire des images.

Cette recherche doctorale ne vise pas seulement à examiner certaines des peurs collectives actuelles : elle problématise les relations entre images, peurs et événements - du point de vue des arts plastiques. Les peurs collectives et les images médiatiques sont plurielles et mouvantes ; elles sont enchevêtrées ensemble dans le passé, le présent, le réel et la fiction. Il s'agit de tenter de sortir de cette confusion en les distinguant et les manipulant, de manière théorique et pratique. La thèse porte ainsi sur l'analyse d'œuvres d'artistes contemporains et d'images médiatiques, en résonance avec ma pratique personnelle - qui s'appuie sur la collecte de ces images.

Les relations entre images, peurs et événements seront principalement interrogées dans les domaines de l'art, de l'histoire et de la psychologie sociale (Pierre Mannoni). Cette recherche a porté mon attention vers des historiens spécialisés dans les périodes de la fin du Moyen-Age et du début de la Renaissance en Europe, qui se sont penchés sur la place des peurs collectives dans ces sociétés, révélant souvent les nôtres (Jean Delumeau, Georges Duby, Patrick Boucheron). Toutefois, en étant confrontée aux images médiatiques, je me suis écartée de l'étude comparative des imaginaires et des imageries des peurs collectives anciennes et contemporaines, pour me focaliser sur une peur collective en particulier, pouvant englober toutes les autres : celle que suscitent les images actuelles. En m'appuyant sur des essais croisant histoire de l'art, cultural studies et anthropologie (comme ceux de Horst Bredekamp, Carlo Ginzburg, William J. T. Mitchell, Marie-José Mondzain), je montrerai ainsi que nos sociétés contemporaines craignent les images autant que les sociétés anciennes, en leur attribuant toujours plus de pouvoirs et d'autonomie, liés notamment à leur évolution technique. Afin d'étudier ces pouvoirs, je m'empare également d'essais de la seconde moitié du XX^e siècle sur la photographie (Susan Sontag, John Berger) et de réflexions sur des images actuelles portées par des auteurs contemporains (Clément Chéroux, Jean-Louis Comolli, André Gunthert, Paul Virilio). médias

Images et peurs collectives se conjuguent dans la réception d'un événement médiatisé. J'interroge alors les rapports entre expérience de cette réception et pratique des images médiatiques : qu'éprouve-t-on en les regardant, et que fait-on face aux images ? Que fait-on avec ces images et les peurs qu'elles transmettent, auxquelles elles renvoient ? Des réactions, des émotions sont en jeu, ainsi que des actions, des gestes - mis en avant dans les titres et sous-titres des parties de la thèse. Il peut s'agir, parfois conjointement, des émotions et gestes de l'opérateur des images médiatisées (reporters ou non), du spectateur (qui les regarde, mais peut aussi les rediffuser, les modifier) et de l'artiste (qui fabrique, réalise à partir de ces images). Les pratiques étudiées ne seront donc pas toujours artistiques. Celle des professionnels des médias sera analysée à partir du regard que des artistes portent sur elle. Je n'étudie donc pas les propos et les images de reporters en particulier. En revanche, une œuvre d'un ancien reporter, Gilles Saussier, sera étudiée à travers deux chapitres de la thèse. Les pratiques analysées engagent des questions relevant des peurs collectives, s'ouvrant parfois plus largement sur le travail des images - à travers notamment sa dimension heuristique, explorée par des artistes et des historiens (comme Georges Didi-Huberman ou Pierre Schill).

Les artistes de mon corpus ont des pratiques différentes mais s'interrogent tous sur notre expérience des images. S'il ne s'agit pas toujours de celle d'images médiatiques, leurs œuvres permettent d'aborder de manière particulière les relations entre images et peurs. Le corpus est à la fois restreint et varié : j'étudie une ou deux œuvres d'une quinzaine d'artistes internationaux, réalisées pour la plupart entre la fin des années 1990 et les années 2010. Ces œuvres sont surtout constituées de photographies ou de vidéos, et en particulier d'images déjà-là, trouvées ou collectées - mais pas uniquement. Des images médiatiques et des œuvres d'artistes se rapportant à des événements seront analysées ; néanmoins certaines s'en détacheront quelque peu, en questionnant le pouvoir des images au sein des domaines judiciaire et policier.

Le premier chapitre analyse la peur actuelle des images du point de vue de la notion de manipulation, à travers les rapports entre images et pouvoirs politiques et médiatiques. Avec l'analyse d'œuvres d'Aernout Mik, d'Alfredo Jaar et de Thomas Hirschhorn, ce chapitre vise d'abord à reconsidérer les actes d'informer et d'émouvoir face à l'événement. Ce chapitre aborde ensuite la place des images dans la médiatisation de la guerre et s'appuie particulièrement sur l'analyse de *L'ABC de la guerre* (1955) de Bertolt Brecht ainsi que son appropriation contemporaine par Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2* (2011). La notion de manipulation des peurs et des images à travers les médias est enfin étudiée à partir de la question du vrai/faux (événement ou image) avec des œuvres d'Eric Baudelaire, du collectif tchèque Ztohoven et de Gianni Motti.

Le deuxième chapitre étudie la violence inhérente à l'acte d'image, c'est-à-dire celui de photographier ou de filmer une personne ainsi que d'en diffuser l'image. On verra avec *L'ABC de la guerre*, *War Primer 2* et des œuvres de Gilles Saussier et

de Mohamed Bourouissa, que les images sont craintes car elles permettent d'établir un pouvoir sur l'autre. Je m'appuierai également sur l'analyse d'images de traque et d'émeutes médiatisées. L'acte photographique et filmique sera considéré comme un acte de prédation, pouvant tendre à humilier, soumettre et vaincre l'autre. La menace soutenue par les images sera cette fois abordée du point de vue des pouvoirs judiciaire, policier et étatique.

Le troisième chapitre questionne l'idée d'une catastrophe des images. Par leur capacité à rendre apparent l'événement sous nos yeux, entre apparition et hantise, les images médiatiques sont jugées intentionnellement trompeuses, voire diaboliques. Des œuvres d'Eric Baudelaire et Ali Cherri interrogeront ce point. Par leur capacité à se mouvoir n'importe où et n'importe quand, entre invasion et déluge, elles sont considérées comme un fléau. Établir des relations entre peurs et images amène également à considérer l'incidence de la répétition de ces images dans la société par rapport à la question du double de la représentation et du flux des images médiatiques. Plusieurs œuvres interrogeront des actes de répétition (celles de Robert Longo, Sirine Fattouh, Aernout Mik) ainsi que l'existence d'images modèles dans le flux des images (avec une œuvre d'Eric Baudelaire).

Ces trois premiers chapitres sont intitulés de manière à révéler la tendance des images à susciter des peurs. Leurs titres s'apparentent à des discours fréquents qui accusent les images de tous les maux – des idées communes qu'il s'agit de démontrer, en cherchant à dévoiler à la fois les dimensions positives et négatives des images médiatiques actuelles dans leurs rapports avec les peurs collectives.

Le dernier chapitre se veut davantage comme une mise en perspective conclusive. Il pose la question d'un équilibre à trouver face aux images et aux peurs, entre confrontation et distanciation. À la dimension supposée négative de cette peur collective des images, la nécessité des relations entre images et peurs est examinée. Peut-on conjurer les peurs à travers d'autres pensées sur les images, à travers des pratiques artistiques singulières ? Comment apaiser peurs et images sans amoindrir leurs pouvoirs ? J'étudierai alors une possible maîtrise des images et des peurs (avec Taryn Simon, Ali Cherri, Thomas Hirschhorn) et explorerai la question de l'exorcisation des images à travers la notion du soin et de la réparation à leur apporter (avec Agnès Geoffray, Taryn Simon, Adam Broomberg et Oliver Chanarin).

Le mémoire de thèse suit la progression que j'ai effectuée lors de ma recherche doctorale, en parallèle d'interrogations et de considérations élaborées lors de ma pratique de collecte d'images. Une collecte est ce qui résulte de l'acte de rassembler des éléments en vue d'une action précise. Je collecte des images issues de la presse, la plupart du temps des photographies, et pour une majeure partie des photographies prises pour représenter un événement réel. Ces images proviennent de quotidiens et de magazines, et en particulier du journal *Libération*, choisi pour l'importance accordée à la maquette et à la photographie². Même si les images

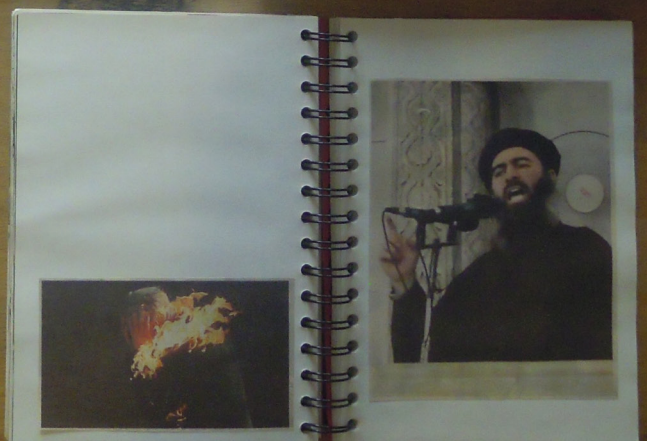
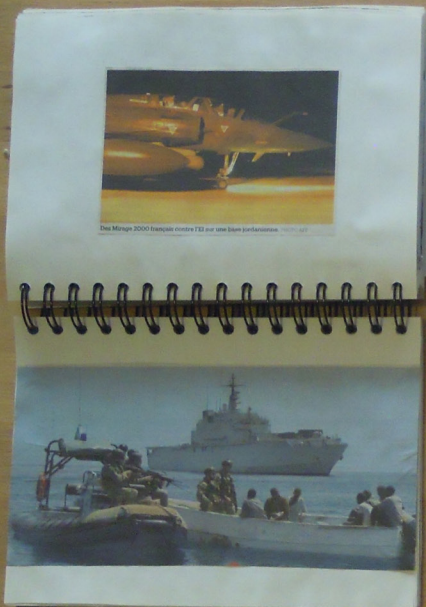
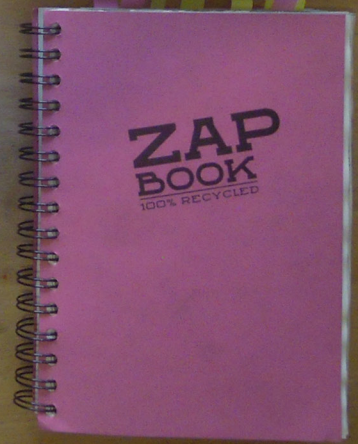
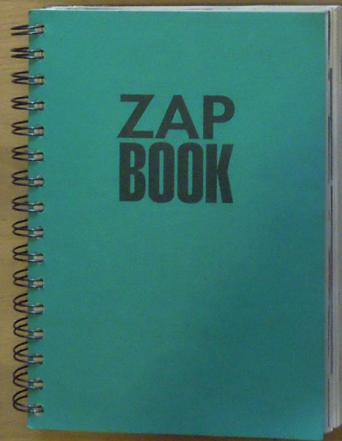
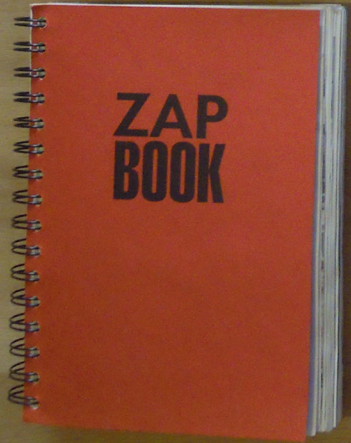
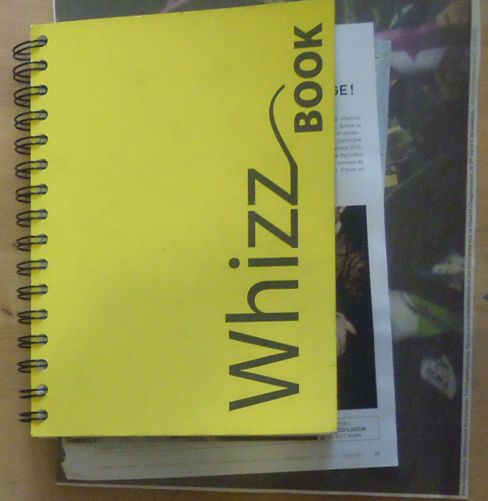
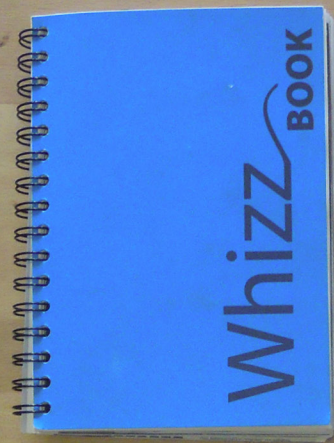
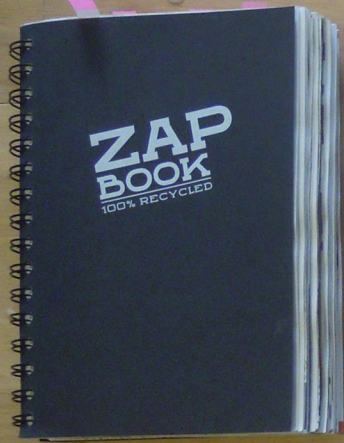
² Cette importance est donnée à partir de la nouvelle formule de *Libération* (fondé en 1973) qui voit le jour en 1981, notamment grâce au travail de Claude Maggiori (qui dirige le service de la

d'origine sont modifiées (en étant tout d'abord découpées, décontextualisées), il est important pour moi qu'elles aient été déjà diffusées, déjà aperçues ou regardées. D'autres spectateurs ont posé ou vont poser leur yeux sur ces images, de manière plus ou moins attentive, en étant plus ou moins affectés par ce qu'elles représentent. Il est question d'une relation à la fois privée et publique avec ce type d'images, qui renvoie à la dimension individuelle et collective des peurs.

Cette pratique de collecte me permet à la fois d'étudier un ensemble de représentations médiatiques associées aux peurs collectives et de travailler ces images déjà là ; de penser conjointement recherches théoriques, artistiques et pratique personnelle. Elle est ainsi devenue partie prenante de mon travail de recherche théorique et de mon travail artistique, à la fois comme pratique à part entière et comme source de réalisations. Le matériau de mon travail trouve ainsi son origine dans la constitution d'un fonds d'images médiatiques (qui ne m'appartiennent pas, dont je ne possède pas les droits, mais seulement une reproduction publiée, un jour, dans un journal) au gré de la collecte. Je puise dans ce fonds afin de réaliser des projets qui questionnent à leur tour notre rapport aux images, et les différents moyens d'organiser et de présenter artistiquement une collecte d'images.

Ces projets (dessins, collages, textes...) seront présentés dans des parties distinctes des chapitres, mais en résonance avec eux. Afin de rendre visible ces allers-retours entre pratique et théorie au fil des pages du mémoire de thèse, des images de mes projets (photographies ou photomontages) s'immiscent et ponctuent l'ensemble.

maquette) et de Christian Caujolle (qui dirige le service photographique). « Pour les photographes, Caujolle obtient le statut des journalistes de l'écrit et envisage de faire de Libération un journal identifiable par sa relation à la photographie. » Gaëlle Morel, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006



COLLECTE – CARNETS ET CAHIERS

Issu de la collecte, mon fonds d'images prend diverses formes : chacune renvoie à différentes manières de les collecter, de les utiliser et de les remonter. Outre des images placées dans des dossiers [cf. *infra* p.211], le fonds est constitué de carnets de collecte et de cahiers de collages, dont la réalisation se poursuit toujours aujourd'hui.

Les carnets de collecte

Ces carnets sont au commencement de ma pratique de collecte – le premier est commencé au début de l'année 2011, avec des images parfois plus anciennes. Actuellement, il existe neuf carnets de format 15x21cm, et sept autres plus grands (24x32 et 21x29,7cm). Ils possèdent tous 320 pages, qui correspondent environ à 300 images, collées chacune sur une page. Certaines pages restent blanches – en attente d'une représentation, ou pour marquer une respiration dans ces suites d'images.

Ces carnets rassemblent des milliers d'images collectées sur plusieurs années. Elles sont toutes liées aux peurs collectives, même si certaines s'en détachent quelque peu – autre respiration. Des carnets ont été réalisés en quelques semaines, d'autres sur une période plus longue. Les images sont parfois collées au fil des jours et des événements. D'autres fois, elles sont d'abord rassemblées par thématique (représentations de catastrophes naturelles, de militaires...) ou réunies puis collées selon une logique narrative, dans le déroulement des pages (les images semblent alors raconter une suite d'événements qui se déroulent au même endroit et en même temps).

J'ai réalisé ces carnets pour qu'ils soient regardés à la fois comme des livres d'images et des carnets de recherche. Je les ouvre régulièrement afin de revoir les associations qui s'établissent entre les pages, pour regarder à nouveau leurs images, les retenir. Je les feuillette également pour retrouver certaines d'entre elles, afin de les agencer avec d'autres – issues d'autres carnets ou des dossiers.

Ces images sont majoritairement des photographies d'événements, provenant de quotidiens nationaux (principalement de *Libération*, et de temps en temps d'autres titres, afin d'expérimenter des sources variées, de les confronter). Néanmoins, des images de films, des

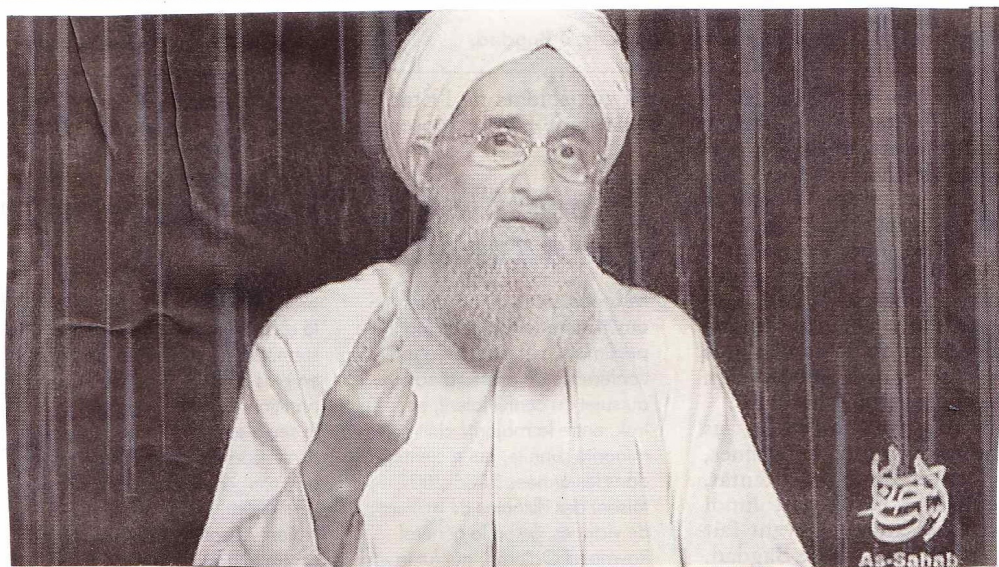
reproductions d'œuvres, parfois des dessins de presse sont présents. J'ai également collecté des images venant d'hebdomadaires (*L'Obs*, *Les Inrockuptibles*, *Télérama*...) et de magazines (de mode, culturels, des suppléments week-end de quotidiens...). Il s'agit toujours de représentations d'événements mais aussi de publicités, de photographies de mode, de portraits, de diagrammes et graphiques,...

Alors que je distinguais au départ les différentes sources de collecte (un type de carnet pour les hebdomadaires et magazines, un autre pour les quotidiens), je les regroupe depuis l'été 2017 dans les mêmes carnets, plus grands. Ce choix correspond à un changement de mode de publication des images d'événement (les quotidiens – et *Libération* en particulier – publiant des images plus grandes) mais aussi à une évolution de ma pratique. À présent, je souhaite davantage confronter la variété d'images se rapportant aux peurs collectives. Cela me permet de révéler les allers-retours qui s'opèrent entre ces images, mais aussi d'être plus proche de cette expérience quotidienne, durant laquelle nous recevons une multitude d'images de toutes sortes pouvant s'associer les unes aux autres dans notre mémoire visuelle.

Les carnets sont constitués d'images découpées dans leur totalité (parfois divisées en deux, chaque partie se faisant face) ou bien fragmentées (la moitié ou les trois-quarts étant conservées). Plus rarement, seul un détail est collé – trouvé au hasard des découpes d'autres images. Dans les premiers carnets de collectes, les légendes des photographies sont absentes. Il m'a semblé ensuite important de les conserver (quand elles sont données). Tout d'abord, je pensais être capable de me souvenir de chacun des événements représentés dans ces images ; ce qui s'est révélé difficile au fur et à mesure que les images arrivaient. Les légendes, découpées et collées directement avec les images, me permettent de retrouver l'événement représenté, parfois péniblement – elles peuvent être assez énigmatiques ou être comprises uniquement dans l'actualité de la diffusion des images. Pendant un moment, j'ai essayé d'inscrire également leur date de publication, mais la tâche était trop longue. Je note alors uniquement la période de réalisation des carnets, même si elle ne correspond pas toujours avec leur diffusion. Cela me permet néanmoins, avec les légendes, de retrouver et de reconnaître le contexte dans lequel ces images sont apparues.

Ces carnets ont un aspect matériel important. Ils sont épais, déformés par les images qu'ils contiennent. Ils montrent des images publiées sur du papier journal, collées à la main. Leurs pages sont gondolées. Les images présentent souvent des plis, des boursouffures à cause de la colle – sur lesquels je joue parfois, en pensant d'avance aux traces que la colle fera sur l'image. Si je collecte parfois des images sur Internet et numérise mes carnets, la matérialité des images et des carnets reste essentielle. Découper avec des ciseaux, disposer des images sur une surface (une table, un sol) afin de les réunir, les coller à la main sont des gestes qui permettent d'appréhender autrement les images et les peurs qu'elles suscitent.





Les cahiers de collage

Il existe neuf cahiers de collage. Ils sont tous de format 24x32cm et possèdent seulement 24 pages. Ils ne rendent pas visibles le fonds d'images collectées puis collées sur chaque page. Ces cahiers sont constitués de collages. Chaque double page montre une composition qui rassemblent des images sur la feuille. Les images sont assemblées, associées, collées les unes à côté des autres, les unes sur les autres, selon des contraintes différentes. Ce n'est plus une succession page après page, image après image – pouvant aussi conduire à un montage, mais dans la mémorisation de ce qui précède. Je montre dans les cahiers une vue d'ensemble sur un groupe d'images collectées. Il s'agit alors d'essayer de mieux percevoir un moment d'actualité, une unité de temps, de mieux voir les événements et les peurs médiatisées – vision contrariée par la fragmentation et la superposition des images. L'accumulation d'images sur la double page redouble les peurs représentées, tout comme certaines compositions ; pour certaines j'insiste sur les couleurs sombres ou j'établis des jeux de regards et de pouvoirs entre les personnes représentées. Les collages créent des ruptures et des continuités dans les lignes de composition d'origine des images, ainsi que dans les événements représentés.

Chaque cahier de collages renvoie à une opération différente. Certains sont constituées de doubles pages montrant le plus possible d'images que je pouvais extraire d'un journal – révélant alors la place différente qu'elles occupent dans un quotidien. D'autres sont composées à partir d'images sélectionnées, représentant des peurs collectives ou des scènes inquiétantes. Des cahiers sont le « résultat » d'une semaine de publication d'images dans un même quotidien, ou de celle d'un quotidien ou d'un hebdomadaire chaque fois différent ; une double page correspondant à un jour.

Deux des cahiers montrent des collages réalisés à partir d'images collectées dans des quotidiens libanais, publiés durant l'été 2015. La place et l'aspect des images sont différents des journaux français : elles sont souvent en noir et blanc, et de petite taille. J'ai réalisé un cahier constitué uniquement d'images du quotidien *Al Nahar*. Contrairement à d'autres journaux libanais anglophones et francophones, il est écrit en arabe – langue que je ne suis pas capable de déchiffrer. C'était une manière de percevoir autrement les images, totalement débarrassées des mots qui construisent leur lecture. Malgré cela, j'ai pu comprendre quels événements étaient représentés, d'une part parce que je suivais l'actualité, et d'autre part car j'étais capable de reconnaître des lieux à travers leurs images. Les événements n'étaient pas représentés de la même manière qu'en France, mais les sujets de l'actualité internationale étaient identiques.

En parallèle de la série des *Unes* [cf. *infra* p.113], j'ai poursuivi l'expérience des images médiatiques collectées par rapport aux mots qui

les accompagnent. J'ai alors réalisé deux cahiers de collages qui associent des images à des titres d'articles ou de paragraphes (fragmentés ou complets), ou le titre des journaux concernés. Cette présence du texte accroche le regard et conditionne la lecture des images, autant que celle des collages.

Un seul des cahiers est thématique. Il porte sur la question de l'hommage et de la mémoire, à partir de quotidiens et d'hebdomadaires du 13 juillet 2017. Précédant la publication d'images des défilés et symboles de la Fête Nationale française, s'entremêlent la représentation d'hommages rendus à l'attentat de Nice et celle d'évènements historiques totalement différents – révélant la ligne politique de chacun des journaux. L'hommage semble parfois être totalement vidé de son sens, comme s'il y avait une nécessité de publier au moins une petite image rappelant cet événement, sans pour autant le traiter en profondeur. Les doubles pages vont de l'absence d'évocation du 14 juillet 2016 (*L'Obs*) jusqu'à l'exacerbation d'images de l'attentat et de ses préparatifs (*Paris Match*, contre qui des plaintes furent déposées pour le choix des images publiées). Ces choix sont manifestes des politiques éditoriales – montrer ou ne pas montrer – mais aussi du point de vue de ces journaux face à la gestion de la peur du terrorisme.



UN AN APRÈS L'ATTENTAT
**Le difficile retour
à la vie à Nice**

Encore traumatisé par l'attaque au camion qui a fait 86 morts il y a un an, le quartier de la Madeleine se sent abandonné des pouvoirs publics. P. 9

MÉMOIRE

**Les balles
du 14 juillet 1953**



LE JOURNAL FONDÉ PAR JEAN JAURÈS
l'Humanité



NOUS NE POURRONS PAS DIRE À NOS ENFANTS QUE NOUS NE SAVIONS PAS. #COP21PARIS

DOSSIER ADN, la folle avancée scientifique P.12
DÉBAT Faut-il avoir peur de l'état d'urgence? P.19

L'OBS

Le FN aux portes du pouvoir

#Tout changer

...avant qu'il ne soit trop tard! P.32

0228 001 5186 €

OUI, JE SUIS AU COURANT JE REGARDE BFMTV"

336 JOURS, 466 VICTIMES

FACE-À-FACE

FAUT-IL AVOIR PEUR DE L'ÉTAT D'URGENCE ?

18 les Inrockuptibles 4.12.2013





Prescription

Non-Péninsular

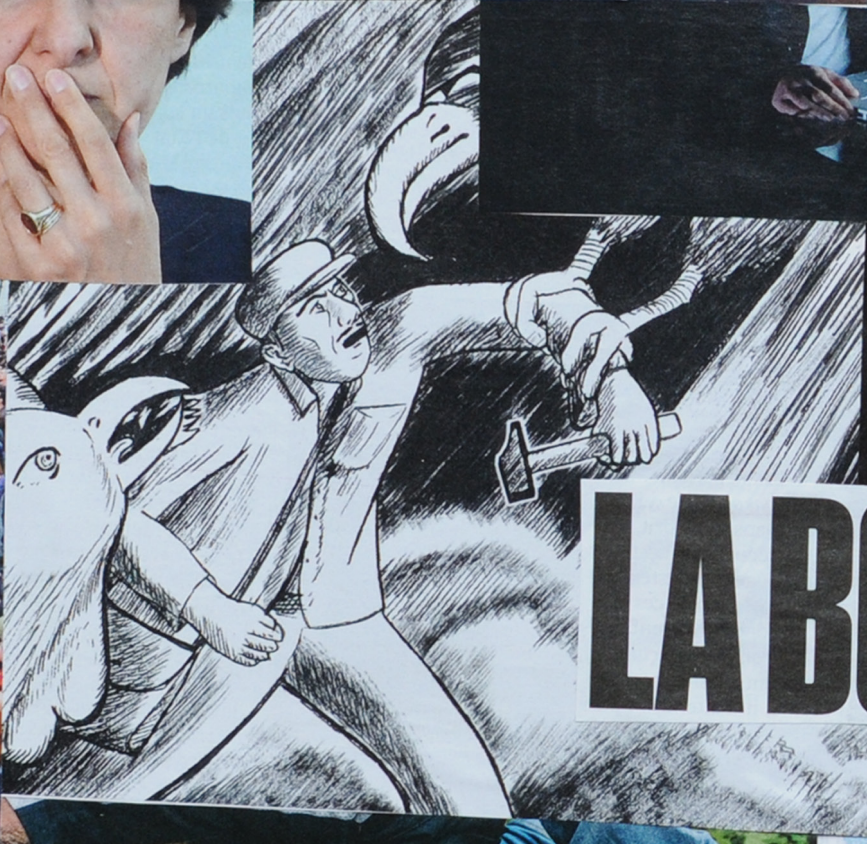


CHAPITRE 1

Médiatisation de l'événement – Les images nous informent et nous manipulent

PASSÉ / PRÉSENT

UBERNAQUE



LA BOMBE





Peurs contre peurs



1) Informer et émouvoir : comment donner forme à l'événement

Dans son essai sur la manipulation, Fabrice D'Almeida constate que « [l]e manipulateur ou la manipulatrice est attesté pour la première fois en 1760 dans un dictionnaire, avec le sens figuré que nous lui prêtons, de manipuler une personne. Auparavant, seule existait depuis 1619 la définition au propre, à savoir celui qui, en chimie ou, à l'époque, en alchimie, utilise un objet, le déplace avec ses mains... le manipule¹. » Questionner la manipulation des images, et d'autant plus celle des images d'un événement, doit se faire en pensant aux deux sens du mot. Manipuler des images correspond à un ensemble d'opérations et d'usages : traduire (l'image étant un reflet donc une interprétation, une transposition du réel), cadrer (sélectionner, par le champ et le hors-champ) et monter (associer des images)². Fabrice D'Almeida rappelle aussi les origines de la manipulation avec la notion de *mêtis* dans l'Antiquité³. Elle renvoie à l'idée de ruse au sens d'une intelligence tactique, d'une habileté technique, qualité du chasseur notamment. Si l'auteur n'évoque pas la *mêtis* du point de vue de la représentation, on peut néanmoins penser aux mythes de peintres grecs qui trompaient, appâtaient, animaux et humains bernés par la ressemblance de leur peinture avec la réalité. Les images médiatiques se rapprocheraient-elles des trompes-l'œil ? Elles sont montrées pour représenter un événement, pour porter notre regard vers lui ; elles nous attirent. Produites par des appareils tels que la caméra ou l'appareil photo, on a parfois tendance à oublier la main qui appuie à un moment précis sur le déclencheur, qui cadre. On oublie aussi que les images d'événement sont manipulées par un ensemble de professionnels avant qu'elles nous parviennent. Tout comme l'acte de manipuler, celui d'informer peut prendre deux significations, qui se révèlent particulièrement liées lorsque l'information est visuelle. En effet, les images médiatiques permettent à la fois de renseigner les spectateurs sur l'évènement, et de lui donner une forme. Cette dernière est-elle la plus proche de la réalité ou s'en écarte-t-elle ? Les images médiatiques influencent-elles le regard que l'on porte sur l'évènement ? Si déformer c'est « altérer une chose (un fait, une parole, une idée, etc.) en lui faisant perdre de sa justesse ou son sens,

1 Fabrice D'Almeida, *La Manipulation*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2017 [4e édition], p.21

2 Laurent Gervereau, « Manipulation », dans Laurent Gervereau (sous la dir. de), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006, p.648-651

3 À ce propos voir Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2018. Les auteurs analysent la *mêtis* à travers des mythes grecs ainsi que des figures associées à la *mêtis* dans la pensée grecque (le pêcheur, le stratège, le sophiste et le médecin). La *mêtis* désigne ainsi un pouvoir, une forme particulière d'intelligence proche de la ruse, une prudence avisée, mais renvoie aussi à une déesse, Métis, première épouse de Zeus (qu'il avala afin de récupérer son pouvoir).

en la défigurant ou en la dénaturant⁴ », est-ce que la manipulation des images, et par les images, déforme notre vision de la réalité des évènements ?

Parallèlement à l'apparition de la photographie dans la presse illustrée, l'approche du journaliste face à l'évènement se transforme. « [L]e rôle de la photographie est soutenu par un discours de légitimation des images encourageant le développement d'entreprises médiatiques qui se distinguent sur le marché de la presse en valorisant l'information aux dépens de l'opinion. En 1845, le 4^e volume de l'hebdomadaire français *L'Illustration* est alors introduit en ces termes : "*L'Illustration n'est pas une tribune politique ; son unique ambition, sous ce rapport, serait de réfléchir, comme dans un miroir fidèle, les hommes et les choses de son temps, dans l'intérêt de ses lecteurs actuels et pour l'instruction de ceux qui prendront la peine de parcourir plus tard ses pages écrites sans autre passion que la passion de la vérité*"⁵. » Les exemples du même ordre sont nombreux et, malgré des évolutions, cette tendance traverse le XX^e siècle. On voit qu'une opposition s'établit entre l'opinion - associée à la subjectivité et dont la photographie est différenciée - et l'information (associée à l'objectivité, tendant vers la vérité) sur un fait qui est survenu. Alors que les images semblaient au service de l'information, et donc de la vérité, en prenant la forme même de l'évènement tel un reflet, elles perdent parallèlement de leur prestige et amènent au doute - elles deviennent suspectes. Dans son essai, Fabrice d'Almeida montre un tableau à deux colonnes, intitulé « L'information et la manipulation dans le sens commun⁶ ». Dans la colonne "Information", se trouvent les mots : Journaliste, Objectivité, Vérité, Liberté, Raison, Écrit ; devant lesquels leur font face, dans la colonne "Manipulation" : Présentateur, Subjectivité, Mensonge, Censure, Émotion, Image. Si l'image est d'emblée caractérisée comme propre à la manipulation, les images médiatiques ne disparaissent pas pour autant et continuent de captiver regard et intérêt. On voit ainsi qu'il existe des relations quasi contradictoires de confiance (les images sont une forme possible pour montrer l'évènement tel qu'il est, tel qu'il se passe devant l'objectif) et de méfiance à l'égard des images (elles n'informent pas car peuvent déformer l'évènement, elles nous manipulent en faisant appel à nos émotions).

Pour les professionnels des médias, maîtriser et traiter ce qui survient, c'est « faire jouer une compétence intuitive et efficace en matière de tri dans le flux d'informations, d'une dépêche, d'un propos, d'un fait, sa capacité à devenir évènement. Le réalisme de bon sens suggère que la valeur d'information peut être objective, reposant sur des principes simples tels l'adage sur les trains qui arrivent à l'heure comme non-évènement, la loi du "mort-kilomètre" (300 morts à Kampala pèsent moins que 10 à Aurillac), des paramètres comme la singularité d'un évènement,

4 « Déformation », *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*, disponible sur <<http://cnrtl.fr/definition/déformer>> [consulté le 19.06.18]

5 Thierry Gervais, avec la collaboration de Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, Paris, éditions Textuel, 2015, p.7

6 Fabrice D'Almeida, *La Manipulation*, op. cit., p.90

sa charge émotionnelle, la portée de ses conséquences. Et pourtant, rien de cela ne donne une "formule" simple de la valeur d'information d'un fait⁷. » Au-delà même de l'existence d'une telle formule, ces différents principes de sélection relèvent déjà d'une distanciation avec le réel, d'un écart avec l'idéal de vérité, dans l'acte de donner à voir l'actualité et les événements de manière objective. Dans *Inventer l'actualité - La construction imaginaire du monde par les médias internationaux*, Laurent Gervereau indique ainsi que « la circulation planétaire de l'information consiste dans le choix d'une minorité de faits assortis de leurs commentaires par une minorité d'individus pour une majorité de consommateurs. Tout en effet appartient à l'information [...]. Il ne peut y avoir donc d'information scientifique, "objective". Il s'agit d'un choix dans une matière infinie⁸. »

Sélectionner, organiser des faits et des images

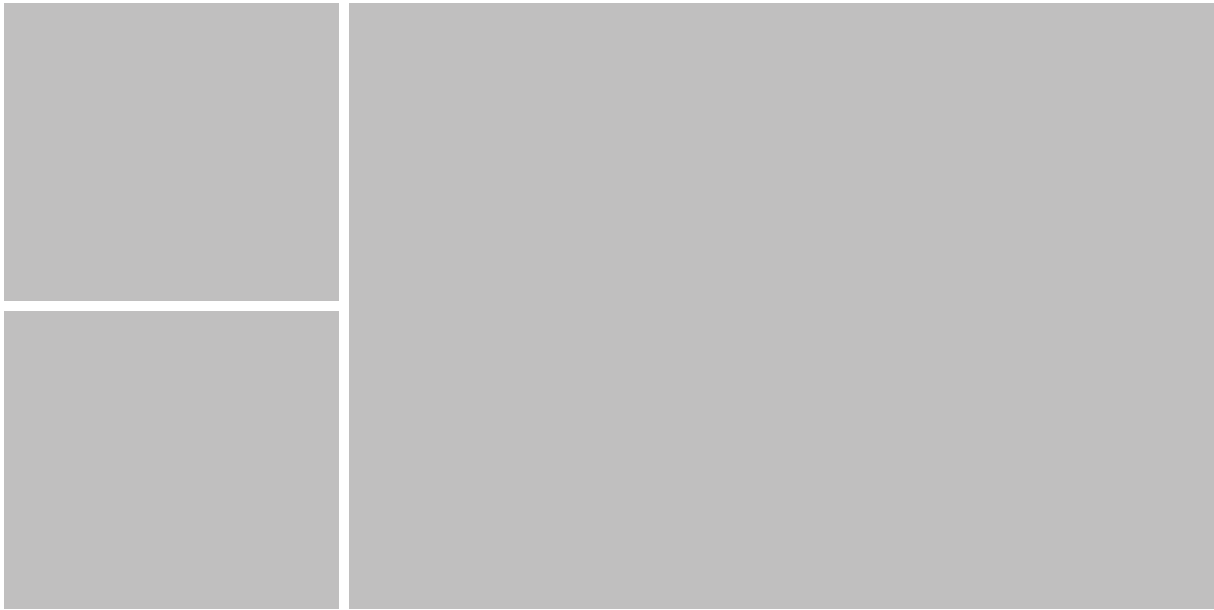
Raw Footage est une réflexion sur les opérations de sélection au sein des médias, ainsi que sur l'image d'information comme matériau. Aernout Mik (né en 1956) réalise cette installation vidéo en 2006. Elle est constituée de deux écrans qui projettent, en même temps, un ensemble de courtes séquences vidéo différentes de trente-neuf minutes. Elles nous montrent des soldats en uniforme – tantôt se préparant, tantôt attendant ou se reposant –, des hommes armés au statut indéterminé, des arrestations ou des déplacements de civils ; dans des casernes, des lieux urbains, ruraux... On remarque quelques signes de destruction, des ruines, parfois des nuages de fumée... Si l'on ne saisit pas bien ce qui se passe, on comprend vite que l'on regarde les images d'une guerre ; celles du quotidien de la guerre, sa torpeur, du côté de ceux qui sont armés comme de ceux qui ne le sont pas. Du fait d'une certaine esthétique – propre au cadrage et au point de vue notamment, on pressent que ces images ont été tournées par des reporters. Pour cette œuvre, Aernout Mik a en effet collecté, puis monté des *rushes* (ou *raw footage* ; c'est-à-dire des prises de vue filmées, sans montage) produits pour des journaux télévisés par des reporters couvrant la guerre de Yougoslavie dans les années 1990⁹. Cependant, ces séquences vidéos n'ont jamais été diffusées : elles ont été écartées des choix des rédacteurs de journaux télévisés.

Parmi les centaines de photographies, les milliers de minutes tournées par

7 Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2009, p.53

8 Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité - La construction imaginaire du monde par les médias internationaux*, Paris, La Découverte, 2004, p.8

9 La guerre de Yougoslavie ou plutôt d'ex-Yougoslavie est particulièrement complexe, à la fois du fait de sa durée (que l'on peut situer entre 1991 et 2001, mais qui se poursuit après plus localement, et encore aujourd'hui) comme de la région qu'elle couvre. Il s'agit d'un ensemble de conflits suite au démantèlement de la Yougoslavie après la fin de l'URSS ; plusieurs régions demandent leur indépendance et des conflits éclatent entre ces nouveaux pays et leurs communautés religieuses, en particulier en Serbie, Croatie, Bosnie-Herzégovine et Kosovo. Les images de Mik ont dû être filmées au milieu des années 1990.



1. Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006

des reporters couvrant le même événement, tout ne peut être retenu, diffusé. Le choix d'images participe de la représentation de l'évènement et dépend à la fois du reporter (ce qu'il choisit de photographier, filmer) et du média qui l'emploie. Lorsque l'on se penche sur les informations données par le cartel de *Raw Footage*, on voit qu'Aernout Mik présente telle quelle la nature de marchandise qu'est devenue l'image médiatique. Les images récupérées par l'artiste n'ont pas d'auteurs spécifiques : ce sont des « images issues du matériel documentaire de Reuters & ITN (ITN Source)¹⁰ ». Elles appartiennent donc à des agences, qui choisissent de diffuser ou non les images achetées, et qui peuvent puiser dans leurs banques d'images selon les besoins de l'actualité. Opérer un choix c'est alors poser une certaine hiérarchie : certaines images sont jugées plus intéressantes que d'autres, et trouveront alors plus d'importance à nos yeux ; de même que certains événements auront plus de visibilité que d'autres.

Face aux images que nous montre Aernout Mik, on peut se demander pourquoi les rédacteurs de télévision ne les ont pas choisies. Ce que l'artiste néerlandais nous montre - les images refusées -, ce sont surtout des images périphériques, qui renvoient à la difficulté de la représentation de la guerre, dont une partie du temps à toujours consisté à ne pas combattre. Il existe une tradition ancienne de la représentation des "à côtés" et de "l'après de la guerre"¹¹ ; mais celles que l'on regarde dans *Raw Footage* ont été jugées inadéquates à la médiatisation. Ce sont surtout des arrestations sans heurt, l'attente des soldats comme des civils, des images de la vie quotidienne durant la guerre. Elles ne correspondent pas aux scènes d'action et d'urgence attendues par les spectateurs devant la télévision. Les

¹⁰ Aernout Mik - *Communitas*, catalogue d'exposition, Paris/Göttingen, Jeu de Paume/Steidl Verlag, 2011, p.223

¹¹ Voir le chapitre « Quotidien de guerre : une périphérie photographique obsédante » dans Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, Paris, CNDP/éditions sept/isthme éditions, 2006, p.11-51

échanges de tirs sont rarement visibles, on les entend plutôt au loin ; les bombes ont déjà explosées, on ne voit plus que des panaches de fumée. Aucun soldat ou civil n'est tué devant nos yeux ; il n'y a pas de sang, pas de violence physique – seulement une violence contenue. La difficulté à représenter la guerre tient donc aussi à l'attention des spectateurs, destinataires des images, en fonction desquels les professionnels choisiront les images à diffuser parmi l'ensemble des matériaux à disposition. Outre l'aspect financier des images inhérent à leur commande par des médias et leur propriété, Aernout Mik révèle aussi la valeur marchande de l'image médiatique associée à sa valeur d'information. L'artiste choisit des images qui sont « différentes des images de guerre habituellement offertes à la consommation¹². » Dans les images de *Raw Footage*, une sorte de calme règne – celui, pesant, du quotidien de la guerre. On ne comprend pas bien ce qui se passe, on est incapable d'identifier les adversaires qui s'affrontent.

Ces images renvoient aussi à l'évolution de la guerre et à sa représentation. Les moments évidents d'affrontements sont de moins en moins nombreux : il n'y a plus de champs de bataille, mais des combats sans lignes de front précises, des guerres civiles ponctuées de guérillas urbaines ou d'attentats. L'œuvre n'est pas réalisée au moment des événements qu'elle montre ; même si les conflits en ex-Yougoslavie perdurent jusque dans les années 2000. Une dizaine d'années sépare sans doute la médiatisation de la guerre des Balkans et *Raw Footage*. Ainsi, au-delà de cette guerre particulière, Mik nous confronte à la représentation médiatique de la guerre en générale. Il nous amène à nous souvenir des différentes guerres que l'on a pu voir dans les médias, et réfléchir aux images qui ne nous ont pas été données à voir. On pense aussi aux images qui ne sont pas visibles, pour d'autres raisons, car des reporters et photojournalistes, de plus en plus souvent "embarqués", ne sont pas autorisés à accéder aux zones de combat, à y utiliser leurs appareils ou à en diffuser les images – censures de l'état ou l'armée, ou refus des combattants. Avec *Raw Footage*, on entrevoit une incapacité de voir des images, car elles sont jugées inadéquates avec ce que les médias devraient montrer de la guerre.

Il faut alors revenir au titre de l'œuvre d'Aernout Mik. Celui-ci indique le statut des images que l'artiste nous montre : elles n'ont pas été montées. Ce que nous voyons, c'est ce qui a été enregistré par le reporter, chaque fois qu'il a allumé sa caméra, en la laissant tourner plus ou moins longtemps. Ce qui est visible, c'est donc le cadrage sur tel ou tel sujet, et la manière de le faire. Si un montage est effectué par Mik pour son installation, les différentes séquences vidéos exposées ne sont, à l'origine, pas montées. Ainsi, le calme pesant qui règne à travers ces images filmées concorde avec une sorte de silence. *Raw Footage* est pourtant une installation sonore, mais ce que l'on entend ce sont des sons provenant de certaines de ces images filmées¹³. On ne comprend pas bien, car aucun commentaire audio ne vient se

12 Aernout Mik dans le « portrait filmé » proposé pour accompagner l'exposition *Aernout Mik - Communitas* qui a eu au Jeu de Paume à Paris du 01.03 au 08.05.2011, disponible sur <<http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1368>> [dernière consultation 28.08.19]

13 Par ailleurs la bande-son est unique pour les deux projections. Elle a elle aussi été montée par

superposer sur ce que l'on regarde - comme on en a l'habitude lorsque l'on regarde les informations télévisées. Indépendamment de cette absence de mots, c'est le montage propre aux médias qui fait défaut à la compréhension des événements. En effet, pour Mik, « il s'agissait de [...] restituer une temporalité plus proche de la nôtre, plutôt que d'être découpée et maîtrisée¹⁴. » C'est aussi le déroulement de ce qui se passe devant l'objectif qui est "brut" ; les images ne sont pas encore pensées dans la forme, le cadre de l'information et de la médiatisation de l'événement. Elles ne sont pas réalisées, à l'origine, dans une logique narrative propre aux médias ; il n'y a ni début, ni fin, ni causalité entre les images de *Raw Footage*. Le déroulement de chaque séquence est conservé par Mik ; il les monte, les rassemble les unes après les autres. Les images collectées par l'artiste n'ont pas été retenues, car elles ne conviennent pas à l'idée - et parallèlement à la représentation, aux images - que l'on se fait de la guerre. Pour Eleanor Heartney, « [c]'est justement parce qu'elles ne se plient pas au formatage journalistique que les scènes de *Raw Footage* nous en apprennent finalement plus que les reportages télévisés sur la vie dans les zones de guerres¹⁵. » Elle ajoute plus loin qu'Aernout Mik « nous rappelle que les sujets du journal télévisé obéissent à des règles narratives préexistantes et doivent demeurer en conformité avec notre vision de la guerre, celle que nous nous attendons à voir à l'écran¹⁶. » Puisqu'ils misent sur l'attention (brève et relative) des spectateurs, les médias créent des concordances et des correspondances entre faits et images. Cela doit être compréhensible rapidement et simplement, et tant pis si la réalité des faits, leur forme, en serait quelque peu modifiée, distendue. Des raccourcis s'effectuent entre faits et images, qu'ils soient dus aux commentaires et légendes qui accompagnent ces dernières, ou plus simplement aux cadrages ou aux montages entre elles.

Raw Footage signifie mot à mot « séquences brutes ». En sélectionnant et diffusant des images retirées du flux de l'information car ne répondant pas aux attentes des spectateurs, Aernout Mik révèle l'impossibilité de donner à voir un événement dans sa dimension brute, c'est-à-dire sans transformation - sans médiation et médiatisation. Cette impossibilité tient au caractère prismatique de la guerre (en général et celle d'ex-Yougoslavie en particulier) et vaut pour tout événement. L'appareil photo et la caméra sélectionnent eux aussi, cadrent sur l'évènement ; et il y a également une sorte de recadrage par sélection d'images dans les agences et les médias. Selon la manière de donner forme à l'évènement dans chaque média, se posera la question de la capacité d'attention du spectateur, qui dépend aussi des

Mik.

14 Aernout Mik dans le portrait filmé du site web du Jeu de Paume, *op.cit.*. Il y dit également qu'« il s'agissait de rendre compte de la complexité entre les situations limites et la normalité [...]. Le sujet n'est pas tant la guerre [...] que les sentiments d'ambiguïté et d'insécurité qui ont hanté nos sociétés pendant ces dix ou vingt dernières années. » J'analyse *Raw Footage* par rapport à la question de la mise en forme d'un événement ; concernant la question des « situations limites » voir Iris Rogoff, « La Vie nue » dans *Aernout Mik - Communitas*, *op. cit.*, p.127-129

15 Eleanor Heartney, « Aernout Mik : *Raw Footage* », *Artpress 2*, n° 23, hiver 2012, p. 22

16 *Idem*, p. 23

émotions que feront surgir les images diffusées et montées. Je développerai cette question de l'émotion plus loin, mais on voit avec *Raw Footage* que la sélection des images et la hiérarchisation des événements dépendent de conditions extérieures aux événements eux-mêmes. Les médias ont tendance à prévoir d'avance de ce qui ne nous laissera pas indifférents - intérêt et désintérêt devenant alors effectifs, car dépendants de ce qui nous est montré massivement ou non. Apparaît donc une hiérarchisation inégale dans la sélection des événements couverts et conjointement celle des images, qui dépend souvent de l'agenda du lieu (espace-temps précis) où l'information est diffusée¹⁷ et surtout de ses spectateurs. Les professionnels des médias peuvent devenir « obsédés par la "dictature de l'audimat", qui imposerait les formats prémâchés et les sujets courts pour "garder" le téléspectateur (alors qu'il s'agit largement d'un effet-miroir, où l'habitude paresseuse se nourrit de la répétition) [...]»¹⁸. » Une partie des médias - ceux qui, de plus en plus, perdent leur indépendance financière - se tourne alors davantage vers le destinataire que vers le message lui-même.

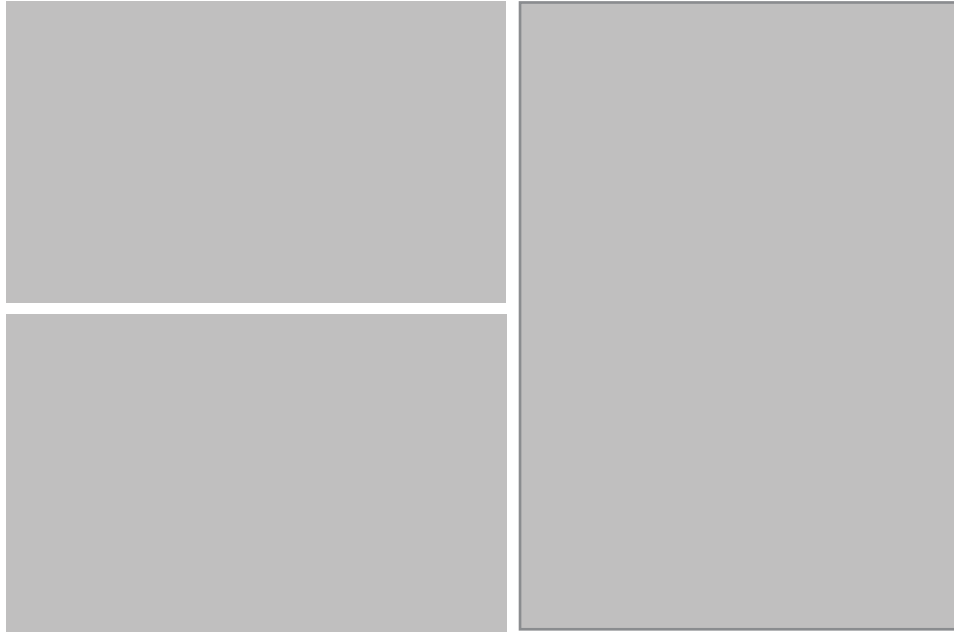
Diffuser / Donner à voir : temps médiatiques pour capter l'attention

Comme Aernout Mik, Alfredo Jaar (né en 1962) s'approprie des images déjà là avec *Untitled (Newsweek)*, réalisé en 1994. Ce ne sont pas des images vidéos qui ravivent un conflit passé, mais des photographies organisées à travers le montage de la maquette d'un magazine. L'artiste chilien choisit de se confronter non à la télévision, mais au traitement d'un événement dans la presse. Jaar collecte et rassemble des couvertures du magazine *Newsweek*, semaine après semaine, au moment où l'événement se passe. Pour lui, collecter et exposer des images ne correspond pas à redonner une visibilité à ce qui était caché aux spectateurs, mais à révéler un manque dans le flux d'images médiatiques. *Untitled (Newsweek)* est composé de dix-sept impressions numériques couleurs, encadrées et alignées en ordre chronologique¹⁹. Elles sont chacune composées d'une couverture de l'hebdomadaire américain *Newsweek*, du 11 avril au 1^{er} août 1994, sous laquelle quelques phrases sont dactylographiées. Il ne s'agit pas des couvertures originales - qui auraient pu détourner notre regard vers l'objet marqué par le temps que devient

17 On parle notamment du concept de "mise à l'agenda" ou "*agenda setting*". À ce propos, voir Nicolas Hubé, « Agenda politique, sociologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/agenda-politique-sociologie/>> [dernière consultation 11.06.18] ; et des "effets d'agenda" : voir Erik Neveu, « Presse - Sociologie de la presse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/presse-sociologie-de-la-presse/>> [dernière consultation 11.06.18]

18 Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité, op. cit.*, p.8

19 La disposition peut changer selon l'exposition ; il est arrivé que textes et couvertures soient séparés. Une version de cette œuvre a également existé sous la forme d'une performance réalisée par l'artiste.



2. Alfredo Jaar, *Untitled (Newsweek)*, 1994

souvent la page d'un magazine papier - mais de reproductions, dont l'ensemble désigne une portion de temps médiatique. Sur les dix-sept semaines d'actualité ainsi compressées, seize couvertures représentent surtout des personnalités (politiques, historiques, sportives). Elles montrent également la place des peurs dans les médias, avec celle de la crise économique, mais aussi la peur du criminel et de l'homme noir (avec l'affaire O.J. Simpson). Aucun signe, aucun indice du véritable sujet de l'œuvre d'Alfredo Jaar n'y transparait. Il faut lire ce qui accompagne chaque fois les couvertures : des informations imprimées sur le même support relatant, date à l'appui, les événements qui se déroulent au même moment au Rwanda. « 21 avril 1994 : Le gouvernement intérimaire rwandais fuit Kigali pour la ville de Gitarama. Les organisations humanitaires officielles estiment que jusqu'à 25000 personnes ont été tuées à Kigali en seulement cinq jours de violence » ; *Newsweek* couvre alors la mort de Kurt Cobain, dont le visage occupe toute la couverture, et titre « Suicide, Pourquoi les gens se tuent ? » On regarde et on lit, les semaines se succèdent sous nos yeux, tout comme le nombre de morts et de déplacés au Rwanda. La dix-septième couverture crée une rupture. Elle nous montre au premier plan un enfant qui pleure, tourné vers la droite et regardant hors-champ, derrière lequel de nombreux cadavres jonchent le sol, puis, plus loin, d'autres encore. *Newsweek* titre, au-dessus de la tête de l'enfant, en lettres noires épaisses « L'ENFER SUR TERRE » puis en plus petit, lettres majuscules blanches sur bandeau noir « Course contre la mort au Rwanda ». Pour Alfredo Jaar, la collecte peut s'arrêter ici ; « 1^{er} août 1994 : *Newsweek* dédie sa couverture au Rwanda ». Seize semaines après le début du génocide des Tutsis, qui dura d'avril à juillet 1994, l'hebdomadaire finit par couvrir l'évènement, en recourant au sensationnalisme et en faisant paradoxalement allusion à un rapport au temps...

L'expérience de l'œuvre se fait par alternance de regard et de lecture entre pages du magazine et textes d'Alfredo Jaar. Aux images et titres accrocheurs des

couvertures de *Newsweek*, l'artiste oppose des phrases concises qui donnent les renseignements les plus objectifs possibles sur la situation au Rwanda, à travers des chiffres et des faits. Ces textes ressemblent aux légendes qui accompagnent parfois les images dans la presse - celles qui tentent de laisser parler les photographies par elles-mêmes, de ne pas conduire la lecture de l'image par des mots ou un discours portant un jugement ou une opinion. On peut considérer cette confrontation entre couverture et texte, imprimés tous deux sur le même support, comme une opération de montage²⁰ qui vise à accentuer l'absence de la représentation du génocide des Tutsis. Contrairement à certains montages cinématographiques ou photographiques, celui d'*Untitled (Newsweek)* ne provoque pas de choc visuel ou émotionnel. Il est plutôt de l'ordre de la constatation, assez froide, proche de l'enquête, où deux éléments sont comparés. Un sentiment de malaise ou d'étonnement s'installe en découvrant qu'un événement de cette importance n'a pas fait la une ; il a été jugé mineur ou périphérique. Alfredo Jaar aurait pu choisir de confronter l'absence du génocide dans les couvertures de *Newsweek* avec les photographies des événements au moment des faits. Il préfère néanmoins donner à lire et non à voir.

Avec cette œuvre, Alfredo Jaar expose une portion de temps : celle de l'actualité. Dans les médias, l'actualité traite de ce qui a lieu au moment présent, mais aussi de ce qui intéresse à ce moment précis. C'est cet écart entre ce qui se passe et ce qui sera porté à l'attention des spectateurs qui forme la médiatisation de l'événement - l'une ne coïncidant pas totalement à l'autre. L'artiste montre alors le rythme de la catastrophe rwandaise, égrainée par les courts textes de l'artiste, et le temps de synthèse des événements de la semaine dans la reproduction de la couverture de *Newsweek* ; associé à celui de la lecture du magazine hebdomadaire (qui n'est pas le temps de lecture d'un quotidien). Il y a bien un choix de sujets diffusé par les médias, qui actera l'actualité médiatique. Un événement de l'ampleur du désastre au Rwanda ne pouvait être ignoré trop longtemps. Alfredo Jaar révèle alors un retard médiatique, alors que nous avons la conviction que les médias sont capables d'informer de ce qui se passe partout, à tout moment, le plus rapidement possible. Comme le rappelle Griselda Pollock : « Le génocide du Rwanda s'est déroulé dans un monde où les magazines d'actualité entretenaient une impressionnante cohorte de journalistes et d'équipes de télévision capables d'émettre en un clin d'œil par satellite grâce aux technologies numériques. Nous venions de voir une guerre à la télévision, en Irak et au Koweït en 1991, avec ses doses quotidiennes d'images de bombardiers administrant des frappes chirurgicales. Le monde regardait, tous les jours. C'est pourquoi, et comment, l'œuvre d'Alfredo Jarr *Untitled (Newsweek)* acquiert sa choquante férocité²¹. » Des reportages et des images de la guerre du Rwanda

20 Cette opération de montage est accentuée dans la présentation de l'œuvre, par animation, sur le site internet d'Alfredo Jaar : le texte apparaît sur la page, laissant le temps de lire les événements qui se déroulent au Rwanda, puis vient l'image de la couverture de *Newsweek*. Disponible sur : <http://www.alfredojaar.net/rwanda_web/95newsweek/newsweek.html> [consultée le 07.06.18]

21 Griselda Pollock, « Sans oublier l'Afrique : dialectiques de l'attention/inattention, du voir/ignorer et du connaître/comprendre dans la position du spectateur face à l'œuvre d'Alfredo Jaar », dans Nicole Schweizer (ed.), *Alfredo Jaar - La Politique des images*, Lausanne/Zurich, Musée Cantonal des

existaient – en mai 1994, des photographies ont été publiées dans les médias, dont certaines dans *Newsweek* justement – mais ils n’ont pas accédé à leur juste place²². Si quelques photographes (Patrick Robert et Luc Delahaye notamment) sont restés sur les lieux et ont documenté les massacres, la plupart des reporters ne sont arrivés qu’après le génocide. Ce sont les cadavres et les charniers, l’ensemble des signes, restes, traces de ce qui s’est passé qui ont été montrés. Alors, « les reporters furent inévitablement montrés du doigt, blâmés de n’avoir pas été assez nombreux pour enregistrer les images du génocide ou, a contrario, [pour ceux qui étaient présents] condamnés pour avoir indirectement pris part à l’activité meurtrière dont ils fixaient les images [...]»²³. » Les images arrivent trop tôt ou trop tard, elles ne répondent pas à la demande d’information au présent. Elles ne sont pas visibles comme il le faudrait après la "découverte" du génocide rwandais. Elles ne coïncident pas avec l’urgence de montrer, après-coup, l’ampleur du désastre.

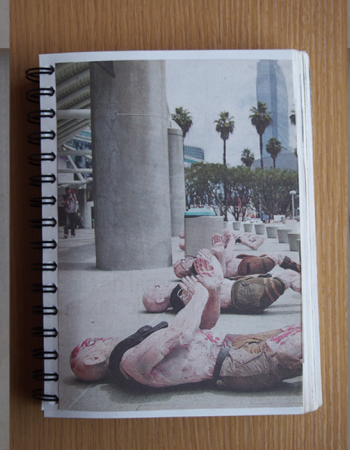
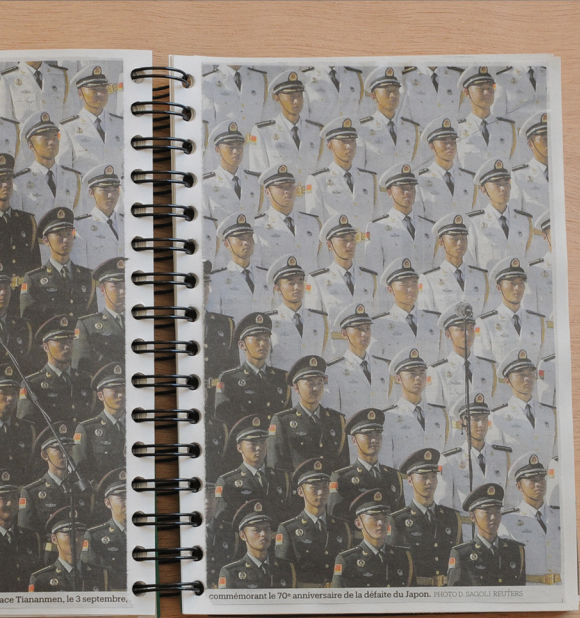
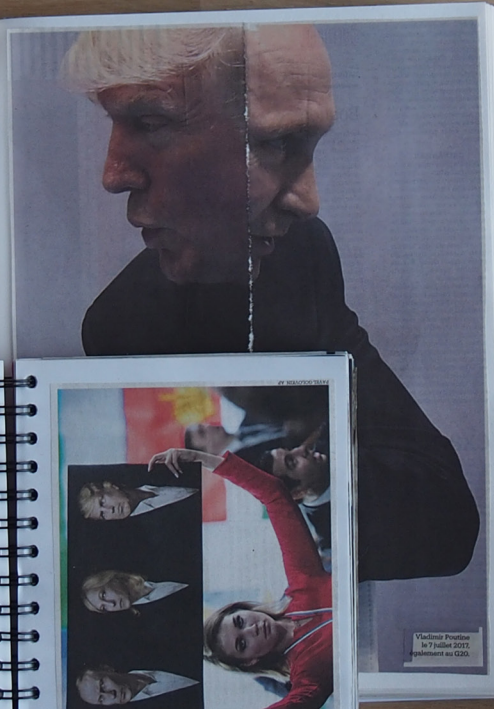
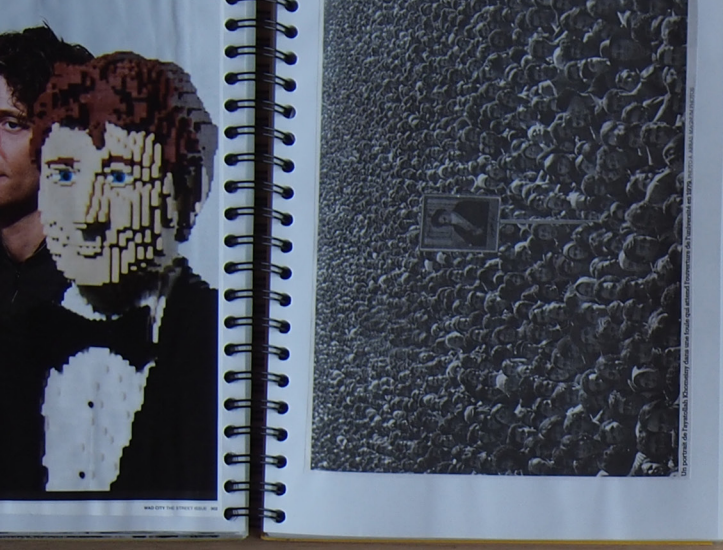
On peut se demander si les indécisions de l’ONU à propos de la crise au Rwanda – débats au sein des Nations Unies, retrait de Casques bleus, opérations militaires françaises,... décrits dans les textes de l’artiste – n’ont pas également poussé les médias à traiter l’évènement avec parcimonie, en particulier les médias généralistes et non d’opinion (moins nombreux). Aujourd’hui, des débats et controverses persistent quant à la responsabilité de certains pays dans l’ampleur des massacres, en particulier la France. Concernant les médias américains sur lesquels Alfredo Jaar s’est penché, ils ont sans doute voulu couvrir le sujet "délicatement" un an après l’échec de l’intervention des États-Unis, sous l’égide de l’ONU, en Somalie et la médiatisation internationale (très souvent stéréotypée) de l’impact de la guerre civile somalienne qui l’avait précédée. Le conflit au Rwanda a d’abord été perçu comme une énième guerre civile en Afrique. Aux risques de lasser leurs spectateurs et de prendre trop de temps à comprendre la complexité d’une situation, les médias ont préféré attendre la "conclusion" de l’évènement. L’indifférence de *Newsweek* relevée par Alfredo Jaar est donc plus complexe qu’elle n’y paraît, et c’est ce que tente aussi de montrer l’artiste à travers les brèves qui accompagnent les couvertures du magazine.

Les effets d’accélération ou de retard dans le traitement des évènements ne dépendent donc pas seulement de la sélection des médias pour un sujet jugé attractif. Ils soulèvent la question de la relation entre pouvoirs des médias et pouvoirs politiques. Du fait de ces entrelacements, Gervereau parle alors non de manipulation mais d’automanipulation par les médias, « consécutives à des options politiques, à des choix économiques (et aux propriétaires des médias) [...]. Voilà pourquoi la défense d’une pluralité d’organes est essentielle : elle seule permet des voix discordantes, des espaces en rupture. Une nécessité d’autant plus forte que la

Beaux-Arts/ JRP Ringier, 2007, p.132

22 Sur la chronologie de la médiatisation de l’évènement, voir Nathan Réra, « Paysages du désastre, territoires de la mémoire », *Etudes photographiques* [en ligne], printemps 2014. Disponible sur <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3376>> [consulté le 07.06.18]. L’auteur y analyse également des œuvres d’Alfredo Jaar.

23 *Idem*, §12





Manifestation de policiers devant l'Assemblée nationale à Paris, mercredi, 11 juillet 2017. PHOTOFEST



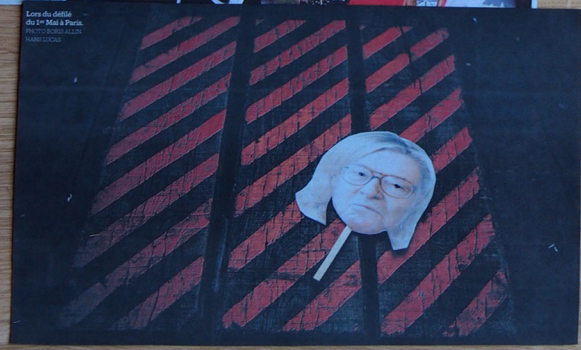
Manifestation lors du G20 à Hambourg le 2 juillet. Le président français s'est beaucoup démené pour rendre à Trump compatible la déclaration de summit. Axel Henning/CPA/IFP



à Kim le 17 octobre, portant le message de protestation.



Manifestation à Lima, jeudi. PHOTO: REUTERS/AP



Lors du défilé du 14 Mai à Paris. PHOTO: GUY AROCH/AGF



AU SALON MONDIAL DE LA SÉCURITÉ INTÉRIEURE (MILIPOL), LES ÉTATS VIENNENT S'ÉQUIPER AUPRÈS DES ENT



recherche du public le plus large possible induit des comportements médiatiques et publicitaires moutonniers²⁴. » Parallèlement aux flux des médias, et permettant alors une lecture plurielle pour leurs spectateurs, les artistes peuvent aussi se positionner comme ces voix discordantes.

Griselda Pollock écrit : « *Untitled (Newsweek)* expose en termes politiques les recoupements entre marchandisation, information et esthétique pour montrer à quel point l'échec à produire ou à montrer des images peut être dangereux²⁵. » Pour les médias, il faut s'interroger sur les images à diffuser, lesquelles écarter – comme le révélait *Raw footage* – ou montrer ultérieurement ; afin de rendre compte d'un événement, d'informer les spectateurs tout en gardant leur attention. Ces choix s'accordent autant sur l'aspect financier des médias (les spectateurs sont des clients) que sur la dimension politique du contexte dans lequel l'événement survient. Les médias vont choisir le moment pour couvrir tel ou tel événement, s'y focaliser, qui occupera un temps médiatique plus ou moins long. Pour la médiatisation du génocide rwandais, des médias comme *Newsweek* ont ainsi jugé que leurs spectateurs et lecteurs ne seraient pas intéressés de connaître le déroulement de l'ensemble des événements qui ont abouti aux milliers de morts au Rwanda. Et ce sont les images-choc de charnier qui sont ensuite exposés au regard des spectateurs, au risque d'amener une confusion et une incompréhension entre ce qui est montré et l'événement lui-même.

C'est le conditionnement médiatique du regard (et donc de la pensée) sur les événements qui est révélé par Jaar. Plutôt que l'absence d'images d'un événement majeur, c'est le processus de choix des sujets couverts par l'ensemble des médias qui est dévoilé ici. Il nous place face aux manquements des médias d'aujourd'hui, censés nous informer en tout lieu et à tout moment, mais aussi face à nos responsabilités de spectateurs. Sa pratique de collecte met en évidence les différences entre la sélection d'images par les médias – qui décident pour leurs spectateurs ce qui sera susceptible de les intéresser ou non – et celle des artistes, qui cherchent à révéler davantage. Pour Jacques Rancière, « il ne s'agit donc pas pour l'artiste de supprimer l'excès des images » ; « la stratégie de l'artiste politique n'est pas alors de raréfier les images, mais d'opposer un mode de raréfaction à un autre, une manière de compter à une autre²⁶. »

24 Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité*, op. cit., p.101

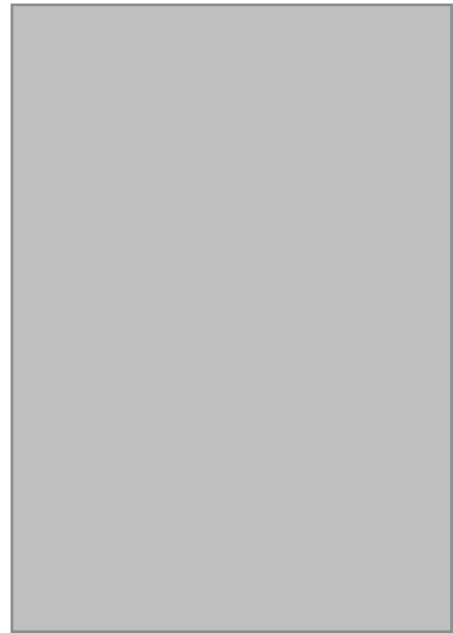
25 Griselda Pollock, « Sans oublier l'Afrique : dialectiques de l'attention/inattention, du voir/ignorer et du connaître/comprendre dans la position du spectateur face à l'œuvre d'Alfredo Jaar », op. cit., p.133

26 Jacques Rancière, « Le théâtre des images », dans *Alfredo Jaar - La politique des images*, op.cit., p.72

Donner forme à l'émotion face à l'événement : regarder et ressentir ensemble

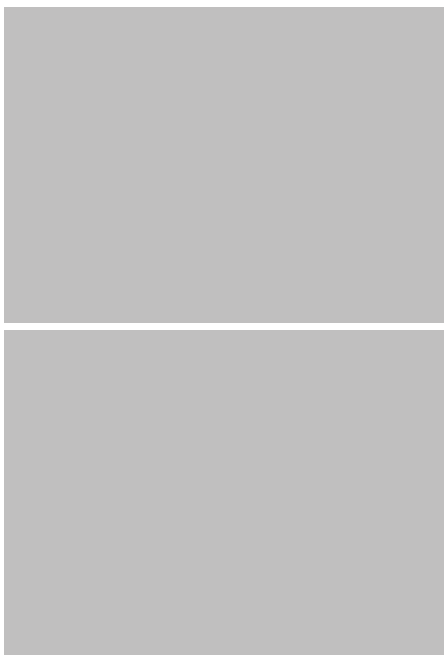
Après *Untitled (Newsweek)* - et à l'instar de nombreux professionnels de l'image - Jaar a souhaité s'interroger davantage sur la place et le rôle des médias et des images dans la représentation du génocide rwandais. Il décide fin août 1994 de se rendre au Rwanda, et de tenter, par lui-même, de voir et de comprendre ce qui s'est passé. *Untitled (Newsweek)* composera alors, avec vingt autres œuvres, son *Projet Rwanda* (1994-2000). L'artiste tente de veiller à la mémoire du génocide, en s'interrogeant sur la représentation de l'après-catastrophe et de ceux qui l'ont vécue. Jaar réalise ainsi en 1995 une installation, *Real Pictures*, qui ne montre aucune des photographies qu'il a prises au Rwanda, mais les boîtes qui les contiennent. Celles-ci sont noires et en lin, à la fois sobres et délicates, disposées à même le sol. Elles sont nombreuses, plus que des centaines, contenant davantage de photographies encore, et composent différents volumes. Les salles dans lesquelles ces boîtes sont exposées sont plongées dans le noir, tandis qu'un faisceau lumineux éclaire doucement ces formes rectangulaires. L'une peut alors rappeler une stèle, l'autre une plaque mortuaire ; des mots couvrent leur surface. Il s'agit de la légende et de la description de l'image qui nous est refusée au regard. Comme si la visibilité comportait un danger pour ceux qui sont représentés, Alfredo Jaar les protège du regard des spectateurs qui n'ont rien vu du génocide.

Avec *Untitled (Newsweek)*, Alfredo Jaar se refusait déjà à montrer des images du génocide. Ainsi, il interroge parallèlement les émotions des spectateurs face aux images. Dans l'espace d'exposition artistique, il ne souhaite pas faire le jeu des images consommables dont parlait Mik. Il expose uniquement la première couverture de *Newsweek* à rendre compte des événements au Rwanda ; la dernière qu'il nous donne à voir, « L'enfer sur terre ». Mais elle ne représente pas le génocide rwandais : elle est prise alors que des milliers de réfugiés meurent d'une épidémie de choléra dans des camps. Cette crise sanitaire a quant à elle été largement couverte par les médias, qui ont diffusé de nombreuses images de charniers, créant des confusions dans la représentation de l'événement. L'attention se déplace vers la périphérie du génocide, c'est-à-dire les camps de réfugiés : des images auxquelles nous sommes plus habitués, que l'on peut reconnaître, mais qui réduisent le désastre à un ensemble de signes, compréhensible en seul coup d'œil. À travers l'image d'un enfant pleurant devant un charnier, la photographie en couverture de *Newsweek* évoque à la fois la détresse et l'innocence face au désastre. Elle est choisie pour



3. Alfredo Jaar, *Untitled (Newsweek)*, 1994

émouvoir. Elle incite les lecteurs à éprouver de la pitié pour ce petit garçon et les alerte, tout à coup, de la situation au Rwanda. Pour les médias, il faut maintenant s'intéresser à cet événement; il faut trouver les images adéquates et les émotions qu'elles susciteront, pour l'ensemble du public. Sur la couverture, les cadavres sont ceux de personnes mortes du choléra, mais elle renvoie à l'imagerie de la mort de masse qui correspond aussi au génocide. L'horreur représentée par l'image, c'est cette mort de masse qui effraie et repousse car elle renvoie à notre propre fin, tout autant qu'à l'imaginaire collectif de la fin des temps, de tous les hommes. C'est ce qu'évoque la dimension infernale du titre de la couverture ; couverture qui nous présente des fléaux divins réunissant la guerre, l'épidémie et la mort. Ce rapport au divin conduit les spectateurs au fatalisme et les pousse moins à essayer de comprendre que de seulement regarder ce qui n'a pu être empêché. On peut alors penser aux images d'apocalypses et d'épidémies de peste, mais aussi aux charniers de la Seconde Guerre mondiale et particulièrement à celles des camps de concentration. Cependant, la photographie de la couverture de *Newsweek* évoque l'horreur mais ne la montre pas aussi "crûment" que le faisaient certaines images des camps de concentration. C'est l'enfant qui est au premier plan, les corps alignés du charnier sont comme mis à distance. Le garçon peut d'ailleurs refléter notre propre incompréhension et la culpabilité face à ce que l'on n'a pas pu voir et savoir à temps...



4. Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006

Aernout Mik ne montre pas d'images de blessés ou de cadavres dans les images qu'il récupère pour *Raw Footage*. Cette invisibilité ne convenait sans doute pas non plus à l'idée, aux images, que l'on se fait de la guerre. Les médias peuvent rendre visibles des cadavres afin de capter le regard de leurs spectateurs, de faire vendre leurs produits ; Mik et Jaar refusent cette visibilité à travers leurs œuvres. Ils nous mettent à distance de l'image-choc. L'horreur de certaines images est censée nous secouer, nous "réveiller" afin de redoubler le caractère de surgissement de l'événement, qui fait rupture avec le quotidien. Les images-choc doivent être comme fulgurantes, que l'on y soit confronté par la diffusion télévisée comme par l'image d'une couverture de magazine. Elles choquent en nous heurtant, en figeant notre

regard sur ce qui y est montré et peuvent alors nous saisir d'effroi - une peur soudaine, immédiate, qui se rapproche de l'horreur représentée. Mik et Jaar apportent au contraire un temps plus long dans la visibilité des images, qui entraîne vers une compréhension plus lente des événements et de leur médiatisation. Contrairement aux reporters, les artistes ne sont pas soumis à des contraintes économiques, liées

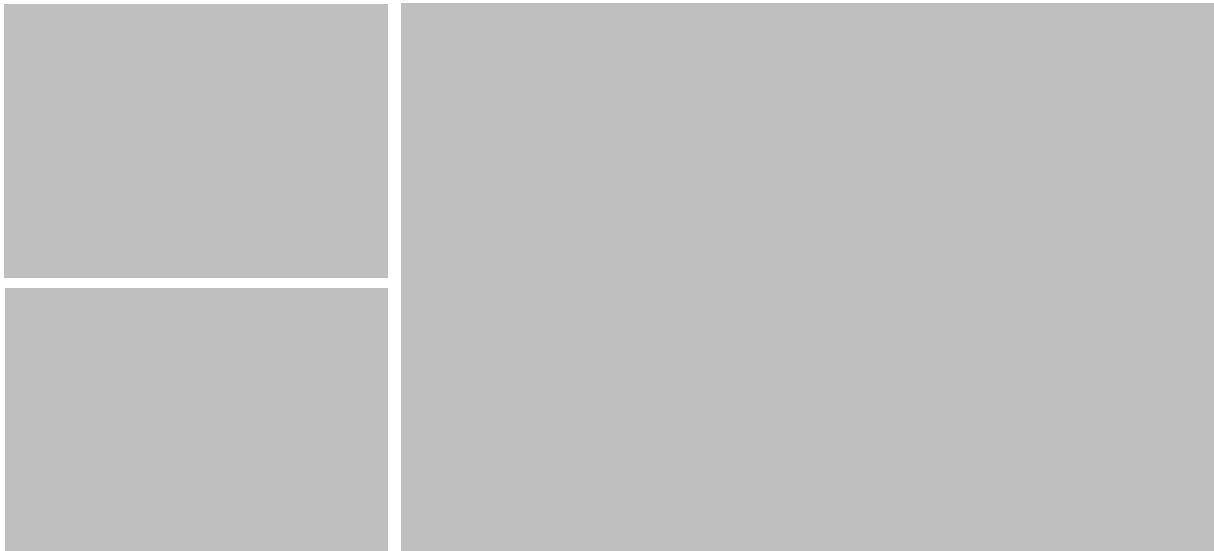
au temps de plus en plus rapide de l'information²⁷. Jaar collecte et rassemble les couvertures de *Newsweek* sur plusieurs semaines. Il nous incite à prendre le temps de lire ce que l'on ne voit pas : un temps de compréhension plus long que la seule saisie de l'image parfois réductrice des médias. Mik montre quant à lui des images qui se fondent dans le quotidien de la guerre, sa banalisation. Cela n'écarte pas pour autant la peur qui rongent les prisonniers arrêtés sans altercation, les civils qui attendent et regardent les caméramans sans mot dire. On peut ressentir cette peur si on s'identifie à eux dans la durée, que l'on s'imprègne de l'atmosphère de l'ensemble des images. C'est une peur diffuse, visible plus implicitement à travers les images non diffusées de *Raw Footage*, que sur l'image poignante du petit garçon rwandais.

La tendance des médias est au sensationnalisme. Même pour couvrir des conflits - événements qui se répètent inlassablement - il faut encore pouvoir surprendre. Il s'agit de s'adresser au plus grand nombre de spectateurs, dans une logique d'objectivité. Les médias sont alors aussi tenus de prévoir les réactions de leurs spectateurs face aux images ; ils accompagnent les émotions qui seront ressenties, qui ne pourront pas être trop complexes.

Face à la représentation de cadavres et de l'horreur, la position de Thomas Hirschhorn (né en 1957) est différente. L'artiste interroge cependant lui aussi ce que donne à voir les médias. Il réalise *Touching Reality* en 2012 ; une vidéo couleur, projetée en boucle, sans son. Pendant presque cinq minutes²⁸, en un seul plan-séquence, on regarde une main faire défiler des photographies sur un écran tactile. Ce sont des images de cadavres, de corps mutilés, de membres, de chair et de sang. C'est un rapport de distance particulier qui est mis en scène par Hirschhorn. La vidéo nous montre un gros plan sur cette main et son écran : nous sommes confrontés aux images, d'autant que la main zoome parfois sur des détails atroces, un magma de chair transpercée, écrasée. La projection de la vidéo occupe souvent une grande surface, ce qui nous rapproche encore davantage ce que l'on ne voudrait pas voir, nous immerge dans cette horreur. Ce rapport d'échelle, autant que ces gestes rapides de défilement des images - qui ne sont pas les nôtres - ne permettent pas forcément une identification pour les spectateurs de l'œuvre. Ainsi on observe quelqu'un regarder, davantage qu'on ne regarde nous-même les images. La main se fait personnage ; elle balaye ces images, les fait glisser sur l'écran comme avec distraction - et non comme si elle cherchait à y échapper, à ne pas les regarder. Elle zappe d'une image à une autre, se focalisant parfois sur des détails, en les observant avec froideur : elle semble ne rien éprouver devant l'horreur

27 « Tourné vers l'évènement, le journaliste en est aussi le prisonnier [...]. L'évolution de la notion même d'information vers la couverture de faits en train de se dérouler que promeut l'audiovisuel, les gains de vitesse que permet l'usage des réseaux informatiques n'ont fait qu'accroître cette pression. » Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, op. cit., p.51

28 La vidéo dure exactement quatre minutes et trente-cinq secondes.



5. Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012

de ces corps détruits. Ce n'est qu'une main, et non un visage²⁹, mais on ne perçoit pas de tremblements, d'hésitations à observer rapidement et méthodiquement. La main ne manipule pas les images de l'écran, elle l'effleure seulement du bout des doigts où elles apparaissent. Le rapport de proximité dans le geste de toucher est annulé par celui de "scroller", de faire glisser ces images terribles. La distanciation est également établie à travers le contact de l'écran et non de photographies sur papier - même si cette relation avec l'image imprimée se raréfie avec l'utilisation grandissante des appareils photo numériques et des médias d'information sur Internet. L'écran est tactile, mais les gestes face à ces images se font automatiques. Ils ne renvoient pas à une sensibilité du regard et du toucher mais à la froideur de l'appréhension des images par cette main-personnage³⁰. Hirschhorn établit ainsi un rapport entre distance et proximité particulier avec les images de « corps détruits ». Il nous y confronte, mais indirectement puisque c'est la main-personnage qui est devant elles, qui les regarde. Et alors que des détails sanglants sont projetés dans l'espace d'exposition, nous plongeons dans l'horreur des images, le geste de glissement effectué par la main les repousse avec indifférence.

Nous ne voyons pas d'images aussi atroces dans les médias. Tout comme Aernout Mik avec *Raw Footage*, Hirschhorn révèle des images qu'ils n'ont pas souhaité diffuser, ou que des reporters se sont refusés à prendre. Alors que les images choisies par Mik ne semblaient pas suffisamment spectaculaires, celles montrées par

29 Ce qui devrait par ailleurs renforcer une tendance à l'identification, comme s'il s'agissait de notre propre main. Mais celle qui est filmée par Hirschhorn est une main féminine manucurée, soignée, assez belle, qui peut aussi donner un côté lisse comme les images qui apparaissent sur l'écran.

30 Roland Barthes écrit que le regard peut être haptique, c'est-à-dire relatif au toucher, et se rattache alors pour lui à la possession : « par le regard, je touche, j'atteins, je saisis, je suis saisi ». Cependant la vidéo de Hirschhorn met davantage en scène un geste de contact sur une surface lisse, que le sens du toucher plus physique, qui permet d'appréhender et de saisir. Il ajoute plus loin : « tous les sens peuvent "regarder", et inversement le regard peut sentir, écouter, tâter, etc. Goethe : "Les mains veulent voir, les yeux veulent caresser." » La vidéo de Hirschhorn met au contraire cet aspect sensuel et sensible à distance avec les gestes mécaniques et froids de la main-personnage. Roland Barthes, « Droit dans les yeux », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.279-280

Hirschhorn seraient trop "fortes" émotionnellement, trop difficiles à regarder. Il s'agit toujours pour les médias de trouver un équilibre dans la diffusion des images difficiles à regarder, à soutenir. Les images de *Touching Reality* se trouvent hors du circuit médiatique : l'artiste les collecte sur Internet, sur des pages qui n'appartiennent pas à des sites d'information. Dans son texte « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits³¹ ? », Thomas Hirschhorn explique sa position face à une certaine politique des images. Son titre met en évidence des gestes devant ces images violentes. Thomas Hirschhorn choisit de montrer ces images et non de nous informer sur celles-ci ; il incite à regarder par soi-même. Dans le dernier point de son texte, il écrit :

« Je ne veux pas me distancer, je ne veux pas regarder ailleurs, je ne veux pas détourner le regard. Parfois j'entends des visiteurs dire en regardant des images de corps humains détruits : "Je ne peux pas regarder ça, il ne faut pas que je voie ça, je suis trop sensible." [...] Avec ce discours de la sensibilité – qui est en fait une "hypersensibilité" – il s'agit de préserver son confort, son calme et son luxe. [...] Pour se confronter au monde et lutter avec son chaos, [...] j'ai besoin de me confronter à la réalité sans me distancer. C'est pourquoi il est nécessaire de distinguer la "sensibilité", qui pour moi signifie rester "éveillé" et "attentif", et "l'hypersensibilité", qui signifie "l'enfermement sur soi" et "l'exclusion". Pour résister à "l'hypersensibilité", il est important de regarder ces images de corps humains détruits³². »

Avec *Touching Reality*, Hirschhorn nous confronte donc à des images violentes, sans recul possible. En refusant toute « hypersensibilité », il veut déplacer la question de l'horreur de ces images. Elles sont horribles, elles peuvent dégoûter, mais ce qui est choquant, c'est la mort elle-même – une mort violente, survenue dans des situations de conflits, politiques. Si la main-personnage est distante avec ces images de « corps détruits », Hirschhorn veut nous mettre face à la réalité de ce que cherchent à nous montrer ces images – parfois douteuse, comme on le verra. Des hommes et des femmes sont morts, des humains et non pas des images. Il veut nous rapprocher de la condition humaine dans les conflits et les guerres à laquelle elles renvoient. Malgré la rapidité des images, sa vidéo amène elle aussi à un certain calme : il n'y a pas de son, et la mise en boucle permet de se regarder à n'importe quel moment, à revoir s'il le faut. Le regard et les gestes froids et automatiques de la main-personnage ne devraient pas être les nôtres.

Alfredo Jaar se refuse à montrer de telles images. Il refuse la violence de l'exposition médiatique des victimes. Il ne souhaite pas captiver, capturer, le regard et la pensée des spectateurs, les contraindre. Hirschhorn au contraire veut montrer toujours plus, mais révèle en même temps une autre absence dans la médiatisation

31 Texte publié pour la première fois dans Hal Foster et Lisa Lee (sous la dir. de), *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013.

32 Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », dans Dork Zabunyan (sous la dir. de), *Que peut une image ?*, Paris, Le Bal / éditions Textuel / CNAP, Les Carnets du Bal #4, 2013, p.115

des événements : des images plus horribles encore que celles que l'on peut rencontrer dans les médias. Pour autant, il ne s'agit pas de choquer et de pétrifier ses spectateurs ; il nous incite à regarder et réfléchir, avec et au-delà des images. De manière totalement différente de Jaar et Mik, l'artiste suisse nous interroge lui aussi sur la portée politique des images que l'on regarde et qui nous émeuvent, collectivement et en même temps.

Déformer par l'émotion ? L'image manipulatrice manipulée

On parle régulièrement de l'abondance des flux d'informations et des vagues d'images médiatiques, dans lesquels nous serions noyés, en particulier par les médias de masse. Cette destination multiple et cette marchandisation de l'évènement n'auraient-elles pas tendance à uniformiser, formater, les manières de donner forme à l'évènement, mais aussi de le percevoir ?

Dans *La Manipulation*, Fabrice D'Almeida parle d'une « image victime de l'émotion³³. » La plupart des médias reconnaissent le pouvoir manipulateur des images. Elles « ne parleraient jamais à la raison » alors que leurs détracteurs « oublient vite que la littérature fait autant pleurer que les mélodrames filmés - et que la description de tortures trouble ses lecteurs³⁴. » Le choix des mots autant que celui des images permet de donner forme à l'évènement, mais l'émotion est plus instantanée face à l'image médiatique : l'évènement semble devant nos yeux, nul besoin de déchiffrer des mots. C'est cette impression de rapidité, d'immédiateté des images - et donc de l'émotion induite - qui fait la force et la faiblesse des images. « Le rapport de l'image à la manipulation n'est pas structurel mais conjoncturel. L'icône n'est pas manipulatrice par vocation mais par destination³⁵. » Puisque l'objectif financier des dirigeants des médias est de vendre au plus grand nombre, la compréhension des images doit être rapide et l'émotion ressentie doit être simple afin de toucher davantage de spectateurs. À travers la réception des images d'évènements, guerriers en particulier, l'émotion à éprouver semble donc être équilibrée et orientée par les médias. Les images, perçues comme manipulatrices de nos émotions, sont alors elles aussi manipulées, pour influencer leurs spectateurs et servir un discours. Elles ne sont pas maniées pour être au service d'un idéal d'information, mais sont asservies aux cadres médiatique et politique. Selon les médias, selon les contextes, elles sont parfois destinées à faire éprouver collectivement une ou plusieurs émotions, "négatives" ou "positives", face à un évènement. Ainsi, le dégoût ou la peur ressentis devant des images peuvent être des émotions recherchées dans certaines situations et évitées dans d'autres... Ces images violentes de Thomas Hirschhorn peuvent être contraintes par le cadre médiatique, car la plupart des médias évitent d'ébranler

33 Fabrice D'Almeida, *La Manipulation*, op. cit. p.91

34 *Idem*, p.93

35 *Ibid.*, p.94

l'« hypersensibilité » de leurs spectateurs - et se justifient lorsque cela leur semble nécessaire³⁶. D'autres au contraire surenchérisent dans la marchandisation de l'image choquante, qui se rapproche alors d'une forme de divertissement pour le spectateur, sans l'inciter à penser à ce qu'il regarde³⁷. Nous sommes alors face à un manque ou un excès d'images, et non face à une tentative d'être au plus proche de la réalité. Dans le cadre politique, selon le contexte de l'actualité et des événements, les images de corps détruits vont être jugées comme acceptables ou non ; leur visibilité est accordée aux spectateurs, ou pas - sans qu'il y ait forcément de règles établies, de lois prescrites.

Avec la main-personnage de *Touching Reality*, Thomas Hirschhorn semble évoquer le double sens de la manipulation : il révèle d'une part l'absence de maniement et de soin porté aux images effleurées sur écran, et d'autre part l'instrumentalisation possible dans les rapports de visibilité des images. Le point 3 de son texte porte alors sur l'invisibilité de ces images violentes :

« Mais [cette] 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, comme le déclarait Donald Rumsfeld, ancien secrétaire américain de la Défense (2001-2006) : "La mort tend à favoriser une vision démoralisante de la guerre." Mais peut-on avoir une vision de la guerre autre que démoralisante ? Regarder des images de corps détruits est une manière de s'engager contre la guerre et contre la justification de la guerre et sa propagande. Depuis le 11-Septembre, cette invisibilité s'est renforcée en Occident. Pour ne pas admettre cette invisibilité comme un fait ou comme une "protection", il est important de regarder de telles images³⁸. »

Ne pas donner à voir revient ici à déformer notre vision de la réalité, en rendant invisible - donc absent à nos yeux - ses aspects négatifs et violents. Cela met-il les peurs collectives à distance ? En citant Donald Rumsfeld, Hirschhorn indique une volonté politique d'atténuer la peur de la mort : c'est à la fois la peur de la mort au combat (du point de vue des soldats), qui est éloignée, mais également celle de leurs familles et de l'ensemble des citoyens. C'est cette distanciation que

36 Voir par exemple le billet de *Libération* expliquant la publication de la une représentant « Les enfants d'Assad » morts ou agonisants après un bombardement au gaz en Syrie : Johan Hufnagel, « L'histoire de cette une qui nous hante », *Libération* [en ligne], 6 avril 2017. Disponible sur <https://www.liberation.fr/futurs/2017/04/06/l-histoire-de-cette-une-qui-nous-hante_1561009> [dernière consultation le 29.08.19] Cette image a par ailleurs été exposée dans l'exposition *Poussin, Le Massacre des Innocents. Picasso, Bacon* au musée Condé (Domaine de Chantilly), du 11.09.2017 au 07.01.2018

37 Voir par exemple le magazine français *Choc*, lancé en 2004. Son numéro de décembre 2015-janvier 2016 consacré aux attentats du 13 novembre 2015 à Paris révèle leur ligne éditoriale. Ce numéro « spécial attentats » montre, tout à la fois, des photos des lieux juste après les attentats, des opérations policières, des portraits des terroristes et des victimes, des images prélevées de vidéos de décapitations de Daech... Beaucoup d'images-choc, regroupées sur des pages où le noir domine (à travers le texte, des encadrés et la couleur des pages) ainsi que du rouge et du jaune fluo.

38 Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humain détruits ? », *op.cit.*, p.109-110



6. Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012

Thomas Hirschhorn refuse ; c'est celle qu'il mettait déjà en avant avec la mise en scène de cette main qui, même si elle s'y attarde parfois, glisse sur ces images terribles. Pour l'artiste, nous devons accepter et maîtriser les émotions qui surviennent devant les images horribles, ne pas s'en protéger ni s'en détacher, et encore moins accepter que d'autres prennent le pouvoir de nous en éloigner.

Dans le contexte d'une guerre, diffuser et regarder l'image d'un corps mort doit être justifiable, tout comme la mort elle-même. Dans celui de la « guerre contre la terreur » auquel renvoie Thomas Hirschhorn - et au sein duquel son œuvre est réalisée - , la mort d'un soldat américain est regrettable, mais fait partie des risques de sa fonction. La photographie de son cadavre doit alors être décente car elle doit révéler aux yeux de ses concitoyens une mort courageuse et exemplaire. La mort d'un soldat ennemi, irakien ou afghan - ou plus encore la mort d'un terroriste - est quant à elle recherchée et nécessaire ; la photographie de son cadavre doit être visible et sera plus violente (et pourra participer à sa déshumanisation). On observe donc deux manières de susciter un élan patriotique, en étant capable de doser les détails effroyables. En regardant l'image du premier cadavre, il ne faudrait pas faire surgir l'horreur de la mort, ne pas susciter d'angoisse face à la fragilité du corps humain. Surtout, il ne faudrait pas s'interroger sur la raison de sa mort, renvoyant aux raisons de la guerre. Comme on le verra plus loin, cette stratégie politique des images en temps de guerre n'est pas nouvelle. Pour Thomas Hirschhorn, cette lecture des images est possible car le spectateur apprend que ce corps est celui d'un soldat américain, et cet autre celui d'un ennemi (ou encore celle d'une victime collatérale d'un pays lointain). Pour l'artiste, une émotion, l'ensemble d'une sensibilité véritable, ne doit pas être filtrée.

Dans les médias, quand les images violentes sont malgré tout données à voir, elles sont filtrées par le floutage ou la pixellisation³⁹, mais aussi à travers la présence de légende explicative. J'emploie le terme de filtre car ces différents éléments peuvent être utilisés pour retenir la violence contenue dans ces images, en l'amoindrissant par le fait de les rendre moins visibles (par le flou ou les pixels) ou en la maîtrisant par les informations qui les accompagnent. Pour Hirschhorn, cela procède de la même influence manipulatrice que l'invisibilité publique de ces images violentes. Dans « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et de regarder des images de corps détruits ? », les points 5 et 6 portent respectivement sur « la réduction aux faits » et « le syndrome de la victime ». L'artiste explique :

³⁹ Thomas Hirschhorn a interrogé l'acte de pixellisation à travers plusieurs œuvres, notamment avec *Pixel-collage* (2015-2017), que j'analyse à la fin de la thèse. Voir *infra* chap.4-1.

« Le fait est le nouveau veau d'or du journalisme et le journaliste s'efforce de lui donner toute l'assurance et toutes les garanties de la véracité. Mais je ne m'intéresse pas à la vérification du fait. Je m'intéresse à la Vérité, à la Vérité en soi, qui n'est ni le fait établi ni la "bonne information" du récit journalistique. La Vérité qui m'intéresse résiste aux faits, aux opinions, aux commentaires et au journalisme. [...] Je ne nie pas les faits et l'actualité, mais je veux m'opposer à la texture des faits aujourd'hui. L'habitude de réduire les choses à des faits est un moyen commode d'éviter de toucher la Vérité, et y résister est la voie qui conduit à toucher la Vérité. Nous faire accepter cela, c'est vouloir nous imposer l'information factuelle comme étalon, plutôt que de regarder et de voir de nos propres yeux⁴⁰. »

Il y aurait donc les actes de renseigner/prendre connaissance des faits d'une part, et ceux de montrer/regarder d'autre part. Il insiste sur sa position d'artiste et non de journaliste : il veut donner une forme à ce qu'il ressent⁴¹. Alors que des artistes souhaitent « maîtriser l'information⁴² », Thomas Hirschhorn s'éloigne des faits et des événements. Avec *Touching Reality*, il nous montre des images sans aucune autre information que ce qu'elles représentent. Plongés dans le noir, nous sommes poussés à regarder ces images violentes, agrandies par la projection – tout autrement que dans les médias qui les rendent invisibles. Il nous donne du temps pour les voir, durée paradoxale car les images glissent sous les doigts de la main féminine – manière de nous inciter à prendre le temps de bien regarder et à "prendre sur nous", d'accepter le dégoût.

Pour Hirschhorn, nous ne savons plus regarder par nous-mêmes ; nous sommes habitués à être accompagnés dans la lecture des images. Il n'est pas important de connaître le pays d'origine ou le métier des individus dont on observe maintenant le corps détruit. Ce qui compte c'est d'être sensible à leur mort. L'émotion et la sensibilité priment sur l'information – que les images portent rarement seules, et à qui l'on fait parfois dire ce que l'on souhaite. Le filtre des mots dirige notre réception des images, par la légende d'une photographie dans la presse ou les commentaires

40 Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humain détruits ? », *op. cit.*, p.112-113

41 Hirschhorn explique qu'à travers les images qu'il a collectées « il y a quelque chose qui semble percer le chaos dans lequel on vit, dans cette complète intransparence. Donc ce ne n'est pas à moi, l'artiste de faire du journalisme, c'est à moi, artiste, de donner une forme à ce que je sens. » Interview filmée d'Hirschhorn par Hugo Vitrani, « Thomas Hirschhorn, insoutenables destructions du corps », *Mediapart* [en ligne], 2012. Disponible sur : <<https://www.dailymotion.com/video/xshf10>> [dernière consultation le 29.08.19]

42 « Maîtriser l'information » est le titre d'un sous-chapitre d'*Art, le Présent*, dans lequel Paul Ardenne écrit : « L'artiste [postmoderne] veut savoir. Ce qu'est le réel, ce qu'est la vie, ce qu'est l'oppression. Si possible par lui-même. En se passant des intermédiaires et des filtres. Sans doute l'artiste désireux de "s'informer" pourrait-il se reposer sur les médias établis, exploiter leur approche de l'actualité et des faits. Mais non : prudence d'abord, et souci concomitant de vérification. L'art au tournant du XXI^e siècle est fondamentalement enquêteur. Enquêteur ? Adoptons d'un tel terme, ce qui ressortit à une disposition parfois malsaine, celle d'aller voir où il ne faudrait pas. Retenons aussi, de celui-ci, cet autre critère de nature pédagogique, l'instruction. Toute enquête instruit. Elle met au jour, et, de conserve, donne à savoir. » Paul Ardenne, *Art, le Présent – La Création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, éditions du Regard, 2009, p.409-410

dans un reportage télévisuel. Avec *Touching Reality*, Hirschhorn retire le voile posé sur la réalité par ces diverses opérations qui nous protègent. Il dévoile l'inacceptable trop souvent répété : la mort violente. Dévoiler n'est donc ni renseigner sur ce que l'on voit ni éclaircir les circonstances de prises de vue. Retirer le voile revient à ne pas vouloir connaître les intentions de la diffusion de ces images (propagande, témoignage ?), et surtout ne pas vouloir savoir si le corps mort que je regarde est un civil, un soldat, un terroriste ; si c'est une victime ou un bourreau. Devant la mort, pas de classification possible : ce qui doit nous toucher, nous choquer, nous effrayer, c'est de voir tant de corps détruits.

« Le syndrome de la victime est le syndrome qui veut que je donne une réponse, une explication, une raison à l'incommensurable et que finalement, je décrète qui est "innocent". [...] Je refuse d'expliquer et d'excuser toute chose sous le prétexte de son contexte. Je ne veux pas être neutralisé par le "contexte". Regarder des images de corps humains détruits est important car je ne veux pas être résigné face au syndrome de la victime⁴³. »

La décontextualisation d'images d'évènements - inhérente à toute œuvre composée de telles images - est donc nécessaire chez Hirschhorn. Elle nous permet de mieux voir et penser : « L'un des plus grands pièges - aujourd'hui - est la victimisation par le biais de la distinction entre bourreau et victime. Si on utilise cette distinction, c'est qu'aucune pensée n'est possible. Cela mène à ne pas penser. La seule alternative à la pensée reste la consommation, la consommation de l'information⁴⁴. » Le piège, la ruse des images médiatisées serait ainsi une manipulation de notre capacité à réfléchir, une influence sur notre manière de les percevoir.

Souhaitée par Hirschhorn, l'absence de légende, de discours qui accompagneraient de telles images rejoint alors son choix d'avoir collecté, sur Internet, des images dont « [l]a provenance [...] n'est pas très claire, souvent invérifiable et la source manque, selon notre compréhension de ce qu'est une "source". Cette provenance peu claire et cette invérifiabilité reflètent le flou de l'époque actuelle. C'est cela qui m'intéresse⁴⁵. » L'artiste n'a pas donc pas voulu présenter d'images prises par des professionnels des médias, mais plutôt s'éloigner de ce que l'on a l'habitude de voir, de modifier le point de vue donné par les images des reporters. Dans *Touching Reality*, on ne reconnaît donc aucune image. Elles n'ont pas été réalisées pour les médias, et non pas été diffusées dans la sphère médiatique. Elles n'ont pas de spécificité en tant qu'images d'évènement (cadrage, qualité esthétique) mais bien par rapport à la violence qu'elles représentent. Peu

43 Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il si important, aujourd'hui, de montrer et de regarder des images de corps détruits ? », *op. cit.*, p.114

44 Thomas Hirschhorn dans une interview : Carole Desbarats, « Voir et Penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn », *Esprit*, juin 2016, p.87-88

45 Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il si important, aujourd'hui, de montrer et de regarder des images de corps détruits ? », *op. cit.*, p.107

importe donc qu'elles soient mal cadrées, de mauvaise qualité ou même falsifiées. Ne relevant pas des médias, elles sont libérées du formatage des émotions et de l'information. Décontextualisées de la page Internet d'où elles proviennent, elles ne sont bien que des images de corps détruits. Elles nous présentent autrement la brutalité de la guerre et de la mort, sans avoir besoin d'être considérées comme une preuve documentaire. Montrées toutes ensemble par Thomas Hirschhorn, elles deviennent complexes malgré ce qu'elles désignent – des corps violentés, d'atroces cadavres – car l'artiste nous exhorte à les regarder malgré, et avec, l'horreur et la peur qu'elles nous font ressentir.

La relation entre information et manipulation coïncide enfin avec une « tendance à l'iconisme », quatrième point du texte d'Hirschhorn. « L'iconisme » ou l'iconisation est la tendance des médias à rendre des images emblématiques. Proche du symbole, une image iconique serait capable de représenter l'ensemble d'un événement ; voire d'une situation qui dépasse l'événement lui-même. La « tendance à l'iconisme » renvoie alors au phénomène d'élection : une image prend valeur d'icône et valeur d'autorité face aux autres images d'un même événement⁴⁶. Cette valorisation s'associe au fait de juger la qualité de l'image (nette, bien cadrée) et au statut de l'opérateur de l'image (des reporters plutôt que des témoins non-professionnels). En étant plus amplement diffusées, souvent répétées, les images iconiques se substituent à toutes les autres, qui n'accèdent plus à la visibilité des spectateurs. On pourrait parler d'une forme de vampirisation ; tous les regards convergent vers cette image. « La tendance à l'iconisme » nous fait regarder ce même type d'images, qui occupe tout le champ des médias et construit notre mémoire visuelle. L'image iconique se retrouve davantage dans la médiatisation des guerres et de conflits, car elle est considérée comme acceptable à la place d'une autre – ce que Hirschhorn refuse, en particulier lorsqu'il s'agit d'une prétendue protection pour le public. Il donne alors l'exemple de la célèbre photographie dite de la « *Situation Room* » qui a été particulièrement commentée. Réalisée par le photographe officiel de la Maison Blanche, Pete Souza, elle a été diffusée au moment de l'annonce de la mort de Ben Laden, suite à un raid de l'armée américaine⁴⁷. La photographie montre Barack Obama entouré de son équipe de sécurité dans la salle de crise (situation room) de la Maison Blanche, au moment où ils suivent en direct l'opération militaire. Quelques jours plus tard, le



7. Pete Souza, Barack Obama et l'équipe de sécurité nationale dans la salle de crise de la Maison-Blanche ou "The Situation Room", Washington, 1er mai 2011

46 Il écrit : « la bonne image, la correcte, la juste, la permise, l'élue – l'image consensuelle. Là est la manipulation. » *Idem.*, p.110-111

47 Alfredo Jaar a également réagi à cette image à travers une œuvre. Il réalise en 2011 l'installation *May 1, 2011* qui présente cette photographie sur un écran, accompagnée d'un document papier (qui reprend le tracé des éléments de l'image et indique en légende le statut de chacune des personnes présentes). Deux mêmes éléments leur font pendant : un écran blanc, un document blanc. Ils sont placés à gauche, comme si les personnes de la *Situation Room* regardent ce que les spectateurs ne peuvent qu'imaginer – une image manquante.

président américain annonce qu'aucune image attestant de la mort du djihadiste ne sera pas dévoilée. La photographie de la « Situation Room » remplace ainsi celle du cadavre de Ben Laden.

On retrouve, accentués, les gestes d'autorité de sélection des images médiatiques, et on pressent la possibilité d'une manipulation à travers les images. Cette « tendance à l'iconisme » nous prédispose à une vision réductrice de l'évènement, à une simplification du regard. La sélection des évènements et de leurs images en fonction des attentes du public devient l'unique manière de voir des spectateurs. Pour Laurent Gervereau, « cela correspond au terrible principe d'induction, malheureusement constitutif du processus de reportage. Le rédacteur en chef stipule ce qu'il veut comme images. Et le reporter sait que seules ces images passeront⁴⁸. » On retrouve à la fois l'éviction des images utilisées par Aernout Mik, le besoin de valoriser des images plutôt que d'autres, de faire sensation. La manière de représenter un évènement devient consensuelle parce qu'elle est reprise par d'autres médias. Pour son étude sociologique du journalisme, Erik Neveu, en empruntant une formule de Bourdieu, parle d'une « circulation circulaire de l'information » : « L'importance d'une information vient aussi de ce que les autres titres en parlent et rendent inconcevable de ne pas couvrir du seul fait de cette forme professionnelle de suffrage censitaire qu'est le verdict des grands titres⁴⁹. » Cette circulation à sens unique de l'information se retrouve également dans la perception des évènements à travers le monde. Laurent Gervereau met alors en avant une certaine hypocrisie de nombreux journaux télévisés qui se présentent comme porteurs d'informations internationales et de regards sur le monde (en introduisant notamment des animations de la planète terre ou un arrière-plan composé d'écrans multiples), alors que l'actualité n'est visible que d'un point de vue national⁵⁰. L'iconisme peut alors conduire à des représentations stéréotypées, des clichés. L'anticipation de l'actualité par les journalistes consiste « dans la tenue à jour par les réseaux de télévision de stock d'images prétextes qui permettent [par exemple] de commenter sur fond de torchères une décision impromptue de l'OPEP⁵¹. » L'uniformisation de la représentation des évènements, le formatage des images, peut également finir par construire une image déformée des communautés et sociétés représentées, conduisant à augmenter certaines peurs collectives, comme la peur de l'autre. En étudiant les médias français à partir du « Baromètre européen des médias⁵² » (BEM), Laurent Gervereau en vient ainsi à se demander comment le formatage des contenus

48 Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité*, op. cit., p.99

49 Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, op. cit., p.54

50 Il parle d'un « abus de confiance, avec des infos qui se présentent comme la "planète en direct", mais qui à la fois sont essentiellement locales et offrent un point de vue international totalement axé sur une déformation nationale. » Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité*, op. cit., p.74

51 Erik Neveu, *Sociologie du journalisme*, op. cit., p.52

52 Le BEM est un outil de mesure créé à l'initiative de chercheurs et de différentes institutions européens, qui fut actif durant l'année 2003. Il s'agissait d'établir des études comparées de la presse et de la télévision de cinq pays européens (Allemagne, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie) et deux extra-européens (Etats-Unis et Algérie), en portant une attention particulière aux images et à leur contenu. Laurent Gervereau restitue certains des résultats obtenus.

de l'information reflète la France : « Société de la peur et de l'explosion des repères traditionnels ? Voilà, en tous cas, comment elle se figure. Et voilà ce que l'information en raconte, ce double obsédant, qui s'autoreproduit⁵³. »

Peut-on pour autant parler, à chaque fois, d'une manipulation pour nous influencer ? La manipulation peut renvoyer aux managements des images (au sens de gestes, même s'ils ne sont plus directement manuels avec les outils numériques), mais ne dépend pas toujours d'intentions cachées, de désirs d'influencer le plus grand nombre. On se trouve confronté d'une part à une économie des médias (tributaires à la fois de la rapidité et de la demande d'information) et d'autre part à une instrumentalisation des images lorsque le choix des images dépend de stratégies politiques associées à des contextes particuliers - laisser diffuser des images, et pas d'autres, en fonction de ce que l'on attend de l'opinion publique. C'est davantage cette question de la manipulation-influence dans le contexte de la guerre qui sera analysée dans les parties qui suivent.

53 Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité*, op. cit., p.105.

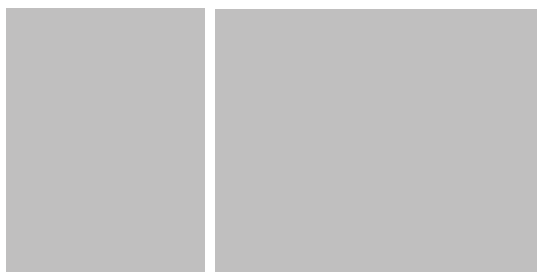




2) S'armer des images pour orienter la vision

A) LES IMAGES DANS LA GUERRE

J'analyserai - ici et au fil de la thèse - des planches de *L'ABC de la guerre* de Brecht, en parallèle de celles de *War Primer 2*, des artistes Adam Broomberg et Oliver Chanarin. Une confrontation et une actualisation s'établit entre des images médiatiques de la seconde guerre mondiale au milieu du XX^e siècle, et des images publiées sur Internet durant la « guerre contre la terreur » dans la première décennie du XXI^e siècle.



8. Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955

L'ABC de la guerre (*Kriegsfibel* en allemand, *War Primer* en anglais) est publié en Allemagne de l'Est en 1955. Bertolt Brecht (1898-1956) commence à travailler à ce livre à partir de 1935 alors qu'il est contraint à l'exil. Pendant plus d'une dizaine d'années, il collecte, découpe et colle des images et des coupures de presse provenant de

magazines et de journaux dans des carnets de travail¹. Avec *L'ABC de la guerre*, il effectue ce qu'il nomme des photo-épigrammes : le montage de quatrains qu'il compose avec des photographies collectées. Chaque page du livre est composée de la juxtaposition d'une photographie noir et blanc (seule ou légendée) ou d'une coupure de presse, sous laquelle est placée un quatrain. Dans l'édition de l'Arche qui republie *L'ABC de la guerre* en format de poche en 2015 - sur laquelle je m'appuierai - la page du photo-épigramme est noire et fait face à une page blanche où se trouvent la traduction française du quatrain et des légendes. Sur les quatre-vingt-cinq photo-épigrammes de *L'ABC de la guerre*, quarante-deux images proviennent de médias américains, dont vingt-huit du magazine *Life*. Trois photographies seulement proviennent de médias allemands², neuf de médias suédois et une d'une revue suisse. Les trente images restantes sont d'origine inconnue³. Ce livre s'apparente à un abécédaire mais aucune lettre de l'alphabet n'est mise en valeur. Toutefois les quatrains « s'inscrivent dans une tradition populaire et ont pu être mis à profit par les

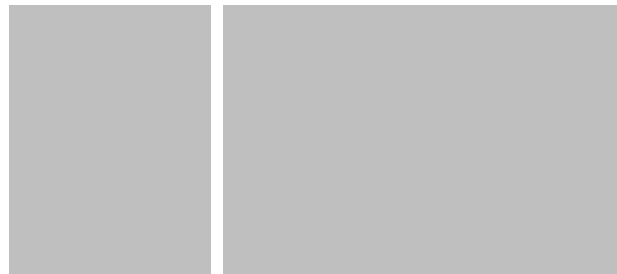
1 Son *Journal de travail* est ainsi lui aussi composé de photographies et de coupures de presse collectées entre 1938 et 1955. Il a été diffusé en totalité ou à travers des extraits dans plusieurs publications de L'Arche éditeur, et plus récemment avec *Journal d'Amérique* et *Journal de Berlin*. Didi-Huberman analyse certaines des planches de cet *Arbeitsjournal* dans : Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.

2 Mais les photographies du parti nazi peuvent être diffusées dans les médias internationaux, comme c'est le cas pour les portraits des hommes politiques et chefs de guerre allemands.

3 J'ai effectué ce recensement à partir des informations données par les « Commentaires au fil des pages » dans Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, Paris, L'Arche, 2015, p.190-198

manuels scolaires pour faciliter l'apprentissage de la lecture. Lapidaires, ils se gravent d'autant mieux dans la mémoire qu'ils cultivent l'art de la pointe⁴. » Le montage avec une image concourt à cette mémorisation active et agile. Brecht incite à apprendre à lire, à décoder les images. Avec ses photo-épigrammes, on lit et on regarde en même temps, on analyse séparément et ensemble les photographies et les quatrains. Le dramaturge allemand destine son livre en priorité à aux jeunes générations, comme une sorte de mise en garde contre la manipulation des médias et contre la menace de guerres futures. Ainsi, le dernier photo-épigramme en annexe (qui n'apparaît pas dans l'édition française de *L'Arche* et correspond à la planche n° 85 dans *War Primer 2*) représente des étudiants assis dans un amphithéâtre. Tous les regards sont tournés vers la gauche de l'image, les expressions et attitudes montrent une attention accrue vers ce qu'ils observent et/ou écoutent. Brecht écrit : « *N'oubliez pas : maint de vos frères se battit / Pour que vous puissiez après eux vous asseoir ici. / N'allez pas vous enterrer, sachez également lutter / Apprenez à apprendre et jamais ne désapprenez*⁵. » Philippe Ivernel se demande alors si ce n'est pas « l'enfance menacée qui loge au coeur de *L'ABC de la guerre*⁶ », celle qui a subi la guerre et le nazisme, et celle qui doit rester éveillée devant le risque d'un retour du fascisme...

War Primer 2 est publié en édition limitée en 2011 chez MACK⁷, pour lequel Adam Broomberg (né en 1970) et Oliver Chanarin (né en 1971) s'approprient *L'ABC de la guerre*⁸. Ils exécutent une collecte similaire à celle de Brecht, mais en réalisant des captures-écran d'images



9. Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, 2011

contemporaines sur Internet. Ce geste numérique révèle une nouvelle manière de s'approprier les images. Ce choix a été porté par une phrase de Brecht par laquelle les deux artistes ouvrent leur livre (qu'il est préférable de conserver en anglais pour son côté incisif) : « *Don't start from the good old things, but the bad new ones*⁹. »

4 Philippe Ivernel, « Apprendre à lire les images », dans Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.201

5 Cette planche apparaît dans une autre édition française (Presses Universitaires de Grenoble, 1985, pages 233-234), je reprends ici la traduction de cette édition sur laquelle s'est appuyé Georges Didi-Huberman ; Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op.cit., p.194.

6 *Idem*, p.203

7 MACK est une maison d'édition londonienne qui publie très régulièrement des livres d'artistes. Alors que le livre de Broomberg et Chanarin est rapidement épuisé, une version numérique est réalisée et éditée par MAPP, et mise à disposition par les artistes sur leur site internet; disponible sur <<http://www.broombergchanarin.com/#/war-primer/>> [dernière consultation le 06.05.18] MACK republie *War Primer 2*, en fac similé, en février 2018.

8 Pour *War Primer 2*, Broomberg et Chanarin rencontrent un archiviste de la Bertolt Brecht Archive à Berlin (l'Archive soutient leur publication) qui leur fait découvrir la bible personnelle du dramaturge, dans laquelle il avait glissé des photos. Ce sera l'origine d'un autre livre du duo d'artistes, *Holy Bible* publié en 2013 chez MACK, ainsi que de l'installation *Divine Violence* (2013).

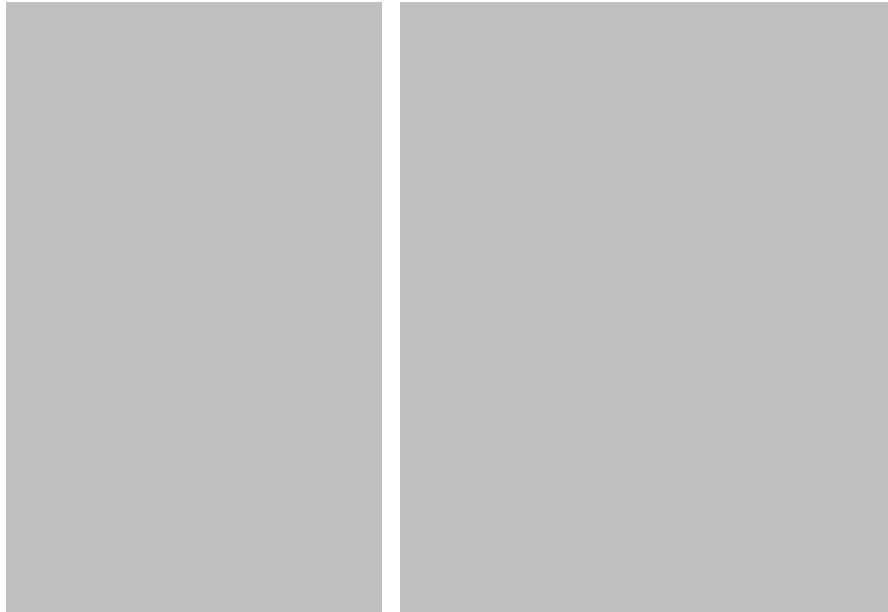
9 Brecht (propos non sourcé) cité dans Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, version numérique, p.7. Pour la source et la traduction française de cette phrase : « Une maxime

Broomberg et Chanarin impriment les images collectées puis les collent, à la main, directement sur les photographies de cent exemplaires de l'édition anglaise du livre de Brecht, *War Primer* publié chez Libris en 1998. Les images collectées par le duo sont toujours en couleurs (sauf deux) accentuant le montage avec les photographies et coupures de presses en noir et blanc de Brecht. La mauvaise qualité des images contemporaines et leur provenance sont accentuées par les bandes du signal électronique visibles sur chacune des images de *War Primer 2*. Ces détails renvoient à la qualité brute des documents photographiques ou vidéographiques, résultant à un supplément d'authenticité parfois instrumentalisé par les médias. À travers cette collecte numérique, Broomberg et Chanarin proposent un dialogue entre des images produites et/ou diffusées par des professionnels de l'information, avec d'autres de non-professionnels (civils, mais surtout militaires) rendues publiques sur des sites, blogs et réseaux sociaux. Ces diverses - et non pas si différentes - images s'entrechoquent aux poèmes de Brecht, et l'ensemble redouble la volonté de ce dernier de créer une œuvre pédagogique et pacifique, déconstruisant les discours et imaginaires guerriers.

Diriger la peur : images de soldats et de chefs de guerre en héros ou démons

Susciter la peur aux soldats et civils du camp ennemi : c'est l'une des raisons pour lesquelles il est utile de photographier les soldats en tenue de combat, de guerrier, si possible victorieux, et de diffuser ces images le plus loin possible. Dans le photo-épigramme des pages 42-43 de l'édition de l'Arche, Brecht choisit une photographie sur laquelle est représentée un aviateur. L'image est carrée (peut-être redécoupée par Brecht) et l'homme s'y trouve au centre, cadré à la taille. Il est satisfait et sourit presque, tout en faisant un geste de triomphe (bras plié, poing levé). Il se trouve dans la partie en verre de l'avion, entouré par des arcs de métal. La légende en allemand, laissée par Brecht, indique : « "Elle a touché le but". Le largueur-mitrailleur qui vient de déclencher le mécanisme de largage se réjouit de la précision des bombes. » La photographie est censée montrer la détermination des futurs vainqueurs : elle fait ressentir de la fierté pour l'Axe, et de la peur pour les Alliés. Brecht écrit : « *Voyez ce diable, mais un pauvre hère ! / Je ris d'en savoir d'autres qui pleurent. / Natif de Barmen, je suis commis-voyageur / En lingerie, bien qu'en vendant à présent mort et misère.* » De diable sans pitié, l'aviateur devient un misérable, alors que le dramaturge laisse entrevoir l'absurdité du passage du métier civil au statut de soldat, qui confère à lui seul le pouvoir de donner la mort. Avec le photo-épigramme des pages 178-179 (en annexe), Brecht change de camp. Il choisit une photographie qui montre un homme, cadré en buste, habillé d'un blouson et d'une écharpe, et dont l'ensemble du visage est recouvert par un masque de cuir, de

brechtienne : Ne pas se raccorder à la bonne vieillie mais à la mauvaise nouveauté. » Walter Benjamin, « Conversations avec Brecht (notes de journal) », Svendborg, 25 août 1938, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p.204.



10. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.167 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°19

larges lunettes et un casque. La seule surface de la peau visible est le nez qui dépasse légèrement du masque de cuir, tandis que la bouche n'est plus qu'une fermeture éclair. Sur le casque est écrit « WOLF », même mot en anglais et en allemand pour « loup ». Brecht accompagne l'image par ces mots : « *Dites, femmes du Texas ou de Pittsburgh / Voulez-vous que vos fils aient cette figure ? / Si vous les envoyez ainsi vers nous / Ce sont des loups qui tomberont sur nous.* » La légende de l'image, qu'il laisse visible, indique en anglais que « La future guerre aérienne sur la calotte nord de la terre sera faite par des guerriers vêtus comme ce soldat américain, qui a tout du Martien avec son équipement conçu spécialement pour servir dans l'Arctique. » Animal ou martien, le soldat muni de sa seconde peau n'est plus un homme.

C'est le même désir d'être craint qui pousse les militaires de l'aviation des deux camps en guerre à peindre des gueules animales aux dents acérées sur leurs bombardiers ou hélicoptères. Brecht collecte ainsi une photographie qui représente un avion allemand survolant l'Angleterre en 1940 – selon la seule information qui nous est donnée pour cette image – pour laquelle il écrit : « *Vantards, nous prîmes le nom de Requins Volants / Quand vers les côtes peuplées nous filions droit. / En peignant sur la carlingue ces horribles dents / Nous avons conscience de ne pas mentir cette fois*¹⁰. » L'écrivain renvoie à la violence des bombardements intensifs que connût le Royaume-Uni à cette période, et montre la transformation des militaires et leurs armes en bêtes sauvages. Si certains animaux peuvent correspondre symboliquement à des caractéristiques héroïques, Brecht insiste ici sur leurs aptitudes sanguinaires pour dévoiler l'unique mécanisme de la guerre : tuer. Dans la planche n°19 de *War Primer 2*, à laquelle correspond ce photo-épigramme, Broomberg et Chanarin collectent quant à eux une image en couleur depuis un blog – on ne sait pas où et quand, ni par qui elle a été réalisée. Elle montre une jeune femme en

¹⁰ Ce photo-épigramme est présent dans l'annexe de l'édition française. Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.166-167

treillis, prise en photo sur un tarmac, qui baisse la tête et les yeux et sourit, gênée ou surprise. Derrière la militaire (qui est peut-être revenue de mission, elle tient son barda) se trouve un hélicoptère affublé des mêmes dents animales, vu de côté. Une pratique que l'on pouvait croire perdue – et qui peut renvoyer à toutes les parures de guerre existant depuis des milliers d'années – perdue durant la guerre contre le terrorisme, et sans doute dans toutes les guerres, même les plus technologiques. Ces images font également penser à l'utilité propagandiste de diffuser des vidéos ou photographies du matériel militaire et de leurs avancées scientifiques : c'était le cas durant la Première Guerre Mondiale, et c'est encore le cas avec certaines images diffusées sur Internet par des combattants de l'Etat Islamique.

Montrer ses propres soldats au combat ou en marge du front, c'est aussi susciter de la fierté de la part des civils. L'image du héros sauveur fait ainsi partie de l'iconographie de la propagande de guerre. Le photo-épigramme de Brecht des pages 98-99 trouve alors son exact pendant avec le n°55 de *War Primer 2*, plus de cinquante après. L'image collectée par Broomberg et Chanarin représente un jeune garçon, à moitié nu, faisant une grimace de douleur, porté par un militaire américain. L'enfant, irakien, lance un regard vers nous, alors que le jeune soldat court vers les secours en regardant droit devant lui. Cette photographie a fait le tour du monde : le soldat américain est érigé en héros, et l'image symbolise l'Amérique venue sauver le peuple irakien de la dictature¹¹. Son auteur, le reporter Warren Zinn, considère qu'elle était l'image de guerre que tout le monde voulait voir¹². Il est aisé de comprendre que cette photographie était surtout voulue par les États-Unis, sorte de justification de leur présence armée en Irak. Le duo d'artistes place leur capture-écran sur la partie supérieure de la photographie collectée par Brecht, provenant du magazine *Life* et représentant aussi un militaire américain qui porte un enfant dans les bras. Il s'agit cette fois d'un bébé vietnamien, non pas blessé mais mis à l'abri des combats qui se déroulaient dans le Pacifique en 1942. Le soldat est montré de profil alors que l'enfant nous fait face mais ne nous regarde pas. Il est difficile de décrire son expression (les visages sont dans l'ombre) mais la photographie le montre plutôt confiant. Le geste de protection, d'assistance est ainsi redoublé dans *War Primer 2*.

A contrario, l'ennemi est montré comme s'attaquant à plus faible que lui. Brecht écrit, page 132 : « *Vous des tanks et des avions, guerriers sans peur ! / À Alger prêts à suer, en Laponie à geler / Revenant de cents batailles vainqueurs : / Nous voilà vaincus par vous. Triomphez !* » S'appuyant sur une autre iconographie de la guerre ressassée, le dramaturge allemand confronte au quatrain non l'image de soldats, mais

11 La photographie a été prise en 2003, peu après le début de la guerre en Irak. Elle comporte une face cachée, révélée par le commentaire qui accompagne la photographie que les artistes ont collectée sur un site en hommage aux soldats morts en Irak : « Une photographie du PFC Joseph Dwyer en Irak a fait de lui un héros, mais cinq après son retour chez lui, les blessures psychologiques du combat l'ont conduit à la mort. Il n'est pas seul. En 2009, plus de la moitié des soldats sont morts de leurs propres mains, et non pas tués par l'ennemi en Irak. Mais de nouvelles thérapies donnent à d'autres la chance de trouver la paix qu'il n'avait pas réussie à trouver. » Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, version numérique, p.99

12 Cordula Meyer, « Battling the inner demons of war - What Joe Dwyer's death can teach us about PTSD », *Spiegel* [en ligne], 25.03.10. Disponible sur <<http://www.spiegel.de>> [consulté le 19.02.19]

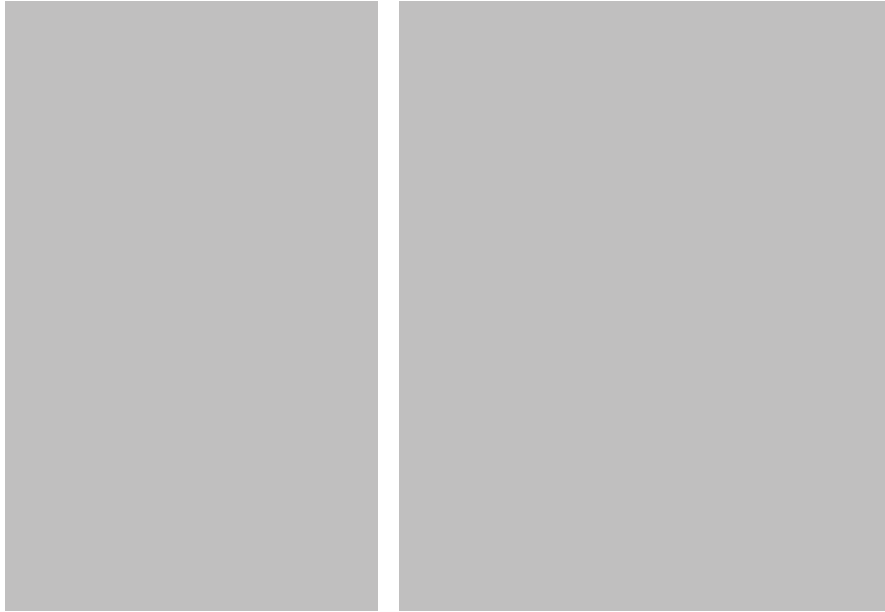
d'enfants. Ce sont quatre images que Brecht a collectées dans plusieurs magazines et montées ensemble¹³, renvoyant à d'autres images d'enfants présentes dans *L'ABC de la guerre*, et ainsi à l'ensemble de cette iconographie qui manipule si bien les émotions. Ces quatre images représentent des enfants de nationalités différentes, blessés ou amaigris, le regard tourné vers nous (à l'exception d'un garçon, tête baissée dans un geste de douleur). La pitié pour ces victimes innocentes fait levier vers un sentiment de haine. Si Brecht est compatissant, il reste critique sur cet usage des images ; de même que Broomberg et Chanarin, qui collent sur la dernière des quatre photographies de Brecht une image pour une association caritative. Cette dernière montre un jeune adolescent, coiffé d'une kippa, qui pose avec un petit lapin contre sa joue. Le montage de ce photo-épigramme (n°73) est troublant : le garçon israélien nous sourit et crée une rupture avec l'attitude des autres enfants. La victime semble devenue bourreau ; et renvoie justement aux lectures opposées qui peuvent être faites selon ce qui accompagne une image¹⁴.

Six photographies collectées par Brecht représentent Hitler, soit en train de discourir soit posant pour des scènes diverses. Des photographies de lui en plein discours ouvrent et ferment *L'ABC de la guerre*. Si la première le présente comme en état de grâce, illuminé, la dernière image participe bien d'une volonté de montrer son autorité et sa force, et donc de susciter une certaine crainte¹⁵. On voit, au premier plan, Hitler qui se tient bien droit sur une tribune, bouche grande ouverte, parlant non loin d'un micro. Des gestes autoritaires accompagnent son discours : il vient de rabattre sa main droite vers son épaule (comme s'il prenait de l'élan pour un autre mouvement), tandis que son autre main - bras raidi contre son corps - semble serrer avec force un petit papier. Au second plan se trouve un militaire, debout derrière lui, dans une attitude de déférence qui accentue la puissance du Führer. On distingue plus loin une assemblée éparsée de militaires à l'écoute, certains debout sur la même estrade et, à gauche de l'image, d'autres assis sur le parvis de la scène. En arrière-plan, le reste du public qui semble ne pas finir, et le ciel, sans doute. Cette dernière partie paraît retouchée : le ciel est une zone noire autour du Führer qui s'éclaircit aux angles en haut de l'image. Elle permet d'établir un fort contraste et de faire ressortir le dictateur, qui est photographié en une légère contre-plongée... Le quatrain de Brecht détruit ce cliché propagandiste : « *Ça là, c'est ce qui faillit un jour régir le monde. / Les peuples s'en rendirent maîtres. Cependant / Je voudrais que vous ne triomphiez pas sur-le-champ : / Le ventre est encore fécond, d'où vint la chose immonde.* » Tout en appelant à ne pas crier victoire trop vite, Brecht détourne l'image de la puissance de Hitler mise en scène pour en faire un objet de dégoût. Il réemploie le processus de réification fréquemment utilisé par les nazis pour désigner leurs ennemis - qui

13 D'après les « Commentaires au fil des pages » dans Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.196

14 Ce montage de Broomberg et Chanarin renvoie alors à la question de la position d'Israël face aux Palestiniens, notamment dans la « guerre contre le terrorisme ».

15 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.8-9 pour la première image ; *idem.*, p.144-145 pour la dernière (qui se trouve avant les photo-épigrammes de l'annexe).



11. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.83 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°82

pouvaient alors être éliminés sans état d'âme - pour le retourner contre eux.

Aux pages 82-83 de *L'ABC de la guerre*, Brecht réalise un photo-épigramme à partir d'une photographie de Churchill. Sur celle-ci, le premier ministre britannique pose, seul, comme habillé en gangster américain : chapeau un peu haut et arrondi, costume avec fines rayures, cigare à la bouche et pistolet-mitrailleur à la main. L'arrière-plan est un fond blanc ; rien ne peut détourner notre attention du regard de l'homme et de son arme. Son visage est légèrement obscurci par l'ombre du chapeau, il regarde directement le photographe (et donc le spectateur) avec un air qui semble satisfait, sûr de lui et de son pouvoir. Cette photographie est célèbre ; si, à l'origine, elle a été prise lors d'une inspection des défenses des côtes britanniques par Churchill¹⁶, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle ait été modifiée (le corps de Churchill et son pistolet-mitrailleur ont été détournés) et largement diffusée pour servir la propagande alliée. L'image que Brecht a collectée dans une revue suédoise est découpée en une bande verticale, légèrement au-dessus du chapeau de Churchill, et au niveau du canon de l'arme (qui occupe alors presque la moitié de l'image). Le recadrage par découpage est resserré sur le buste de l'homme d'état, comme s'il était proche de nous et s'emparait de l'espace alentour. Brecht écrit : « *Je connais la loi des gangs. Et en général / Je savais m'y prendre avec les cannibales. / Ils venaient me bouffer jusque dans la main / La Culture n'a pas ici de meilleur spadassin.* » À nouveau, l'écrivain détourne la fonction propagandiste de l'image. Il ne glorifie nullement Churchill ; il le présente en vile homme de main.

Dans *War Primer 2*, Broomberg et Chanarin montrent moins d'images de chefs de guerre que Brecht ; et dans ce cas, ils les tournent en dérision¹⁷. Ainsi,

16 Cette photographie est intitulée *Winston Churchill tenant une arme à feu Thomson (surnommée 'Tommy Gun') lors de son inspection des défenses côtières, près d'Hartlepool, 31 juillet 1940* ; elle a été prise par le major Horton, photographe de guerre. L'image détournée appartient à la collection du musée impérial de la guerre (*Imperial War Museum*) à Londres.

17 *War Primer 2* s'ouvre ainsi sur une photographie de Donald Rumsfeld, secrétaire de la Défense

alors que le dramaturge allemand collecte dix-neuf images d'hommes associés à la guerre (chefs d'état, militaires haut gradé, hommes politiques), le duo d'artistes en choisit sept, dont quatre dans des situations plutôt cocasses. Une seule peut être rapprochée d'une image suscitant la force - ou plutôt l'agressivité - d'un homme d'état. Elle représente Dick Cheney (vice-président des États-Unis entre 2001 et 2009) lors d'un discours, un rictus hargneux sur le visage. Cette attitude est soulignée par les premières phrases du quatrain de Brecht qui l'accompagnent : « *Je suis, compagnons, le chien sanguinaire. Ce nom / Je me l'étais, fils du peuple, moi-même attribué*¹⁸. » Dans le livre du duo d'artistes, cette image vient juste à la suite de celle représentant Hitler en plein discours. Alors que le président Georges Bush n'est jamais représenté comme chef de guerre ou même comme président sérieux¹⁹, on peut se demander si Broomberg et Chanarin ne jouent pas sur l'imaginaire des manigances du pouvoir en temps de guerre, en plaçant - à l'instar d'une opinion majoritaire - Cheney comme l'instigateur réel de la « guerre contre le terrorisme »²⁰.

En temps de guerre, les images sont au service d'un camp (pays, communauté, parti politique) contre un autre. Comme les discours qui les accompagnent, les images sont réduites à une compréhension des événements binaires. Pas de temps ni de place pour la complexité, il y a un seul parti à prendre face à deux camps qui s'affrontent : l'un incarne le bien, l'autre le mal. Grâce au pouvoir de susciter des émotions, les images participent d'une héroïsation des soldats et chefs de guerre de leur camp (par qui elles ont été produites). "Leurs" militaires ne sont pas montrés comme des anges, plutôt comme des guerriers à la fois sauveurs et vengeurs, toujours justes. Les adversaires sont plus souvent apparentés à des figures de la peur : des diables ou bêtes sanguinaires, attachés à l'idée de lâcheté ou celle d'impunité. Les émotions sont dirigées, en fonction des spectateurs à qui les images s'adressent.

Différentes stratégies visuelles existent donc pour mettre à mal l'image de l'adversaire dans le regard et l'esprit de l'opinion publique. D'une part, les images diffusées peuvent être engagées dans un processus de diabolisation des chefs d'état, des militaires et du peuple ennemis. Ce processus peut également être associé à celui de déshumanisation (devenir-monstre ou animal) voire de réification (devenir-

entre 2001 et 2006, sur un monocycle lorsqu'il était jeune (n°1). Si cette image fait écho à l'épigramme de Brecht, comme si l'homme se dirigeait vers « *L'étroit chemin qui conduit à l'abîme* », elle peut aussi renvoyer au jeu d'équilibriste auquel se prête les hommes dans la guerre.

18 Le quatrain accompagnait une photographie de Gustav Noske, dont la légende de l'image (qui n'apparaît pas sur le photo-épigramme) nous explique qu'il était "dirigeant social-démocrate, [et] ordonna et organisa la répression de l'insurrection spartakiste en 1919". Dans l'édition de *L'ABC de la guerre* chez L'Arche éditeur, Brecht place ce photo-épigramme pages 54-55, à la suite d'une sorte de galerie de portraits des hommes d'état qui jouèrent un rôle dans la Seconde Guerre Mondiale. La planche apparaît dans l'annexe de l'édition anglaise, et correspond donc au n° 82 de *War Primer 2*.

19 Broomberg et Chanarin choisissent de donner à voir deux images où l'on voit nettement G.W. Bush : l'une en train de servir, rigolard, une dinde pour Thanksgiving à des soldats (n°26) ; et l'autre s'écrimant avec un parapluie retourné par le vent (n°64).

20 Il faut noter que le président Obama et son administration ne sont représentés qu'une seule fois dans *War Primer 2*, au moment de l'annonce de la mort de Ben Laden, censée marquer la fin de cette guerre ; alors que le terme de « guerre contre le terrorisme » n'était plus employé depuis son élection.

objet) de l'ennemi. Les images de l'adversaire doivent alors provoquer la peur, sans être paralysante ni pour les soldats ni pour les civils puisqu'il s'agit de se sentir capable d'endiguer la force adverse. D'autre part, ces mêmes images modèlent la représentation de son propre camp, sorte de contre-forme de l'ennemi. Elles entraînent alors un élan de patriotisme, qui s'associe à la croyance en la puissance de son propre camp, composé de héros, et en sa victoire prochaine. Il s'agit aussi de produire et diffuser des images de son pouvoir afin d'être craint par l'adversaire : les chefs, soldats et armes de son propre camp sont alors représentés pour susciter l'effroi.

Influencer par la pitié et l'horreur : images de charniers²¹

En découvrant - « avec » les reporters et/ou soldats - l'amoncellement des cadavres, la haine envers l'ennemi est rapidement attisée. Tout comme celles des enfants, victimes innocentes, ces images sont déployées pour démontrer la barbarie du camp adverse, la monstruosité de ses actes. Les militaires ennemis sont désignés, en conséquence, comme des hors-la-loi indignes, sans vertu morale, balayant les droits et devoirs de la guerre. Il est cependant nécessaire de questionner cette iconographie en regard des manipulations des images et des peurs dans la guerre.

Dans *L'ABC de la guerre*, Brecht collecte une seule image de charnier, pour le photo-épigramme des pages 124-125. Elle représente un couple - au second plan, légèrement décentré de la photographie - devant plusieurs cadavres au premier plan, étendus, entassés dans la neige. La légende de l'image, que Brecht a également découpée et qui occupe un espace important, est en anglais (mais la source n'est pas donnée et n'a pas été retrouvée). Elle indique que 7000 civils, habitants de la ville ukrainienne de Kertch, ont été tués par l'armée allemande. Toujours selon ces informations, l'homme et la femme viennent de découvrir le corps de leur fils. Sur la photographie, la mère jette son corps en arrière, les bras en croix, tandis que le père la retient. Les cadavres sont peu visibles : le cadrage ne permet pas de voir l'ensemble du charnier, mais seulement quelques corps, que l'on distingue mal.

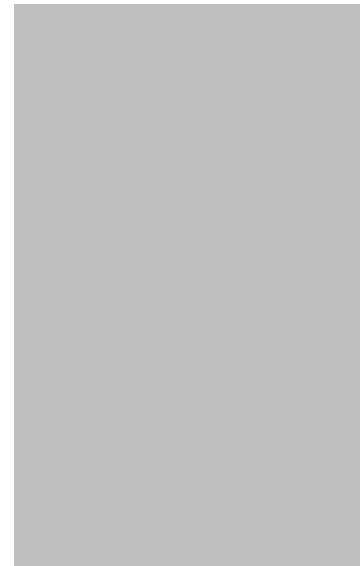
En regardant cette image, on peut d'abord douter de la véracité de la scène représentée : le couple semble poser, les mouvements sont figés. Cette lecture de l'image est néanmoins conduite par l'idée de mensonge suggérée par le quatrain de Brecht. Ainsi, cet homme et cette femme ne seraient peut-être pas apparentés aux victimes, ou le photographe leur aurait demandé de vivre une deuxième fois la

21 Brecht ne montre aucune image des camps d'extermination et de concentration nazis dans *L'ABC de la guerre*, malgré de nombreuses publications aux États-Unis et en Europe dès le printemps 1945, et notamment par *Life*, dans lequel Brecht collecte la plupart de ses coupures de presse. L'écrivain fait toutefois allusion à la Shoah avec un photo-épigramme (p.102-103) représentant une mère juive et son enfant après le naufrage du bateau qui les amenait en Palestine. Il collecte également une photographie d'un camp de travail représentant son ami Lion Feuchtwanger (écrivain juif allemand et militant antifasciste), prise alors qu'il est prisonnier au camp des Milles en France. Il faut ici rappeler que Brecht travaille en RDA et qu'il est possible que cette absence soit due à une différence de positionnement face aux images des camps d'extermination nazis entre Américains et Russes (voir note suivante).

douleur du deuil afin de la montrer au monde²². Cette photographie n'est sans doute pas une mise en scène, mais ce qui importe, c'est que le massacre ait eu lieu et qu'une photographie ait été prise. Le quatrain de Brecht est celui-ci : « *Et j'appelle, ô femme, toute pitié mensongère / Qui ne se change pas en la rouge colère / N'ayant de cesse qu'enfin ne soit arrachée / Cette vieille épine dans la chair de l'humanité.* » L'allusion au mensonge ne concerne pas tant la photographie que l'émotion qu'elle suscite, ou que l'on attend qu'elle provoque.

Je pensais que le photo-épigramme de Brecht était une critique de la mise en scène des images en temps de guerre. Le dramaturge révèle davantage le désir que les émotions se transforment en action. Les images médiatiques d'enfants comme de massacres durant la guerre sont souvent réalisées ou diffusées pour susciter une émotion et une réaction : la pitié comme appel à la vengeance. Brecht ne prétend pas compter sur la vengeance - attendue par toute propagande comme moyen d'enrôler de nouveaux soldats et comme appui continu des civils - pour que le fascisme et la guerre prennent fin, que toute guerre cesse. Il en appelle à la colère, émotion qui ne serait ni le fruit de la peur contenue ni de la haine de l'autre, prévues par les pouvoirs en place, mais une forme spontanée de refus d'une situation contrainte, proche de la révolte sans arme²³.

Le doute, voire la méfiance, face à l'image de charnier collectée par Brecht peuvent aujourd'hui être suscités justement à cause du sujet de l'image. Dans *Montrer la guerre*, Laurent Gervereau écrit que « l'usage des charniers [c'est-à-dire leur représentation dans les médias] est hautement dangereux, tant leur valeur affective se révèle immense, et leur valeur informative nulle²⁴. » Une image n'est pas capable en elle-même de renseigner, de prouver la vérité des faits qui ont résultés au charnier qui nous est donné à voir. Par l'entremise de la mise en scène et/ou de mots (écrits ou parlés) pouvant la déformer, l'image peut servir à émouvoir à outrance et donc manipuler les opinions. On peut ici repenser à l'œuvre *Touching*



12. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.125

22 Si Brecht et la légende découpée ne l'évoquent pas, une majeure partie de la population du village massacrée était juive. Davantage d'informations sur cette photographie sont données sur le site de l'exposition *Filmer la guerre - Les Soviétiques face à la Shoah (1941-1946)* qui s'est tenue au Mémorial de la Shoah de Paris, du 09/01 au 01.11. 2015. Disponible sur <<http://filmer-la-guerre.memorialdelashoah.org/sovietiques/documenter/documenter.html#filmer>> [dernière consultation le 15.09.19] La photographie appartient aux Archives russes d'État des documents photographiques et cinématographiques (RGAKFD), et a été prise en janvier 1942. Prises au même moment à Kertch, une série de photographies (intitulée plus tard *Douleur*) a été prises par Dmitri Baltermants, reporter de guerre qui accompagnait les soldats russes. Aujourd'hui connues, elles ont été censurées jusqu'en 1965 : il était malvenu pour l'état russe de montrer de la sorte la douleur des civils, et problématique de rendre visible ces meurtres de masse perpétrés contre les Juifs de la région (comme l'expliquent les commissaires de l'exposition).

23 Voir à propos des émotions dans la révolte : Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2016 ainsi que le catalogue d'exposition : Georges Didi-Huberman (sous la dir. de), *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016

24 Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, Paris, CNDP/éditions sept/isthme éditions, 2006, p.45.

Reality et au texte de Thomas Hirschhorn. L'artiste incite à ce que notre regard et nos émotions ne soient pas tributaires des informations qui accompagnent les images.

Dans une interview, l'artiste suisse se souvient de son trouble face aux images d'un autre charnier : celui de Timisoara. Cette affaire de «vrai-faux charnier» a marqué l'histoire contemporaine des médias. Timisoara est une ville roumaine où – au moment de la chute de Ceausescu en décembre 1989 – dix-neuf corps ont été exposés devant les caméras et appareils photos comme étant une partie d'un charnier de milliers de civils massacrés lors de l'insurrection de la ville contre le régime. Il s'agissait en fait de cadavres sans lien avec les événements, exhumés d'une fosse commune. Thomas Hirschhorn se rappelle : « j'avais remarqué les cicatrices au milieu du torse. J'étais démuni, car le commentaire ne laissait aucune place au doute. Je veux faire confiance à mes yeux. [...] Je ne veux pas me laisser entraîner dans la dictature de l'information, du commentaire, de l'opinion²⁵. » Les médias étrangers ont sauté trop vite sur cette occasion spectaculaire ; les français, notamment, ont diffusé l'information sans recouper leur source par des faits simples (comme l'inadéquation entre le nombre de tués indiqués et le nombre d'habitants à Timisoara²⁶) et sans enquêter davantage sur ce qu'ils montraient (les sutures des corps repérées par Hirschhorn par exemple).

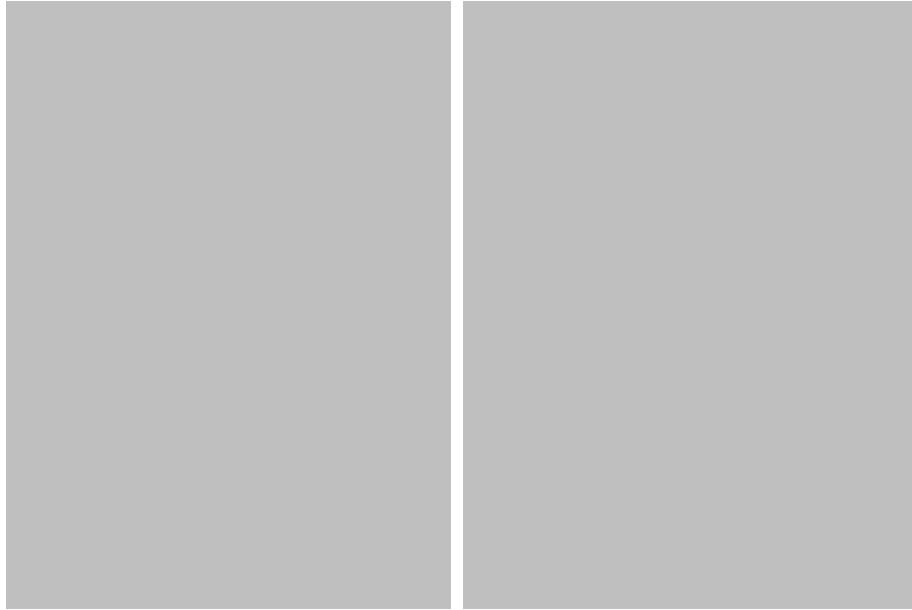
Gilles Saussier (né en 1965) était présent lors de l'insurrection de Timisoara²⁷ en décembre 1989, en tant que photoreporter pour l'agence Gamma. Sa photographie de soldats de l'armée roumaine essuyant des tirs est largement publiée ; pour laquelle il sera primé par le jury du World Press Photo. Dans son livre *Le Tableau de chasse*, il explique qu'il abandonne pourtant l'agence et le métier quelques années plus tard, puis retourne à Timisoara à partir de 2003²⁸. En tant qu'artiste cette fois, de nouvelles photographies sont prises, qu'il confronte aux anciennes. La place du texte est importante – à la fois dans ce livre, mais aussi dans la pratique de Gilles Saussier – et lui permet, parallèlement à ses images, de questionner les notions d'histoire et d'évènement, ainsi que le statut de photjournaliste. Ainsi, pour le livre comme l'exposition *Le Tableau de chasse*, le principe de montage entre images médiatiques et images artistiques, et entre images et mots, peut faire écho à celui de *L'ABC de la guerre de Brecht*.

25 Roxana Azimi et Thomas Hirschhorn, « La pixellisation contribue à dépolitiser l'individu », *M Le magazine du Monde*, 30 janvier 2016, p.84

26 « Un seul, [...], Bernard Kourchner, qui avait été sur le terrain, osait dire que le nombre de morts lui semblait impossible, et se faisait quasiment traiter de "révisionniste" par journalistes, politiques et intellectuels. Les journalistes passaient d'ailleurs à autre chose en lui coupant la parole, parce que son propos ne "cadrait" pas, dérangeait. » Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité*, op. cit., p.101

27 L'insurrection de Timisoara qui, parmi d'autres événements, coïncide avec la chute de Ceausescu, n'est pas à proprement parlé une guerre, mais elle prend place dans le contexte de la Guerre Froide. Surtout, avec la médiatisation de cet événement, ces images renvoient à l'iconographie de la guerre.

28 Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2010, p.20. Comme le souhaite le centre d'art/éditeur Le Point du Jour, ce livre n'est pas un catalogue, il accompagne l'exposition éponyme qui s'est tenue au centre d'art du 06.03 au 06.06.2010. Saussier revient à Timisoara entre la fin de l'année 2003 et le début de l'année 2004 ; ce qui le conduit à parler de ces deux périodes comme le début de son travail ; l'ensemble du projet (constitué de plusieurs séries) est réalisé jusqu'en 2010.



13. Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, 2003-2010

Dans la partie « Le cimetière des pauvres », Gilles Saussier nous donne à voir deux photographies du cimetière de Timisoara en 2005, une du même lieu en 1989, ainsi qu'une coupure de presse montrant à peu près la même scène. Les phrases qui les accompagnent sont le plus souvent intercalées sur des pages blanches et parfois sous les images, regroupées par petits blocs de texte en bas des pages. Elles semblent remplacer les légendes habituelles des images médiatiques²⁹. Pour cette série, les mots ne sont jamais sur la même page que les photographies, comme s'il fallait savoir séparer les mots des images, sans les supprimer pour autant. Il me semble alors important de retranscrire l'ensemble des phrases de Gilles Saussier :

« Je suis revenu dans le cimetière où j'avais photographié le 24 décembre 1989 les cadavres dont l'exhumation déclencha la polémique du «vrai-faux charnier de Timisoara». / Cette polémique capta en Occident l'attention des journaux et de leurs lecteurs. / Mais elle n'intéressa guère ceux qui, à Timisoara, fouillaient les jardins publics, les bois, les cimetières à la recherche des corps de leurs proches. / On sait aujourd'hui que plus d'une centaine de civils ont été tués et que l'armée roumaine fit disparaître une partie des cadavres en les incinérant près de Bucarest. / En mettant en doute que la Révolution eût fait des victimes à Timisoara, on vola symboliquement une deuxième fois leurs morts aux familles des victimes. / Depuis 2003, je suis souvent revenu dans ce cimetière. On continue à y creuser des fosses communes pour les indigents et les anonymes. / Faute de témoins, ces mises en terre ne suscitent plus de commentaires.

²⁹ Ce choix est le même pour l'ensemble du livre et cette remarque ne me semble pas négligeable, même si la conception graphique a été réalisée par David Poullard, sans doute Gilles Saussier y a participé. Ainsi, pour son livre *Living in the Fringe* (1998), l'artiste a collaboré avec le graphiste Stéphane Bienfait, et voulait que « le texte et les témoignages (des gens portraiturés) viennent frotter le plus possible contre les images » : Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001, p.324

/ On meurt de froid, d'alcool ou de solitude, les jours ordinaires
comme les jours de révolution.³⁰ »

Avec ce texte, Gilles Saussier veut se détourner de ce que montrent les médias, de ce qu'il a lui-même montré en 1989. Il donne à voir ces deux photographies dans le livre et l'exposition. Elles sont cadrées de sorte que l'ensemble des cadavres disposés sur des draps blancs soit visible – la partie d'un tout, censée attester de la monstruosité des bourreaux. Ce cadrage permet aussi de voir des témoins à côté de la scène. Dans la première image – barrée au premier plan par une cordée de tissu blanc, qui entoure de part et d'autre les dix-neuf corps exposés – se tiennent ainsi trois personnes. On aperçoit le visage de deux femmes : l'une semble choquée, elle a la bouche ouverte et les yeux rivés sur les corps, alors que l'autre a la tête légèrement tournée et la main sur le visage (on a du mal à voir si elle se bouche le nez ou si elle pleure). On distingue, au centre de l'image, le nourrisson supposé arraché du ventre de sa mère, posé sur celle-ci. La deuxième photographie est montrée dans son contexte de lecture : la coupure de presse d'un article du *Time Magazine* du 8 janvier 1990, titrant « *A Kaleidoscope of Chaos* ». Cette fois c'est une dizaine de personnes (principalement des hommes) qui se tiennent debout à côté des cadavres et les regardent, dans une attitude proche du recueillement.

Gilles Saussier s'est donc tenu un peu à l'écart, contrairement à d'autres reporters (pour la télévision ou la presse) qui se rapprochent des corps, qui cadrent sur l'atrocité des détails ; « images insoutenables, mais qu'il faut pourtant regarder³¹. » Alors que les habitants de Timisoara sont endeuillés et/ou heureux de leur liberté retrouvée, des journaux et des chaînes de télévision confrontent des spectateurs lointains à un spectacle d'horreur. La présence de témoins et de personnes en pleurs ou sous le choc (notamment celles qui ont cru retrouvé leurs disparus) amène davantage à ressentir de la compassion pour les insurgés roumains. Mais à la vue uniquement des cadavres – ossements, corps mutilés, chair en putréfaction, visages indistincts – les spectateurs, qui savent qu'ils ne reconnaîtront personne, sont pris de dégoût, physique et moral. Les mots qui les accompagnent dirigent l'horreur suscitée : « Il aura fallu "cela" pour que la Roumanie chasse son tyran [...] . "Cela", l'innommable boucherie de 4630 corps [...] »³², « les cadavres [...] composent l'arithmétique horrible d'une terreur qui crut défier l'Histoire et pouvoir renvoyer tant d'innocents à l'oubli d'une fosse commune³³ », « Rien n'avait préparé les esprits à Timisoara et le tableau d'horreurs laissés par les dernières et les pires convulsions de

30 Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, op.cit., pp.36-45

31 Reportage pour le journal de 20h : « Le charnier de Timisoara », *Antenne 2*, 23 décembre 1989. Disponible sur <<https://www.ina.fr/video/CAB89054183>> [dernière consultation le 20.02.19]

32 Marc Sémo, « Timisoara libérée découvre un charnier », *Libération*, 23-24.12.89 Le début de l'article (qui correspond à ce que j'ai cité) aurait été écrit par le rédacteur en chef et non l'envoyé spécial à la dernière minute.

33 *Idem*

barbarie du régime³⁴ », « la fin du régime de Ceaucescu [...] nous fait [...] découvrir l'horreur³⁵. »

Davantage que la question du vrai-faux événement³⁶, c'est bien l'émoi collectif face à ces images qui importe. Il ne s'agit pas de discuter des responsabilités des nombreux acteurs dans cette "affaire"³⁷, mais bien de la capacité qu'ont eue les médias d'émouvoir et d'effrayer les spectateurs. Je pense que face aux images de charnier, il y a plusieurs temps de lecture, qui n'aboutissent pas pour autant à la possibilité (ou le désir) de mieux regarder et comprendre. Lorsque nous sommes confrontés à de telles images, nous sommes saisis par l'horreur de la mort. Dans le cas du charnier de Timisoara, la peur de la mort est redoublée car présentée comme terrible. Les spectateurs se projettent dans les récits de tortures et de souffrances que relatent les médias. Et puisque ces dizaines de corps comptent pour des milliers, c'est aussi l'horreur de la mort de masse qui l'emporte ; associée aux imaginaires et imageries de châtiments divins, massacres de tous les siècles, catastrophes naturelles, et accident à grande échelle... Une autre émotion laisse la place à la peur : la haine, qui monte et se retrouve face au besoin (et la désignation par les médias) de punir le coupable. Ceaucescu, présenté depuis longtemps comme une figure du mal, est exécuté le lendemain de la découverte du charnier, après un procès expéditif - forme d'exorcisme de la dictature pour les Roumains, et du communisme pour les Européens.

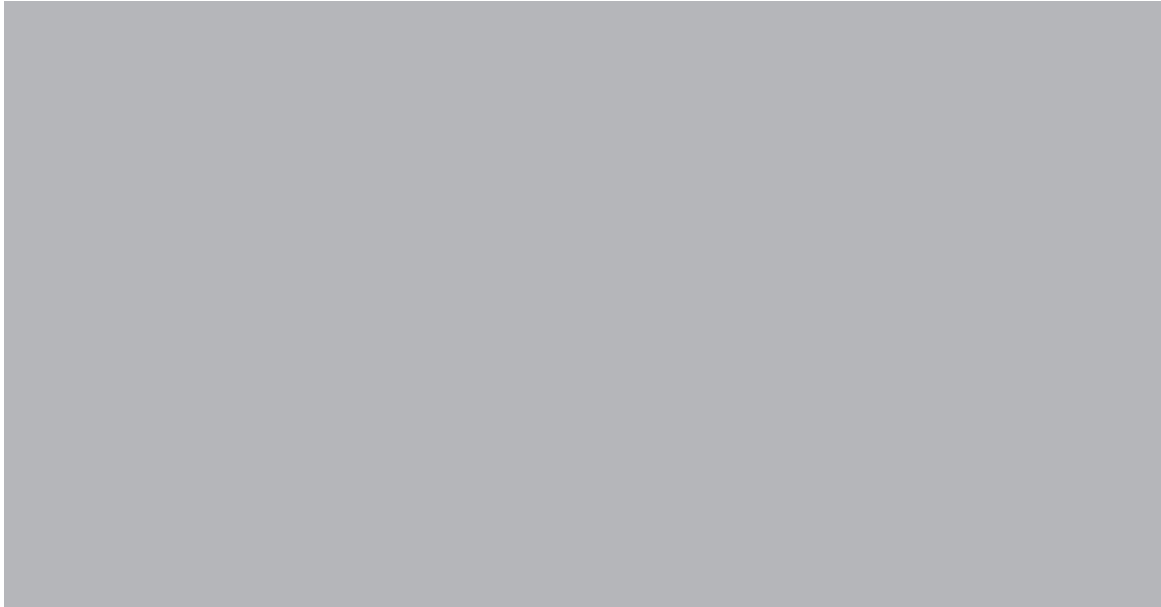
La médiatisation des faits réels peut être dirigée par la propagande pour accentuer l'effroi en temps voulu. La peur collective est déjà façonnée par de multiples images, et trouve alors un nouvel essor à partir de nouveaux matériaux visuels. Des sortes de court-circuitage, de simplification s'établissent dans les esprits par le biais d'évènements relatés par les médias et par les images (médiatiques, affiches propagandistes). Le charnier de Timisoara rappelle alors à la fois les massacres de la révolution communiste (la Grande Terreur des années 1930), les goulags staliniens, ainsi que les camps d'extermination nazie. La peur du communiste, s'appuyant sur des faits avérés ou non, est entretenue depuis la Guerre Froide, et s'associe parfois à la figure du nazi. La découverte du charnier coïncide avec la diabolisation de Ceaucescu et des régimes communistes. « Tout au long du dernier trimestre de 1989, l'effondrement du communisme s'était fait dans la joie (images festives de Berlin,

34 « Nothing could have prepared the mind for Timisoara and the tableau of horrors left by the regime's last and worst spasm of barbarity. » James Wilde, « A Kaleidoscop of Chaos », *Time Magazine*, 08.01.1990, p.17

35 *Idem*

36 Voir *infra* chapitre 1-3.

37 La falsification est divulguée un mois plus tard par *Le Figaro*. Voir la contre-enquête réalisée par *Libération* en avril 1990. Gilles Saussier : « je peux témoigner que la déformation et la mise en scène de l'évènement furent d'abord le fait de l'agence de presse yougoslave Tanjug, ensuite relayée par l'AFP et la défunte chaîne de télévision 5, et non pas des journalistes et des photoreporters présents sur place, qui s'étaient bornés à enregistrer un fait. Notre petite troupe, qui ne comportait aucun médecin légiste, avait dénombré les cadavres - les premiers de ma vie que je voyais - sans en tirer aucune conclusion. » Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *op. cit.*, p.328-329 (note 2)



14. Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse - Le cimetière des pauvres*, 2005

images joyeuses des Tchèques place Venceslas...). Ce qui avait été une "tragédie" pour des millions d'hommes ne pouvait s'achever sur des images euphoriques. [...] Aucun scepticisme, aucun sens critique ne pouvait récuser [les images du charnier de Timisoara], elles tombaient juste et arrivaient à point. Elles clôturaient la guerre froide et condamnaient à jamais le communisme dans l'esprit des hommes, comme les images des camps d'extermination avaient, en 1945, définitivement condamné le nazisme³⁸. » Les images médiatiques viennent alors satisfaire et approuver nos peurs, enchevêtrement d'imaginaires collectifs archaïques et d'imageries contemporaines fabriquées par la médiatisation d'évènements.

Prises en 2005, les photographies du « Cimetière des pauvres » de Gilles Saussier s'éloignent de toutes ces émotions manipulées. « Cette fosse commune est métaphore de l'inconscient collectif, d'un déficit de l'histoire, d'une représentation falsifiée. Saussier ne veut pas enterrer l'image du vrai-faux charnier de Timisoara et s'oppose à l'abus de mémoire qui en est fait³⁹. » La première photographie est montrée sur une double page du livre. On regarde les amas de terre sur lesquels des outils de travail et des vêtements sont posés, laissés par les fossoyeurs, absents de l'image. Le sol et la végétation alentour sont enneigés, alors que de petites croix en métal ressortent et désignent encore la fonction du lieu représenté. En arrière-plan se trouve un bâtiment, visible sur les anciennes photographies de Saussier,

38 Ignacio Ramonet, « Mythes et délires des médias - Télévision nécrophile », *Le Monde Diplomatique*, mars 1990, p.3. Cet article est utile pour ses réflexions sur les médias, ainsi que pour comprendre (et revivre) les émotions collectives suscitées par le charnier de Timisoara. Il analyse à la fois la construction du mythe politique autour de Ceaucescu et l'analogie faite entre nazisme et communisme. Il est peut-être seulement dommage que la manipulation des émotions et de l'évènement semble imputée surtout à la télévision et aux images.

39 Emmanuelle Chérel dans Emmanuelle Chérel et Gilles Saussier, « Retourner l'actualité, une lecture du *Tableau de chasse* », dans Gaëlle Morel (sous la dir. de), *Photojournalisme et art contemporain - Les dernier tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, p.39

permettant alors d'indiquer que Saussier se trouve bien au même endroit que les corps exposés en 1989. Contre le tumulte de l'exposition du charnier quinze ans plus tôt, le photographe répond par le calme : « Cette image est une manière d'imposer un silence, de continuer à accompagner les corps une fois tue l'histoire racontée par les médias⁴⁰. » La deuxième photographie, plus petite, est placée sur une seule page, alors que celle-ci se déplie et laisse la place, sur l'autre feuille, au dernier paragraphe du texte de Saussier. Elle représente la même scène, mais prise depuis un autre point de vue, latéral, et plus loin de la fosse. On ne voit plus le bâtiment mais, au-delà des murs de béton du cimetière, plusieurs grues et des constructions plus récentes. Cette seconde image semble avoir été faite pour s'équilibrer avec la première. Elle serait alors le pendant des deux précédentes. Elle peut aussi renvoyer à la nécessité d'une diversité de points de vue lorsqu'il s'agit de représenter un événement, de présenter l'histoire - ce qui manquait lors de l'affaire du vrai-faux charnier de Timisoara.

Contrôler les images, manoeuvrer les émotions, maîtriser l'information

« En cas de conflit armé, on le sait, [les pouvoirs politiques] contrôlent strictement le parcours des caméras et ne laissent pas filmer librement. Un exemple récent : l'invasion américaine du Panama, contemporaine des événements de Bucarest [et de Timisoara]. Alors que le nombre de morts y a été deux fois supérieur [...] personne n'a parlé de "génocide panaméen", ni de "charniers". Parce que l'armée américaine n'a pas permis aux journalistes de filmer les scènes de guerre. Et une guerre «invisible» n'impressionne pas, ne révolte pas l'opinion publique⁴¹. » Cette citation permet d'introduire la question du contrôle en temps de guerre.

Adam Broomberg et Oliver Chanarin ne montrent pas d'images de charnier dans *War Primer 2*, mais celles, nombreuses, de cadavres, parfois avec des détails terribles. Les corps sans vie sont presque exclusivement ceux de civils ou de combattants non occidentaux. La seule qui montre la mort d'un soldat américain est celle utilisée pour le photo-épigramme de la planche n°48. Le duo d'artistes la place par-dessus la photographie collectée par Brecht⁴² - dont on ne voit presque plus rien. C'est l'image d'un soldat étendu sur le sol d'une cuisine vétuste. Le quatrain qui accompagne à présent cette image est celui-ci : « *Ô double chœur des lamentations, ô voix / Des victimes et des bourreaux à la corvée ! / Le fils du ciel a besoin de*

40 Gilles Saussier, *idem*

41 Ignacio Ramonet, « Mythes et délires des médias - Télévision nécrophile », *op.cit.*, p.3. L'auteur rappelle également que l'affaire du charnier de Timisoara a été rendu possible par la nouvelle capacité des médias occidentaux en Europe de l'Est avec la dissolution de l'URSS. Parallèlement, il faut ici indiquer que des médias roumains se libèrent et se créent, comme l'évoque Gilles Saussier dans une autre partie de son livre. Sur la place des médias dans l'insurrection roumaine, voir aussi l'oeuvre *Vidéogrammes d'une révolution* (1992) d'Harun Farocki.

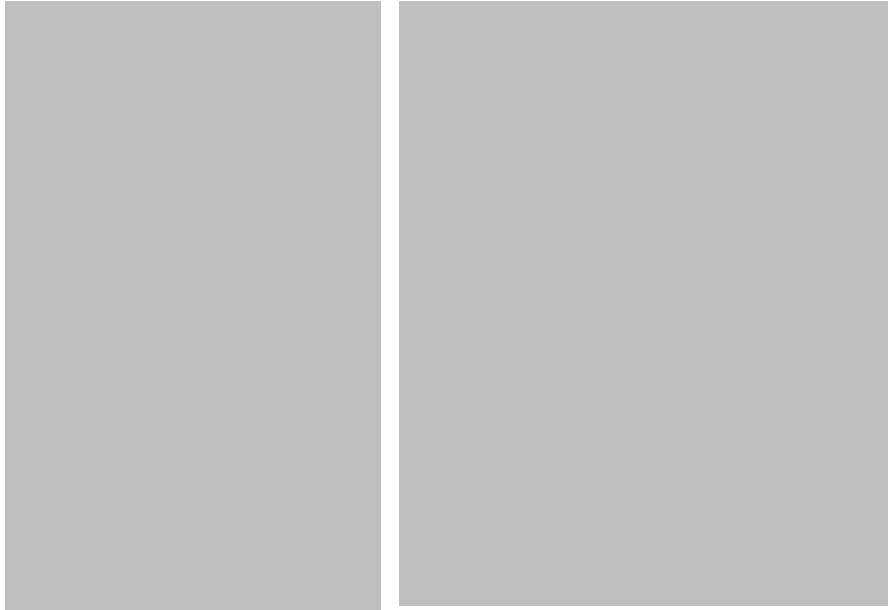
42 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, *op. cit.*, p.84-85. Voir à propos de ce photo-épigramme : Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, pp.159-171.

Singapour, sachez, / Mais, femme, de ton fils personne n'a besoin que toi. » Alors que l'image de Brecht renvoyait aux « voix des victimes » en représentant des blessés et un enfant mort après le bombardement de Singapour – une scène de dévastation et d'urgence –, l'image de *War Primer 2* fait écho à celles « des bourreaux à la corvée » et montre une scène violente et calme à la fois. Le soldat est l'un des « bourreaux » mais sa mort en fait aussi une victime, tandis que l'image comme la fin du quatrain appellent à l'empathie (notamment en faisant écho au deuil de sa famille). Le corps du soldat, au centre de l'image, est photographié en légère plongée dans une lumière douce aux tons chauds. Il gît au milieu d'un l'intérieur délabré où il se trouve, entouré d'objets et de meubles modestes. Cette apparente tranquillité est contrariée par la mare de sang et le fusil-mitrailleur à ses côtés que l'on finit par remarquer.

Les artistes ont joint à la fin du livre l'ensemble du commentaire – servant alors de légende – donné par le blog sur lequel ils ont trouvé la photographie. Il s'agit d'une image prise par Stefan Zaklin, embarqué en 2004 avec une unité de soldats américains en Irak ; elle représente l'un des leurs, juste après l'attaque d'une maison à Falloujah (Irak) servant de base aux insurgés. Suite à la publication de cette image en Europe, le reporter – américain, travaillant pour une agence de photographie de presse européenne (EPA) – s'est vu interdire de poursuivre son travail avec l'unité de soldats. Dans un article de *Paris Match* qui débute sur l'histoire de cette photographie, on peut lire : « alors que débute la guerre américaine en Irak en mars 2003, Donald Rumsfeld, le secrétaire à la Défense de George W. Bush, avait choisi de créer un programme d'*embeddement* qui permettait aux journalistes de couvrir le conflit sur le terrain, insérés au sein même des troupes. Une des règles que doivent alors suivre les reporters leur interdit de publier des photos de soldats morts ou de blessés identifiables sans que leurs familles en soient averties. Le programme permet aux reporters d'être au plus près de l'action mais aussi aux autorités de contrôler l'information provenant d'Irak. [...] [E]n 2004, il n'y a pas plus de dix à vingt photographes non-irakiens travaillant en Irak. Sur le terrain, les règles du programme d'*embeddement* se sont durcies : même lorsque les familles sont prévenues, il est très rare que soient publiées des photos de soldats morts⁴³. » Il est important de rappeler ici que Broomberg et Chanarin se sont interrogés sur le phénomène d'*embeddement* en étant eux-mêmes embarqués en Afghanistan en 2008 avec des militaires britanniques – expérience qui conduira à créer un ensemble d'œuvres en rupture avec les images médiatiques de la guerre⁴⁴.

43 Pauline Delassus, « Le Pentagone face aux journalistes », *Paris Match* [en ligne], 10.09.2009. Disponible sur <<https://www.parismatch.com/Actu/International/Le-Pentagone-contre-les-journalistes-142425>> [dernière consultation le 20.11.18]

44 Les deux artistes sont « embarqués » ou *embedded* en Afghanistan avec une accréditation de la BBC : « Nous nous sommes donc dit que, dans un acte performatif, nous allions résister en ne produisant pas d'images. Mais nous en avons rapporté un matériau photographique qui a été là-bas sur le champ de bataille. » Broomberg et Chanarin dans Rémi Coignet, *Conversations*, Paris, Aman Iman Publishing, 2014, p.60. Ce sera l'ensemble *The Day Nobody Died* (2008) composé des tirages de pellicules exposées à la lumière et d'une vidéo. Ils se rendent également en Irak en 2006 et photographient les traces (écritures, dessins) laissées par des prisonniers kurdes dans une prison irakienne (*The Red House*, 2006). Pour ces deux œuvres, le « sujet était vraiment d'analyser la machine à produire des images en zone de conflit. » *Idem*, p.60. « Il s'agissait d'y aller et de découvrir des



15. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.85 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°48

L'"embarquement" des reporters avec les militaires se rapproche d'une forme d'autocensure car, d'une part, les professionnels de l'image photographient uniquement ce qu'ils sont autorisés à montrer, et d'autre part, ils proviennent souvent du même camp (partageant la même idéologie) que les militaires. Si ces raisons ne suffisent pas à influencer et contenir leurs images, les reporters seront de toute façon écartés et refusés d'accès au terrain, de plus en plus difficilement atteignable en tant que non-combattant. La réalisation des images des "embarqués" tend peut-être même parfois à ressembler à une commande d'images de la part de l'armée et du gouvernement en guerre⁴⁵, du fait de la difficulté à prendre de la distance avec les attentes de ces derniers. La commande n'est plus demande mais bien ordre, et s'assimile à une direction imposée à prendre - au contrôle militaire.

La censure de l'armée ou du gouvernement est quant à elle l'examen des images des reporters, qui jugera si elles sont diffusables ou non ; elle s'apparente à l'interdiction, claire, de montrer. La photographie précédente peut alors être rapprochée d'une autre choisie par Broomberg et Chararin. Faisant partie de la planche n°5 de *War Primer 2*, elle représente une sorte de cérémonie de deuil militaire : dans un avion de guerre, plusieurs groupes de soldats se tiennent debout, de part et d'autre de cercueils sur lesquels ont été étendus des drapeaux américains. Tous les visages - ainsi que les nominations militaires cousus sur leur uniforme - ont été cachés par des rectangles noirs. À nouveau, la légende est donnée par le blog source ; elle informe qu'il s'agit de l'une des deux cents photographies remises par le Pentagone, à la suite d'une requête s'appuyant sur la loi américaine de l'accès à

choses. D'y aller et de voir. Pas forcément pour produire des images qui apportent des informations aux autres, mais pour faire l'expérience, pour nous-mêmes, d'être là. » *Ibid.*, p.61

45 De manière parallèle, Gilles Saussier indique : « *L'artiste officiel pourrait être celui qui reconnaît d'abord dans l'évènement, aussi tragique ou inattendu soit-il, l'occasion d'une commande, la possibilité d'exercer son talent et d'accroître sa notoriété. / Le reporter, en ce sens, serait par excellence l'artiste officiel de son temps.* » Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, op.cit., p.86-87

l'information⁴⁶. Les rectangles noirs font état d'une forme de censure, qui rappellent le caviardage mais qui cherchent ici uniquement à conserver l'anonymat des soldats. C'est la représentation de la mort de soldats américains qui est dissimulée, contrôlée⁴⁷. Pourtant, en regard des atroces cadavres exposés aux médias à Timisoara, cette photographie peut laisser assez indifférent. C'est ici le raccourci de la «partie pour le tout» qui pose problème : comme les dix-neuf cadavres censés renvoyer aux milliers de Roumains tués, les spectateurs sont ici face à une image de quelques cercueils qui les laissent penser qu'il y en a forcément d'autres. La photographie devient alors le symbole des nombreux Américains morts au combat, et, par extension, de l'enlèvement du pays dans les conflits d'Irak et d'Afghanistan.

Ces deux photographies collectées par Broomberg et Chanarin sont donc les seules à montrer – pour l'une, et évoquer pour l'autre – la mort du côté américain durant la guerre contre le terrorisme. Par leur nombre dans *War Primer 2* – qui correspond à un choix de la part des artistes, mais faisant écho à une réalité médiatique – , ces deux planches révèlent le contrôle de la représentation et de la médiatisation des pertes humaines américaines. Dans de nombreuses démocraties occidentales, où la liberté d'expression fait partie des valeurs à défendre, les services des armées et les départements de la Défense font pression sur les médias pour ne pas diffuser certaines images⁴⁸. Maîtriser l'information visuelle suscite un contrôle du flux des images de guerre, qui concorde avec l'acte, réalisé par l'armée, de sélectionner, en amont de celui effectué par les médias. On rejoint alors la propagande visuelle de la figure du héros : l'image de sa mort est très rarement montrée, ou bien avec bravoure, tout comme lorsqu'il est représenté blessé. Qu'en est-il des images de *L'ABC de la guerre* ? Brecht n'a pas non plus collecté d'images de cadavres d'Alliés⁴⁹ durant la Seconde Guerre Mondiale, alors que sept photo-épigrammes montrent des corps sans vie de soldats japonais et allemands⁵⁰. Les soldats blessés de son propre camp sont censés, dans les médias, susciter fierté et compassion. Dans *L'ABC de la guerre*, il s'agit d'un soldat australien conduit par un Papou (p.93) et de l'homme blessé à l'œil, fumant sur son lit d'hôpital (p.119). Dans *War Primer 2*, l'unique image de blessé américain est celle, hors combat, d'un militaire jouant au ping-pong grâce

46 La légende indique que la demande a été établie par Ralph Begleiter (ancien reporter de CNN et professeur à l'université du Delaware) mais différents médias américains et associations de défense des droits ont fait pression (notamment en déposant des plaintes devant la justice) sur le gouvernement américain, en particulier en 2004, pour que soient diffusées ce types d'images. Ces demandes correspondent à la publication (sans permission) de photographies de cercueils de soldats tués en Irak par une employée d'un sous-traitant du Pentagone (Tami Silicio) ; mais aussi à une opinion publique déjà défavorable à la poursuite des conflits en Irak et Afghanistan.

47 L'interdiction, mise en vigueur pendant la Guerre du Golfe, a été levée par l'administration d'Obama en 2009 ; ce qui ne coïncide pas automatiquement avec plus de liberté pour les reporters.

48 Néanmoins, comme le rappelle Laurent Gervereau, ce contrôle n'est pas toujours un moyen de garder l'opinion publique de son côté mais également d'assurer la protection des militaires ou le bon déroulement de certaines opérations policières ou militaires (par le fait de ne pas prendre d'image donnant des informations sur une localisation par exemple). Laurent Gervereau, *Montrer la guerre*, op. cit., p.12-13

49 La mort du côté des militaires Alliés est néanmoins évoquée, à peine, avec les images de tombes sans nom (photo-épigrammes p.27 et 97 de *L'ABC de la guerre*)

50 Brecht, *L'ABC de la guerre*, op.cit., pp. 79, 87, 95, 101,121, 123, 165



16. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.119 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°5

à une prothèse (planche n°30).

Laurent Gervereau observe « un vocabulaire qui dissocie les catégories [de blessés] : militaires de son camp, militaires du camp adverse, civils du camp adverse, civils de son camp. Cette classification, pour être parfaitement opératoire, implique d'y agréger les raisons des blessures [...] et la catégorie des civils : vieillards, femmes, enfants⁵¹. » C'est donc une codification qui balise les significations des images, et les émotions que l'on ressent face à elles. On retrouve les réflexions de Thomas Hirschhorn sur la distinction entre innocents et bourreaux à travers les images médiatiques et les mots qui les accompagnent. Depuis le camp dans lequel les images sont prises ou seulement diffusées, cette distinction peut être inversée ou relativisée. De fait, notre manière de voir - et donc de prendre en pitié et/ou d'avoir peur - dépend déjà d'une iconographie collective de la guerre. Les nouvelles images répondent aux anciennes. Lorsqu'il s'agit d'influencer l'opinion publique sur la poursuite d'une guerre ou sur l'entrée dans un conflit, les images d'innocents et de bourreaux, à travers les émotions plus ou moins fortes qu'elles entraînent, sont bien utilisées comme une manœuvre, une stratégie. Elles se résument souvent à la pitié ou à l'horreur, sans possibilité d'être complexifiées. Car il ne faut pas que l'émotion suscitée par les images échappent à un certain contrôle. Ainsi la compassion ne doit pas se faire faiblesse lorsqu'il s'agit de ses propres civils ou soldats, ni être totalement inexistante pour les populations autochtones. Il est plus facile de conserver le moral des troupes et une opinion publique favorable lorsque les hommes et femmes représentés conservent de la dignité ou de la fierté malgré tout. De même, l'horreur des charniers ne doit pas se changer en terreur tétanisante, mais bien en haine envers l'ennemi.

51 Laurent Gervereau, *Montrer la guerre*, op. cit., p.84

B) LA GUERRE DES IMAGES⁵²

A la différence des images que Thomas Hirshhorn collecte sur Internet pour *Touching Reality*, Broomberg et Chanarin présentent dans *War Primer 2* de nombreuses images que l'on reconnaît, qui font partie de notre culture et mémoire visuelle. Ils nous remontent de nombreuses images iconiques et permettent de nous faire prendre conscience de leur portée. C'est bien notre rapport à quelques images (en comparaison de toutes les images existantes), constituant une période historique contemporaine et désignant cette guerre contre la terreur, que travaillent Broomberg et Chanarin. Mise à part quelques unes, les images collectées par Brecht pour *L'ABC de la guerre* ne sont pas des images iconiques, représentatives – pour nous, actuellement – de la seconde guerre mondiale⁵³.

Brecht conserve assez souvent la légende des photographies qu'il collecte ; elle vient s'associer au photo-épigramme. Broomberg et Chanarin ne fournissent pas les légendes des images capturées. Les images d'origine ne sont pas toujours des images de non-professionnels comme chez Hirschhorn. Nombreuses sont celles qui ont été prises par des reporters, envoyés par des médias pour couvrir un événement ; certaines sont même créditées dans les légendes qui les accompagnent. En revanche, les légendes ne sont pas toujours présentes : le nom de la source – la page Internet où a été prélevée l'image – prend alors leur place, donnant parfois des informations par la présence de mots-clés (sur l'image ou sur l'évènement à laquelle elle se rapporte). Mise à part une image, ces sources sont toujours données par Broomberg et Chanarin. Elles ne sont pas placées à côté des deux images et du quatrain de Brecht. Elles ont été écrites en rouge, par-dessus les informations supplémentaires des images collectées par Brecht, qui sont données en annexe de l'édition anglaise de *War Primer*. Elles se superposent alors aux indications des sources (journaux, magazines) de la presse utilisée par Brecht. Si de nombreuses images de *War Primer 2* sont connues, la plupart de ces pages Internet ne sont pas des sites de célèbres médias d'information. Les images collectées proviennent d'une grande diversité de sites internet et surtout de blogs de domaines très variés. Ce sont des images partagées, qui circulent parfois encore sur la Toile. On peut trouver le site YouTube, un site autour des légendes urbaines, Facebook, des sites ou blogs d'actualité de nationalités diverses, un blog de conseils pour être de bons parents, la page du site du ministère australien de la défense, des blogs politiques,

52 Si l'intitulé de cette partie correspond au titre du livre de Serge Gruzinski, il ne s'agit pas ici de se référer au travail de cet historien sur la colonisation occidentale de l'imaginaire menée dans l'Amérique hispanique « de Christophe Colomb à Blade Runner ».

53 Parmi celles qui sont reconnaissables pour les spectateurs d'aujourd'hui, on peut noter celle du soldat photographié pendant le Débarquement en Normandie par Capa, ou encore celle de Churchill avec son cigare et sa mitraillette analysée précédemment. Au moment de la publication du livre de Brecht, en 1955, de nombreuses photographies collectées pouvaient néanmoins être reconnues par les lecteurs. En revanche, on peut s'étonner de l'absence d'images des bombardements d'Hiroshima et Nagasaki, ainsi que de celles des camps de concentration et d'extermination.

pornographiques, humoristiques... Quand on se penche sur ces sources, une autre lecture des images a lieu, un autre montage se crée par l'association de ces éléments. Broomberg et Chanarin nous révèlent alors à quel point la guerre contre la terreur s'est insinuée dans toutes les strates de la vie quotidienne, à un niveau planétaire.

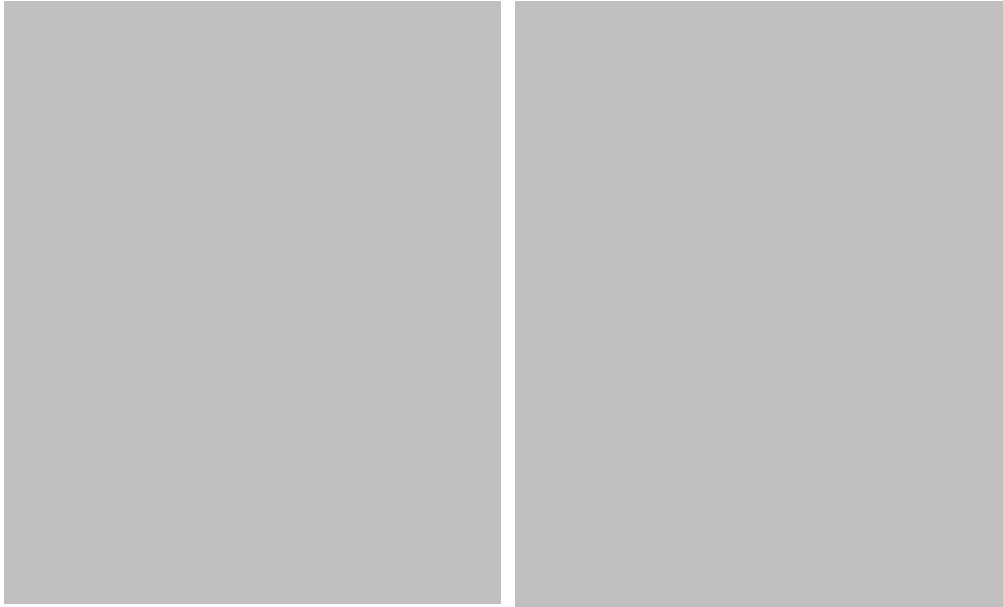
Les images représentant des terroristes ou leurs actes sont-elles des images de guerre ? Les actes terroristes semblent souvent indissociables de conflits précis⁵⁴ et, au-delà de l'hommage à *L'ABC de la guerre* de Brecht, le choix de Broomberg et Chanarin de s'approprier cette œuvre établit une relation entre la Seconde Guerre Mondiale et la « guerre contre le terrorisme ». Le duo d'artistes la présente comme une guerre mondiale avec un début (l'attaque du World Trade Center, le 11 septembre 2001 aux Etats-Unis) et une fin (la mort de Ben Laden, le 2 mai 2011 au Pakistan), qui ne coïncident pas pour autant avec les premières et dernières pages du livre⁵⁵. Cette guerre de dix ans – dont la dénomination est utilisée seulement par l'administration Bush – correspond aux conflits menés contre l'organisation terroriste Al Qaïda par les Etats-Unis et ses alliés, regroupant les guerres en Irak et en Afghanistan (possédant leur propre temporalité). Cependant, Broomberg et Chanarin leur associent d'autres guerres contre le terrorisme, et principalement celle menée en Israël contre des organisations palestiniennes (pas toutes terroristes), ainsi que d'autres événements qui s'éloignent de tout acte terroriste.

La guerre contre la terreur vise à s'opposer au terrorisme et à le combattre, à travers des discours et des images. Dans le *Dictionnaire mondial des images*, à l'occurrence « Terrorisme », Daniel Dayan écrit : « Il existe non pas un, mais des terrorismes. Ceux-ci diffèrent par leurs contextes historiques, par leur méthodes, par la nature de leur revendications, par leur relation à l'éthique. [...] Il est néanmoins possible de proposer une histoire du terrorisme et d'observer au-delà de ses multiples métamorphoses, le rôle primordial qui s'y trouve dévolu aux images⁵⁶. » Lorsqu'on lit et regarde *War Primer 2*, cette variété de terrorisme n'est pas visible d'emblée car on est en peine de distinguer quelles organisations terroristes sont combattues dans les images collectées. La multitude de contextes, la variété des images tendent de manière quasi contradictoire à généraliser la peur d'un terrorisme global – qui va de paire avec la dénomination d'une guerre contre la terreur, une guerre contre le terrorisme. Cette omniprésence des images de Broomberg et Chanarin, qui doublent la quantité de celles collectées par Brecht, concourt cependant à marquer

54 On peut notamment penser à l'intervention militaire américaine en Afghanistan suite aux attentats du 11 Septembre, et plus récemment aux idées prônées par l'organisation de l'Etat islamique (ou Daech) et à sa présence dans la guerre civile en Syrie. « La nouveauté n'est pas dans la répétition des actes à caractère terroristes [...] mais, avec l'irruption du Daech en 2014, à une territorialisation qui fait passer le terrorisme d'hier au rang d'opérations de guerre. » Gérard Chaliand, « Le jihadisme à l'heure de Daech », dans Gérard Chaliand et Arnaud Blin (sous la dir. de), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Daech*, Paris, Fayard, 2015, p.645

55 La première image renvoyant à l'attentat du 11 Septembre apparaît planche n°23 et celle à la mort de Ben Laden (la photographie de la Situation Room) planche n°10 de *War Primer 2*.

56 Daniel Dayan rapporte ensuite cinq « grandes vagues terroristes » : le terrorisme anarchiste, d'extrême-droite, anticolonialiste, d'extrême-gauche et à vocation religieuse. Daniel Dayan, « Terrorisme. La propagande par l'image de l'acte », dans Laurent Gervereau (sous la dir. de), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p.1012



17. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°23 / n°37

l'importance des images quand il s'agit de traiter de terrorisme et de son combat.

Pour Daniel Dayan, le rôle donné aux images est proche d'une fonction publicitaire : en représentant et diffusant des actions terroristes, les médias font connaître leurs auteurs à un large public. Un attentat est un événement : il fait violemment irruption dans le quotidien de la population ciblée. Les terroristes s'appuient alors sur sa médiatisation, s'emparent du système d'information afin de donner encore plus d'impact à leur acte, désigner ou redoubler leur existence et propager la terreur. Quelque soit l'acte terroriste (attentat, attaque, exécution), tous les regards convergent vers ce que les médias en rapportent. Les images concentrent des peurs et participent à la question de la direction et de la maîtrise du regard de manière particulière. Cette importance de l'image trouve principalement son origine dans les attentats perpétrés par les anarchistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, période correspondant à l'apparition des médias de masse. Dans la presse de l'époque, ce ne sont pas encore des photographies mais des gravures qui font la une, représentant une attaque à l'arme à feu ou l'explosion d'une bombe dans un lieu public. Peu à peu, la globalisation des médias et le développement de nouvelles technologies (propres à l'information et à l'image) vont permettre une communication toujours plus importante à travers le monde ; un impact toujours plus fort sur les populations mondiales. Comme les images dans la guerre, celles que représentent les actes terroristes visent l'opinion publique. Les organisations terroristes cherchent principalement à effrayer les populations ciblées, et à faire plier leurs ennemis - un gouvernement ou une société. Elles cherchent également à attirer l'attention d'autres destinataires : « celle des populations "représentées" [malgré elles] par les terroristes, dont il s'agit alors de s'assurer rétrospectivement le soutien ; [...] celle de terroristes potentiels chez lesquels il importe de susciter des vocations ; [...] enfin celle d'autres groupes terroristes, dont il s'agit d'obtenir la

coopération ou le respect⁵⁷. »

Seules deux images collectées par Broomberg et Chanarin se rapportent à ces fonctions (n°23 et 75). Elles représentent toutes deux un même attentat : celui du 11 Septembre 2001, début de la guerre contre la terreur. Sur la planche n°23, on observe l'une des tours et l'épaisse fumée qui s'en échappe, alors que le second avion s'approche de la seconde tour. Les deux artistes collent cette capture-écran sur une photographie représentant une vue aérienne au-dessus d'une ville inconnue. Un épais nuage de fumée, certainement dû au largage d'une bombe, s'élève vers le ciel, servant de transition entre les deux images⁵⁸. Les représentations du 11-Septembre participent de la propagande djihadiste. Cependant, les terroristes ne sont pas les seuls à exercer une emprise à travers les images : la mise en boucle des images de cet attentat marque une nouvelles expérience des images. Virilio parle d'un « "état de siège" de l'esprit du [spectateur] dont le résultat le plus évident est la montée de cette psychose obsidionale qui affecte les populations de l'ère de la mondialisation⁵⁹. » Il rapporte les propos d'une actrice américaine : « Toutes nos émotions et nos peurs sont pris en otage depuis le 11 Septembre 2001⁶⁰. » *War Primer 2* révèle cette emprise.

Deux autres images collectées par Broomberg et Chanarin renvoient à des attentats. Ce sont des images extraites de vidéos de caméra de surveillance laissant voir deux des terroristes du 11-Septembre (planche n°24) et les auteurs des attentats survenus à Londres le 7 juillet 2005 (planche n°71) – que j'analyse plus loin⁶¹. Sur les quatre-vingt-cinq planches que composent *War Primer 2*, seulement quatre se rapportent directement au terrorisme⁶². Certaines images collectées par le duo d'artistes n'ont pas de relations avec une guerre, un terrorisme ou un pays considéré comme adversaire des États-Unis. Une image représente une scène de racket à Londres (planche n°22), une autre montre les spectateurs d'une exécution publique que l'on ne voit pas (n°29), et deux photographies sont prises à Haïti (la planche n°44 faisant écho au séisme de 2010, et la planche n°65 à une arrestation politique). Deux autres images renvoient de manière très différente à l'émigration clandestine (n°3 et n°70), mais celle-ci peut être plus facilement rattachée à des conflits. Cet éloignement avec la guerre contre la terreur peut s'expliquer avec les résonances que de telles images produisent avec les quatrains de Brecht. Mais surtout, il permet de considérer autrement tout événement représenté dans les médias et relayé ensuite par d'autres canaux. Toute image diffusée vers un grand nombre de spectateurs participe de la guerre médiatique. Malgré des contextes différents, toutes ces

57 *Idem.*, p.1013

58 Le montage est confronté aux mots de Brecht, et résonne différemment aujourd'hui : « *Leur passage, une fumée le fit voir : / Fils du feu, mais de la lumière nullement. / Et d'où venaient-ils ? De la nuit noire. / Et pour aller où ensuite ? Au néant.* » Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op.cit., p.48

59 Paul Virilio, *Ville Panique - Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004, p.89

60 Susan Sarandon (propos non sourcé), cité dans *idem*, p.90

61 Voir *infra* chapitre 2-3.

62 Quelques autres planches de *War Primer 2* désignent des partisans d'organisations terroristes palestiniennes à travers les drapeaux ou bandeaux qu'ils portent (n°4, 62, 80).

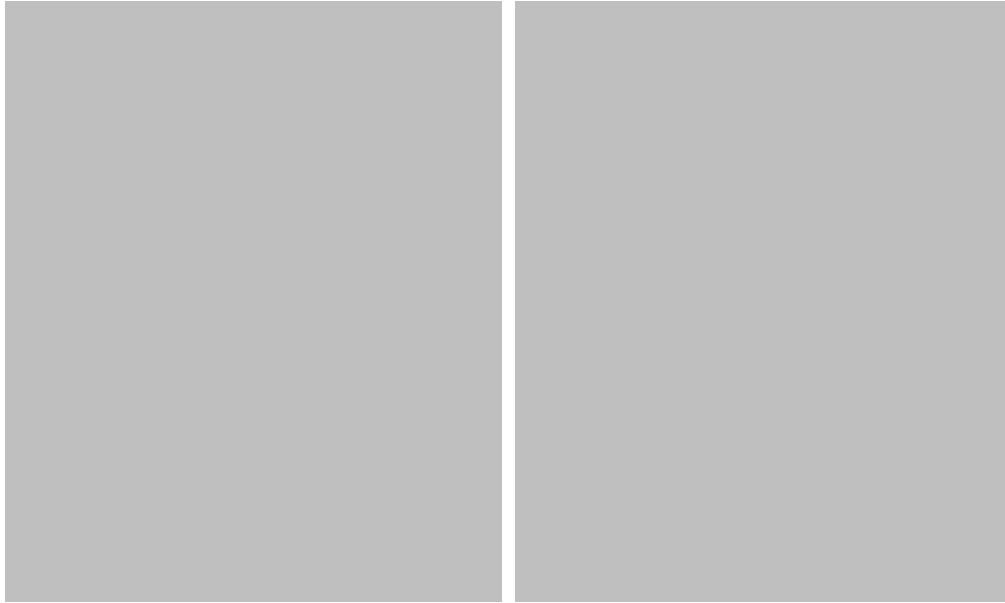
images choisies par Broomberg et Chanarin se répondent les unes les autres – en particulier car les images (d'information, mais pas uniquement) et les appareils de vision occupent une place privilégiée. Tout d'abord, il y a les nombreuses images collectées où l'on voit explicitement – bien que très différemment – des personnes poser devant l'objectif d'un appareil photo ou d'une caméra (planches n°11, 13, 19, 20, 32, 42, 47, 49, 53, 67, 72, 73, 76, 77, 80, 83, 84). Ensuite, les images dans lesquelles des appareils photos ou caméras utilisés par des non-professionnels (planches n°29 et 62) ou des professionnels de l'image (planches n°44 et 54) sont visibles. Pour finir, certaines montrent des instruments de transmission d'images, comme des caméras de surveillance (planches n°24 et 71) ou des écrans dont se servent les militaires (planches n°12, 16, 21). Davantage que dans *L'ABC de la guerre* de Brecht, la relation à l'image, sa fabrication ou sa diffusion, est omniprésente.

La terreur est alors celle que peut susciter la guerre médiatique ; la violence des images, des émotions et des messages qu'elle cherche à nous transmettre toutes ensemble, et dans leur affrontement. La guerre contre la terreur se joue donc particulièrement sur le terrain des images. Alors que des groupes terroristes véhiculent la crainte et l'intimidation à travers des images de leurs actes et leur diffusion massive dans les médias internationaux, quelles images les états qui veulent les combattre leur opposent-ils ? Des images qui redoublent nos peurs plutôt que de les apaiser. Les images diffusées par les deux camps sont instrumentalisées autant que les spectateurs, qui oscillent entre effroi tétanisant et réactions prévues pour accompagner des décisions politiques.

Alors que de nombreux conflits se poursuivent à travers le monde, et certains sous l'égide d'organisations terroristes, une guerre permanente, moins visible, touche l'ensemble de la planète : la guerre médiatique. Sans véritable début ni fin, c'est un conflit mené à travers les images et leur circulation – en temps de guerre comme de paix – qui suscite diverses émotions, réactions et prises de position pour les soldats comme pour les civils, dans les camps alliés et ennemis. Elle s'attaque non au corps, à la chair, mais au regard et à l'émotion, individuels et collectifs. C'est une guerre mondiale et mouvante ; elle ne dépend pas de territoires précis, et peut fluctuer au gré des alliances géopolitiques et des événements. En cela même, elle renvoie aux peurs collectives. Politique et économique, elle s'appuie aussi sur l'émotion de la peur : « Notre guerre mondiale médiatique réside bien là : créer l'information pour servir ses intérêts. Radicaliser les images pour en faire une caricature : chiffon rouge du danger ou Islam réduit aux fanatiques instrumentalisés⁶³. »

War Primer 2 porte ainsi sur la guerre contre la terreur en tant que guerre médiatique : la violence de combats réels perpétrée au nom du terrorisme et de l'anti-terrorisme, est associée à la violence des images qui s'y développent. Les bombardements sont alors aussi des bombardements d'images, qui tentent d'effrayer et de dominer l'ennemi autrement. Brecht avait déjà montré la présence d'une guerre médiatique, à la fois parallèle et inhérente au conflit de la Seconde

63 Laurent Gervereau, *La Guerre mondiale médiatique*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007, p.24



18. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°29 / n°44

Guerre Mondiale. Le dramaturge allemand en fait l'expérience - à la fois proche et éloigné (spatialement et temporellement) des combats, comme touché et protégé en même temps - d'autant qu'il accède et utilise les médias des deux camps... Il collecte puis crée à partir d'images issues de journaux d'origines différentes représentant le conflit mondial, et expose l'importance des médias dans la guerre, en évoquant notamment le pouvoir des images d'apporter et de propager leur soutien voire de modeler une opinion publique favorable à la guerre.

Cette expérience peut d'une certaine manière faire écho à celle de Paul Virilio, qui avait une dizaine d'années durant la Seconde Guerre Mondiale, et en a donc été le spectateur⁶⁴. Dans un entretien de 2002, il dit : « quand on est enfant de la guerre, on ne se trompe pas souvent, parce qu'on a ça dans le sang, on sait voir derrière les images⁶⁵. » Pour Virilio, la Seconde Guerre Mondiale marque par ailleurs un tournant : les champs de bataille vont laisser peu à peu la place aux batailles d'images, qui détermineront les vainqueurs et les vaincus. « [L]e champ de bataille était initialement un champ de perception, *de visu*. [...] Alors, ce qui a changé entre la Seconde Guerre mondiale et la situation actuelle, c'est que désormais le champ de perception télévisé, audiovisuel, devient le non-lieu (et non plus le lieu) de la mère des batailles⁶⁶. » Ce non-lieu est celui de l'écran, l'interface qui se trouve entre ce qui est montré (la guerre) et celui qui regarde. Si Virilio évoque ainsi l'écran de télévision, il renvoie cependant à toutes les images médiatisées et aujourd'hui aux écrans numériques (ordinateur, tablette, téléphone). C'est « une stratégie, non pas

64 « Un enfant est un spectateur de la guerre, il n'est pas acteur. Nous en avons souvent discuté d'ailleurs avec Georges Perec [...]. Nous avions dix, onze ans [...], nous étions tous les deux des spectateurs, des voyeurs même, de la guerre. Mais c'est aussi une façon d'être victime. » Paul Virilio, Thierry Fabre, « L'art de l'effroi », *La pensée de midi*, n°9, mars 2002, p.10

65 *Idem*, p.14

66 *Ibid.*, p.10

au sens métaphorique, mais au sens de l'état-major, une stratégie médiatique de la guerre contemporaine, et ce depuis bien évidemment la Seconde Guerre mondiale, et surtout les guerres qui ont suivi⁶⁷. »

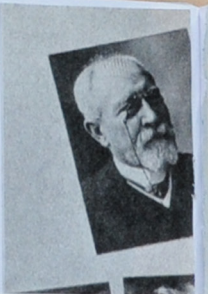
Ces réflexions se retrouvent directement dans les images collectées par Broomberg et Chanarin ainsi que leur reprise de *L'ABC de la guerre*. Les deux artistes poursuivent et adaptent le questionnement de Brecht à la première décennie du XXI^e siècle, en insistant sur les évolutions techniques de la création et la diffusion des images dans la guerre. Ils révèlent la mondialisation et la multiplicité de conflits, dont certains seulement peuvent être associés au terrorisme. Aux images des soldats américains envoyés en Afghanistan et en Irak (et celles des combattants ennemis) qui occupent la plus grande partie de *War Primer 2* s'entremêlent alors celles de soldats – mais aussi de civils – de nombreux autres pays. Apparaissent des images propres au conflit israélo-palestinien et à la situation politique de ce territoire (planches n°4, 9, 20, 27, 28, 42, 62, 67, 73, 80, 81), à l'Irak (n°31, 45, 74), au Pakistan (n°54, n°59, n°60), à la guerre du Darfour (n°37). D'autres représentent un soldat allemand en Afghanistan (n°53), un militaire pendant les portes ouvertes d'une base navale australienne (n°84) ; ainsi que des recrues libyennes (n°39) renvoyant à la guerre après le « Printemps arabe », et russes (n°41), sans que l'image ne soit contextualisée. Il est rarement possible de comprendre ces contextes sans les sources des images (et les légendes qui les accompagnent parfois) données à la fin de *War Primer 2*, qui ne sont d'ailleurs pas toujours explicites. Si un aspect véritablement documentaire avait été souhaité par les artistes, un travail de recherches aurait été effectué sur ces sources, des commentaires auraient sans doute été ajoutés par Broomberg et Chanarin. Mais *War Primer 2* ne se veut pas comme une archive de la « guerre contre le terrorisme » regroupant tous les conflits entre 2001 et 2011. De plus, l'absence de contexte et la perte d'informations font partie du devenir des images – sans doute plus encore lorsqu'elles proviennent de pages internet – mais font également écho à *L'ABC de la guerre* de Brecht dont certaines images ne possèdent plus de légendes et dont la source n'a pu être retrouvée. Broomberg et Chanarin exacerbent les relations entre guerres et images : ces dernières deviennent les représentations non plus de guerres singulières entre belligérants précis, mais d'un ensemble de conflits dont le dénominateur commun serait l'usage des images. L'indistinction participe aussi de la confusion menant à la peur : on ne sait plus contre quelle menace se protéger, contre quel danger se prémunir.

Contrairement à l'expérience des images médiatisées, cette confusion pour les lecteurs de *L'ABC de la guerre* et de *War Primer 2* n'est que momentanée. Brecht comme Broomberg et Chanarin nous incitent à être actifs dans notre lecture des images, des mots, des événements. Ils nous poussent à complexifier nos émotions face aux images, à ne pas rester sous l'emprise de ceux qui les réalisent ou les diffusent. Elles sont détournées, d'une part grâce aux quatrains et d'autre part à

⁶⁷ *Ibid.*, p.10-11. Il faut sans doute ajouter que la guerre contemporaine dont il est question est celle de la « guerre contre la terreur » au lendemain du 11 Septembre mais aussi, de manière plus globale pour Virilio, la première guerre civile mondiale qui approche.

la place de chaque image (pensée à un endroit précis en rapport avec les autres) dans l'ensemble de *L'ABC de la guerre*. Philippe Ivernel remarque : « Le regard du lecteur, ici, est orienté dans un certain sens - au demeurant décalé par rapport à l'image - mais [...] celui-ci ne se donne pas pour unique et autorise de repasser par la photographie pour approfondir l'émotion reçue. C'est à une circulation (sans fin ?) entre les divers étages qu'invite le photogramme brechtien⁶⁸. » Broomberg et Chanarin poursuivent dans cette direction infinie, en nous faisant penser à chaque lecture de *War Primer 2* aux nouvelles images qui pourraient se superposer sur les anciennes. Brecht, puis dans son sillage Broomberg et Chanarin, prennent position par rapport à l'ensemble des images collectées. À travers *L'ABC de la guerre* et *War Primer 2*, les gestes de manipuler, monter, réorganiser les images de guerre tiennent alors lieu de maniements artistiques, et non plus de manœuvres politiques et guerrières.

⁶⁸ Philippe Ivernel, « Apprendre à lire les images », *op. cit.*, p.202. Cette remarque est faite à propos de l'un des photo-épigrammes du livre mais peut faire écho à son ensemble.



MISE EN SCÈNE



GOUVERNE



au 29 juin 2017

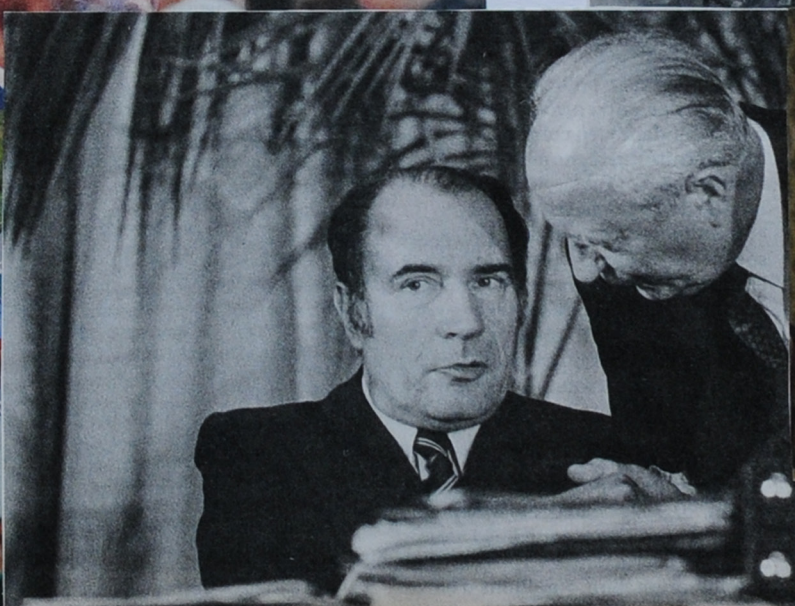




MEMBREMENT DE LA DÉFENSE NATIONALE
—
du-Martin... A. Briand... Thomson...
and... Viviani... Augagneur... Delcassé...
Doumergue... Ribot... Sembat...
— Sarraut... Fernand David... Guesde.



LE TROU NOIR DES FICHIERS S



3) Vrai / Faux : S'interposer entre les images

A) FABRICATIONS ET FALSIFICATIONS

Fabriquer, mettre en scène

Éric Baudelaire (né en 1973) réalise *The Dreadful Details* en 2006. Ce diptyque est composé de deux grandes photographies couleur, présentées dans un cadre foncé, qui accentue le petit espacement établi entre elles. Elles représentent une seule image, à première vue une scène de guerre dans un pays arabe, comme l'on pourrait en voir de manière récurrente dans les médias. Un attentat vient d'avoir lieu. De nombreuses personnes sont encore présentes : des civils, la plupart sous le choc, et des militaires qui sécurisent les lieux. Les attitudes sont dynamiques, des gestes sont suspendus par la photographie. C'est une vue d'ensemble sur une petite place où est survenue l'explosion. De la fumée s'échappe encore d'un bâtiment, au-dessus duquel des hommes regardent ce qui se passe, appuyés sur des balcons. L'un d'entre eux saisit son téléphone pour filmer ou photographier la scène ; alors qu'en bas, deux reporters ont l'interdiction de faire leur travail. La journaliste, un micro - baissé - à la main, s'adresse d'un geste au militaire devant elle, qui lui répond par un signe de refus. Le caméraman qui l'accompagne, accroupi près d'elle, range son matériel. Des débris et des corps jonchent au milieu de l'image. Dans la photographie de gauche, des civils sont regroupés et observent la scène. Un homme au deuxième plan, proche de nous, pose la main sur son front, désarmé et effrayé. Il regarde en direction des militaires de la seconde photographie. Trois d'entre eux sont en position d'attaque. Ils ne le visent pas. Ils sont face à nous, spectateurs ; ils nous tiennent en joue...

Baudelaire a patiemment mis en scène ces différentes situations, réalisées par des acteurs à Los Angeles. Son œuvre renvoie à la guerre en Irak, mais ne la représente pas directement. Il photographie le lieu de tournage d'une série portant sur celle-ci, *Over There*, dont le tournage vient de terminer, en 2005. À ce moment-là, l'intervention américaine au Moyen-Orient est toujours plus contestée. Baudelaire s'appuie sur de nombreuses références - une iconographie relevant à la fois de l'histoire de l'art et de celle du photojournalisme - qui font appel à notre mémoire collective des images et à différents événements contemporains. *The Dreadful Details* (« *Les détails effroyables* ») est le résultat de plusieurs mises en scènes, reconstituées ensuite numériquement en une seule photographie, séparée enfin en un diptyque.



19. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006

C'est une commande du Centre National des Arts Plastiques (CNAP), réalisée dans le cadre de *Visa pour l'image* de 2006. L'œuvre de Baudelaire est alors présentée pour la première fois au sein d'un festival international de photojournalisme (créé en 1989) qui a lieu chaque année à Perpignan. Elle est exposée non loin d'une série de photographies de Stanley Greene - un reportage sur cette même guerre en Irak. L'œuvre scandalise : certains photojournalistes croient y voir une attaque contre leur profession. « Le plus cinglant est le photographe américain Elliott Erwitt, qui n'a pourtant jamais couvert de guerre. "Outrageous", dit-il. Scandaleux. "Il faudrait des panneaux prévenant en grosses lettres que c'est un faux." Plus qu'un choix de Visa, la présentation du diptyque est une proposition du ministère de la Culture, qui a financé le travail de Baudelaire [...] et qui par ailleurs soutient le festival de Perpignan¹. » Le critique Raphaël Brunel, avant de procéder à une analyse de cette œuvre, indique quant à lui que l'on « comprend la grogne des reporters de *Visa pour l'image*, dont la pratique est ici renvoyée à un simulacre esthétisant l'horreur². »

Ce qui peut déranger les spectateurs comme les professionnels à Perpignan, c'est donc bien cette impression d'être manipulés, dupés par Baudelaire, dont la photographie est exposée non dans une galerie ou un musée d'art, mais un lieu consacré aux photographies documentaires de reportages. Au chapitre « Éthique et morale de l'image » de *Photojournalisme - Revoir les canons de l'image de presse*, Vincent Lavoie explique : « Pierre angulaire de la probité journalistique, la crédibilité de la représentation photographique doit impérativement être assortie d'une foi inébranlable en l'authenticité de celle-ci. [...] Toute forme d'intervention

1 Édouard Launet, « Les faux-semblants de Baudelaire », *Libération* [en ligne], 7 septembre 2006, disponible sur : <http://next.liberation.fr/culture/2006/09/07/les-faux-semblants-de-baudelaire_50532> [dernière consultation 18.06.2018]

2 Raphaël Brunel, « Éric Baudelaire. Histoire d'image », *revue 02*, automne 2011, p.21

directe sur la réalité qui est de nature à en modifier le caractère, de même que tout type de manipulation des contenus visuels effectuée a posteriori font par conséquent l'objet d'interdictions formelles. [...] Le respect de l'intégrité du réel est un principe canonique du photojournalisme orthodoxe³. » Si la crédibilité renvoie à la croyance (celle de l'image comme preuve irréfutable, autonome et indépendante de son opérateur), elle concerne ici davantage l'idée de vraisemblance, de ce qui se rapproche le plus de la réalité de l'évènement, de ce qui arrive ou est arrivé, et surtout de confiance. Quant à l'authenticité, ce qui importe ici ce n'est pas son rapport à l'auteur certifié de l'image, mais bien celui de conformité à la réalité, à l'évènement. La crédibilité et l'authenticité seraient en quelque sorte deux idéaux vers lesquels les professionnels de l'image médiatique tendraient : un accord tacite entre leurs spectateurs et eux-mêmes, qui stipulerait qu'il n'y ait pas de manipulation insidieuse et que la distance entre le(s) fait(s) de l'évènement et leurs images soit réduite autant que possible.



20. Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death*, Gettysburg, juillet 1863

Baudelaire n'est pas photojournaliste, mais il est exposé parmi eux, sans être contraint de se plier à leurs règles. On lui reproche alors de vouloir jeter un trouble sur les autres photographies du festival, comme s'il entachait la crédibilité du travail des reporters. Pourtant - et c'est aussi ce que rappelle Baudelaire sans jugement - les falsifications de photographies existent depuis l'invention du médium. Elles font même partie de l'histoire du photojournalisme, de guerre en particulier. Le titre de

son œuvre est ainsi extrait de la légende de la photographie *Une moisson de la mort, Gettysburg, Pennsylvanie* (1863), prise par Timothy O'Sullivan lors de la guerre de Sécession. Ce dernier est un photographe américain, qui décide par lui-même de rejoindre une équipe de photographes afin de photographier la réalité macabre de la guerre, et non sa glorification⁴. C'est un autre photographe, Alexander Gardner qui écrit la légende : « *Une telle image porte une morale utile : elle montre l'horreur et la réalité crues de la guerre, et non son spectacle. Voici les détails effroyables ! Puissent-ils contribuer à empêcher qu'une telle catastrophe s'abatte à nouveau sur la nation*⁵. » D'une part, cette référence renvoie à une polémique concernant

3 Vincent Lavoie, *Photojournalismes - Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p.127

4 Timothy O'Sullivan (1840-1882) rejoint l'équipe composée par Mathew Brady pour couvrir la guerre de Sécession - guerre civile des États-Unis qui a duré de 1861 à 1865. O'Sullivan a une position différente face à la représentation de la guerre par rapport à un autre photographe que Baudelaire cite à travers son œuvre, Roger Fenton (1819-1869). Ce dernier est un artiste anglais qui devient photographe à la cour d'Angleterre. Il est alors chargé par son gouvernement de couvrir la guerre de Crimée (1853-1856) à laquelle la Grande-Bretagne participe. C'est donc en quelque sorte un reporter de guerre, mais un photographe officiel de la Cour. Il prendra des photographies décentes, acceptables, qui ne montre pas l'horreur de la guerre mais plutôt des paysages dévastés ou des soldats au repos ou triomphants.

5 « *Such a picture conveys a useful moral : it shows the blank horror and reality of war, in opposition of its pageantry. Here are the dreadful details ! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation.* » Cette légende est écrite pour l'édition de son ouvrage *Gardner's Photographic*

des photographies de la guerre de Sécession : on soupçonne des photographes d'avoir mis en scène certaines images pour des raisons esthétiques, notamment en déplaçant des cadavres⁶. D'autre part, si l'esthétisme d'une image de guerre peut se rattacher à sa dimension économique, la légende peut contribuer à justifier cette mise en scène. Il s'agit de dénoncer l'horreur de la guerre, de prendre position par rapport au conflit et aux discours qu'il engendre et non pas pour l'un ou l'autre camp. Cette prise de position vaut autant pour l'opérateur qui prend la photographie, que le spectateur qui la regarde et à qui il s'adresse. Baudelaire réalise son œuvre dans le contexte de la « guerre contre la terreur ». Alors que des mises en scène d'évènements existeront sans doute toujours – en particulier pour les photographies de guerre qui peuvent être prises non par des reporters indépendants mais par les photographes d'une armée – Baudelaire interroge ici les possibles récupérations et déformations, politiques et idéologiques des photographies de guerre. Il aborde aussi le travail du temps et de l'histoire dans leur réception, entremêlées dans la multitude d'images de natures différentes qui s'y rattachent (peinture, photographie d'art et photojournalisme, cinéma...).

Si l'on se prend à imaginer un autre cadrage pour *The Dreadful Details*, où l'on verrait par exemple les coulisses du lieu de tournage (le matériel technique, l'équipe au travail,...), le diptyque aurait été reçu différemment. Certains spectateurs, dont Elliott Erwitt, sont gênés de ne pas voir d'emblée qu'il s'agit d'une mise en scène, n'acceptent pas que le doute s'installe. Ce n'est pas le cas, par exemple, avec *Dead Troops Talk (A Vision After An Ambush Of A Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* de Jeff Wall, réalisée en 1992⁷.

Cette photographie mise en scène reprend elle aussi un événement réel mais en le plongeant dans l'invraisemblable. Alors que le titre nous donne de nombreuses informations, comme l'aurait fait la légende d'une photo de presse, nous regardons des soldats morts parler et s'amuser. Nous sommes bien dans le domaine de la fiction – tout comme *The Dreadful Details*, mais perceptible autrement. Avec l'œuvre de Baudelaire, on peut commencer à reconnaître la mise en scène en regardant attentivement : le caractère figé des diverses scénettes, l'impression de déjà-vu, la division en diptyque sont comme des indices. Ainsi, l'image est dans un premier temps crédible car vraisemblable : comme celle d'un reporter sur place, elle nous



21. Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After An Ambush Of A Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992

Sketch Book of Civil War (1866) qui comprenait également des images d'autres photographes.

6 Et alors que cette suspicion vaut aussi pour des photographies de la guerre de Crimée, notamment celle de Roger Fenton, *La Vallée de l'ombre de la mort* (1855) pour laquelle le photographe aurait sans doute déplacé les boulets de canon présents sur la route afin de parfaire à la composition de son image. Cette photographie est présente dans *Que peut une image ? - Icono-cartographie de Baudelaire* (2009). Version numérique disponible sur <<http://www.baudelaire.net/print/ephemera-editions/>> [dernière consultation 08.08.19]

7 Cette photographie est aussi présente dans *Que peut une image ? - Icono-cartographie de Baudelaire*. Voir aussi *infra* chapitre 4-1.

plonge dans la scène représentée – notamment avec les soldats qui nous visent. Ce n'est pas la crédibilité d'un photojournaliste dont il est question : en étant plus attentif, on comprend que l'œuvre de Baudelaire n'est pas authentique, dans le sens où elle n'est pas conforme à un événement réel. Indiquer, en plus du cartel qui l'accompagne, que *The Dreadful Details* est une mise en scène, n'aurait effectivement pas laissé de place au doute ; et donc pas fait appel à notre discernement. Ce serait passer à côté du jeu d'équilibre que Baudelaire propose aux spectateurs, entre réalité et fiction, à travers les souvenirs d'images d'événements réels (reconstitués et décontextualisés), la présence d'un vrai lieu de tournage et d'acteurs d'une fiction cherchant à recomposer des scènes d'une guerre en cours, et le travail de mise en scène et de montage d'un artiste s'interrogeant sur notre expérience des images médiatiques.

Falsifier, montrer les coulisses

Par un montage vidéo et non une mise en scène photographique, c'est à une même attention portée aux images médiatiques qu'appelle le collectif tchèque Ztohoven⁸ avec *Mediální Realita*. Cette œuvre (dont le titre pourrait être traduit par *Réalité des médias*) est une intervention artistique. Le 17 juin 2007, ces artistes piratent le bulletin météorologique de la deuxième chaîne nationale de République tchèque. Ils superposent à l'image d'un paysage bucolique une explosion nucléaire qui semble survenir au loin, en branchant leur ordinateur à la caméra télécommandée qui filme chaque matin le jour qui se lève. Dans le mouvement de balayage panoramique habituel de la caméra, les téléspectateurs voient apparaître à l'écran un champignon atomique et la radiation éblouissante de l'explosion, qui finit par brouiller l'image. Trente secondes d'effarement puis plus rien : les programmes reprennent comme d'ordinaire. Surpris et parfois inquiets, des spectateurs contactent la chaîne de la télévision. Cette dernière porte plainte contre Ztohoven, poursuivi pour propos alarmistes et diffusion d'informations mensongères.

La représentation d'une explosion atomique, chargée à la fois historiquement et émotionnellement, participe à l'effet de choc de ces trente secondes de vidéo. C'est le symbole de la destruction massive et de la contamination insidieuse, qui a pu remémorer l'accident de Tchernobyl survenu en Ukraine vingt ans plutôt. Le champignon atomique renvoie aux peurs collectives de la mort et des évolutions techniques et scientifiques, recoupant celles d'un accident à grande échelle et d'une nouvelle guerre mondiale. Cette explosion pourrait également être un acte terroriste – crainte élevée en Europe après les attentats de Madrid en 2004 et de Londres en 2005. Ztohoven agite l'ensemble de ces peurs bien réelles ou qui habitent nos imaginaires, d'autant plus que l'explosion est visible en direct à la télévision. On

8 "Ztohoven" est un jeu de mots : selon l'accent sur le mot en tchèque, ce nom peut signifier "porte de sortie" ou "cent merdes" ; en anglais le groupe se fait appeler "Out of Shit". Passionnés par le hacking artistique, les membres du collectif regroupent des artistes, des graffeurs, des réalisateurs et des anthropologues, qui gardent la plupart du temps leur anonymat ou utilisent des pseudonymes.



22. Ztohoven, *Mediální Realita*, 2007

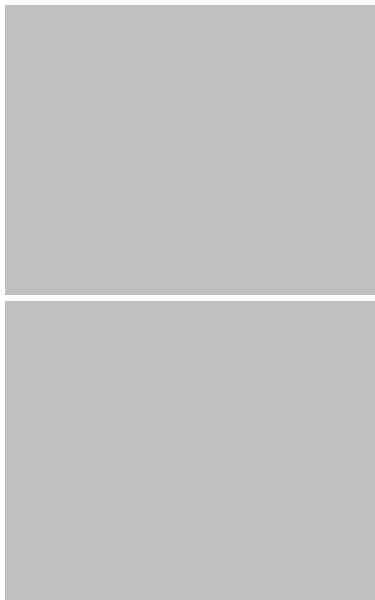
doute rarement de la véracité de la représentation d'une catastrophe diffusée dans les médias, du fait de l'importance et de la violence de l'évènement ; et en particulier lorsqu'elle peut avoir des répercussions sur nos vies et notre environnement. Même dans le doute, mieux vaut croire au moins quelques secondes et tenter de comprendre, ensuite, ce qu'il se passe.

Malgré leur intention de créer un impact en utilisant la peur comme ressort, les membres de Ztohoven ne souhaitaient pas pour autant créer de panique. D'une part, le site internet du collectif était inscrit pendant les trente secondes de diffusion. Par cette invitation à se rendre sur leur site, ils proposent déjà une explication et cherchent à pousser les téléspectateurs à se renseigner davantage. Néanmoins, il y a pu avoir deux temps de réception de leur fausse explosion atomique - qui peuvent coïncider avec ceux de toute réception des images de catastrophe. Dans l'immédiat, les spectateurs ont pu croire aux images montrées car la caméra piratée était connue pour filmer en direct. La technique du direct est «le renvoi d'une transmission immédiate qui ne transite plus par l'intermédiaire d'un enregistrement⁹.» Les membres de Ztohoven se sont en quelque sorte intercalés dans ce procédé médiatique, et c'est ce qui fait la force de leur intervention : puisque l'image est transmise en direct, l'explosion est crédible au moment où elle apparaît sur les écrans de télévision. Mais dans un second temps - celui du recul après le choc de la soudaineté de l'image - on peut analyser et mettre en doute ce que l'on voit. Les téléspectateurs tchèques ont pu percevoir l'écart entre l'image virtuelle et celle du paysage, l'addition-montage d'une image sur une autre. Aux niveaux technique et esthétique, l'animation vidéo de l'explosion atomique, assez grossière, avait déjà un aspect factice. Ce montage peut être réalisé ou téléchargé facilement par ordinateur, et rappelle les images d'explosions de films d'action à faible budget. D'autre part,

⁹ « Reproduction et diffusion des images : repères techniques et historiques », dans Michel Poivert (sous la dir. de), *L'évènement - les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Éditions Hazan / Jeu de Paume, 2007, p. 152

les membres de Ztohoven ont choisi de pirater un programme météorologique matinal, non le journal télévisé de 20 heures. Les choix de la période d'audience, et du programme qui ne concerne pas les actualités, sont en décalage avec la volonté de créer un mouvement de panique. De plus, il y a un côté un peu absurde dans cette explosion atomique en pleine campagne. Dans la région où est filmé le paysage, il n'y a pas de structures stratégique ou militaire, donc aucune cible potentielle en cas d'attaque à la bombe ; ni de centrale nucléaire dans le cas d'un accident. Dans une vidéo documentant leur action¹⁰, les membres de Ztohoven ont interviewé des téléspectateurs : la plupart se sont en fait amusés des images de *Mediální Realita*. Le collectif a finalement été relaxé ; le juge chargé de l'affaire ne concevant pas non plus leur action comme une diffusion d'informations alarmistes mais sans doute plutôt comme un canular politique, une mystification à la crédibilité volontairement réduite. *Mediální Realita* a néanmoins été largement relayé par Internet et a donné lieu à plusieurs articles dans les médias tchèques et internationaux.

Aux manipulations des images et des peurs par les médias, Ztohoven répond donc en les manipulant eux-mêmes. Le détournement du programme



23. Vladimír Turner, *On Media Reality*, 2008

météorologique visait à faire sortir le public de sa léthargie : « Nous avons essayé de faire passer un message important par un moyen original. [...] Nous voulions que cette explosion fasse réaliser au public qu'il ne faut pas se fier aux informations données par les autres. Et que les gens soient incités à remettre en question la "vérité" qui leur est proposée. C'est un réflexe important, même dans une démocratie¹¹. » Ce réflexe est directement lié à celui de considérer toute image diffusée dans les médias, en particulier en direct, comme véridique. Le message est donc politique et leur mode opératoire peut se rapprocher de ceux de certains activistes ou militants. Cependant nous sommes éloignés des interventions qui dénoncent certains aspects de la société tout en accentuant les peurs collectives¹². Les membres de Ztohoven, que le documentariste filme en train de rire pendant leur

piratage, se positionnent plutôt avec humour, voire idiotie, dans leur remise en question des médias. Ce documentaire sur *Mediální Realita* permet de revenir sur l'acte de fabriquer. Alors qu'il porte surtout sur le déroulement du procès et de sa médiatisation en République tchèque, le film présente, au début et à la fin, ce qui serait la réalisation ou les "coulisses" de l'œuvre. On ne peut être assuré qu'il ne

10 Vladimír Turner, *On Media Reality*, Fumas Cas production, 2008 ; disponible sur le site internet du collectif : <http://www.ztohoven.com/?page_id=45> ou sur <<https://vimeo.com/9231189>> [dernières consultations 21.06.18]

11 *Idem*

12 Je pense ici aux actions de Greenpeace : des militants anti-nucléaire se sont introduits dans des centrales françaises pour dénoncer des failles de sécurité, dans le contexte de risques terroristes.

s'agit pas d'une reconstitution des faits, d'une mise en scène pour les besoins du documentaire ; ce qui rejoue justement le message du collectif. On voit donc au début la préparation de l'intervention : ceux que l'on suppose être les membres de Ztohoven discutent des risques encourus, ils observent avec des jumelles le paysage filmé par la caméra de télévision, repèrent des caméras de surveillance, consultent des cartes géographiques. À la fin du documentaire, une courte séquence – qui a sans doute été filmée avec un téléphone portable ou une petite caméra par l'un d'eux – nous montre trois membres du collectif dans la pièce où il semblerait qu'ait eu lieu le piratage. On remarque du matériel informatique, une petite télévision ; on observe les hommes rire en regardant le résultat en direct, puis se dépêcher de filer. Le site internet de Ztohoven met donc à disposition (un an après leur intervention) ce qui constitue la "fabrication" de *Mediàlní Realita* ; tout comme l'animation vidéo diffusée renvoie à cette dimension fabriquée.

L'acte d'intercaler, par montage, le champignon atomique sur le paysage bucolique est assez visible dans *Mediàlní Realita* ; il met en doute la crédibilité de l'explosion atomique représentée. Il arrive régulièrement que des images fabriquées, falsifiées (d'un vrai ou faux évènement) par montage soient dans un premier temps diffusées, puis dévoilées ensuite dans les médias. La falsification par montage est par ailleurs plus facile à démasquer que celle par mise en scène, car elle concerne le matériau même de l'image. Contrairement à la mise en scène, qui est élaborée devant la caméra ou l'appareil photo (avant la production de l'image), il reste souvent des "traces" de la falsification par montage. Soit la révélation est faite car quelqu'un a eu accès aux négatifs¹³ ou aux données numériques, soit une polémique commence car le montage est trop visible. Dans le premier cas, cela peut être après le travail d'un historien, ou après la vérification par les membres de jury d'un concours de photojournalisme¹⁴. Dans le deuxième cas, cela peut être des spectateurs attentifs qui dévoilent leur doute ; forçant les médias à rétablir la vérité et s'excuser pour la diffusion de telles erreurs¹⁵. Le plus souvent, c'est l'absence d'un temps de vérification par les médias au moment de la diffusion de l'évènement qui est dénoncé.

13 Quelques exemples parmi d'autres : la photographie du triomphe du général Grant à City Point constituée de trois images différentes (montage réalisé en 1902, à partir de photographies de 1864-1865), les montages photographiques d'Eugène Appert durant la Commune de Paris (1871), ceux réalisés sous les dictatures de Staline et Hitler qui supprimaient les disgraciés...

14 À ce propos, voir par exemple la polémique liée à la photographie de Paul Hansen, lauréat du prix World Press Photo 2013. Ce n'est pas un montage au sens d'une falsification ou d'une manipulation, le photographe s'est seulement permis quelques retouches esthétiques, mais cela montre les considérations actuelles sur l'éthique dont parlait Vincent Lavoie.

15 À ce propos, voir par exemple l'affaire Adnan Hajj, ce photoreporter libanais indépendant qui a modifié grossièrement au moins une de ces photographies numériquement lors de la couverture de la guerre israélo-libanaise de 2006. Cette image avait été achetée par l'AFP qui s'excusa pour sa diffusion dans différents médias. On peut toujours s'interroger sur les intentions du photographe : s'agissait-il de rendre ses photographies plus spectaculaires afin de les vendre plus facilement ou d'accentuer, de grossir les faits à des fins politiques ?

Fake news : peur médiatique

À cette rapidité et cette accumulation des images et des informations, s'ajoutent aujourd'hui les circuits parallèles d'information sur Internet ainsi que les rumeurs qui s'y propagent. En conséquence, la peur des *fake news* (fausses informations) s'amplifie. En avril 2018 est diffusée une vidéo qui montre Obama qualifiant l'actuel président américain Trump de propos injurieux. Une trentaine de secondes plus tard, la vidéo explique la fabrication du subterfuge. On voit alors deux images : l'une montrant Obama, l'autre montrant le réalisateur Jordan Peele, alors que les mots qui sortent de la bouche du premier sont ceux du deuxième. Le montage est finalement assez simple, puisqu'il s'agit du principe du doublage. Il est néanmoins perfectionné par l'utilisation d'un programme informatique sophistiqué qui permet de modifier le mouvement de la bouche de la personne doublée et d'adapter le timbre de sa voix – alimentant la peur collective des évolutions scientifiques et technologiques. Cette vidéo, à l'initiative de Jonah Peretti (PDG de BuzzFeed, média d'information sur Internet), s'inspire de celle diffusée par des chercheurs américains de l'Université de Washington en juillet 2017 souhaitant prévenir le public de l'existence de manipulations vidéographiques, et non plus seulement photographiques. L'une comme l'autre révèlent comment se fabriquent de fausses informations et dénoncent leurs potentielles exploitations, qui pourraient s'avérer de plus en plus nombreuses. Des appels à la vigilance, qui jouent en même temps sur nos peurs, et tendent à écarter les autres manipulations moins technologiques auxquelles nous nous sommes habitués...

On peut aborder les *fake news* à travers le fait qu'elles s'immiscent, s'interposent dans le réel¹⁶. Le *fake* est d'abord le faux au sens de contrefaçon et renvoie alors à l'imitation : l'usagé, le spectateur sera trompé, dupé entre l'original et son double¹⁷. Toutefois, des contrefaçons artisanales n'ont pas le même ressort que celles médiatiques : il ne s'agit pas de fabriquer un double d'un original déjà là, une première fois fabriquée (comme une œuvre d'art ou un document historique), mais

16 Et alors que cette notion renvoie à de nombreuses questions, notamment sur l'histoire de l'information et des médias elle-même, à travers la notion plus large de propagande et plus précise de désinformation. Voir François Bernard-Huighe, *Fake news - La Grande peur*, Versailles, VA éditions, 2018. Les *fake news* relèvent de manière plus vaste à la notion de vérité et au langage, et peut recouper à la fois médias, politique et connaissance scientifique. Voir Arnaud Esquerre, *Le Vertige des faits alternatifs*, Paris, Textuel, 2018

17 *F for Fake* (1973) d'Orson Welles se présente comme un documentaire sur un faussaire vivant des copies d'œuvres d'art de grands maîtres qu'il exécute. Ce film est davantage une réflexion, un essai sur les pouvoirs de « Vérités et mensonges » (titre français du film) des images et du cinéma en particulier. Par ailleurs, le nom d'Orson Welles est souvent associé à la peur des médias : en 1938, il aurait contribué à des mouvements de panique dans plusieurs villes des États-Unis à la suite de son interprétation radiophonique de la Guerre des Mondes d'H.G. Wells, présentée à certains moments comme un journal d'actualité. Voir Pierre Ropert, « "La Guerre des mondes": histoire d'un canular radiophonique », *France Culture* [en ligne], 29.10.2018. Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/histoire/la-guerre-des-mondes-histoire-dun-canular-radiophonique>> [dernière consultation 31.08.19] Ropert présente un cas similaire avec une série d'émissions diffusée à Paris en 1946, *Plateforme 70 ou l'âge atomique*. À propos de la déconstruction du mythe de la panique engendrée par Orson Welles, voir Pierre Lagrange, *La Guerre des mondes a-t-elle eu lieu ?*, Paris, Robert Laffont, 2005

directement des faits. Par sa représentation photographique ou vidéographique, un fait qui n'a pas eu lieu, ou pas tel qu'il est représenté, est fabriqué ; comme si n'existait que le double et non pas l'original. Même si la supercherie ou le mensonge est révélée, l'image fake n'en reste pas moins une image qui est regardée par rapport à d'autres et qui reste en mémoire, même en tant qu'image d'une réalité parallèle, alternative.

« On doit [aux images mises en scène] de rompre un constat de vérité qui a longtemps prévalu et qui prévaut toujours dans la perception immédiate que chacun en a depuis toujours acquise. [...] La photographie mise en scène est une vraie-fausse image, comme il existe de vrais-faux passeports trafiqués par la police ou les services d'espionnage. Elle nous permet d'entrer dans l'"autre monde" de la représentation¹⁸. » Cette remarque vaut aussi bien pour les montages ; et permet d'appréhender *The Dreadful Details* et *Mediální Realita* d'une autre manière, en perspective de cet autre monde qui n'est ni tout à fait la réalité, ni tout à fait la fiction. Parce que ces deux œuvres sont créées parallèlement aux médias - manipulées en direct à la télévision pour celle de Ztohoven, exposée dans un festival de photojournalisme pour Baudelaire -, sans faire partie du circuit de l'actualité, on peut les considérer comme des "vraies-fausse" images. La mise en scène et le montage réalisés par les professionnels des médias relèvent de la falsification de l'information lorsqu'ils sont diffusés sans que leur nature ne soit bien visible et divulguée à leur public et commanditaires¹⁹. Alors que ces opérations sont bannies en principe des médias, l'image "vraie-fausse" est assumée par les artistes, en tant que questionnement sur la représentation du réel donnée par ces derniers. Laurent Gervereau déclare que « les vrais dangers de la manipulation des images pour manipuler les opinions résident bien là : des vraies images qui insufflent des idées fausses²⁰. » Les images médiatiques arrivant massivement et rapidement, on ne peut pas mettre en doute la véracité de toutes les images qu'on nous donne à voir. Il faut trouver un équilibre, une juste place entre croire à tout et ne croire en rien. Sans plonger dans un scepticisme total, on peut donc établir une distance critique sur la façon dont les images sont montrées, qu'elles soient associées à des textes, des légendes, des discours, voire d'autres images. Baudelaire avec *The Dreadful Details* et Ztohoven avec *Mediální Realita* réalisent de "fausses" images pour rappeler une idée "vraie", une évidence que l'on a tendance à oublier : l'image est facilement manipulable et possède un pouvoir

18 Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie - vérités et croyances*, Paris, éditions Corti, 2011, p.146

19 « Même les portraits posés sont suspectés de violer les règles éthiques du photojournalisme. » Mais certains photographes sont moins catégoriques. « Il arrive, selon [Frank Hoy], que le recours à la pose soit motivé par une nécessité d'ordre éthique. Hoy fournit l'exemple du portrait d'une mère tenant entre ses mains, à l'attention du photographe, une photographie de son fils disparu. » Vincent Lavoie, *Photojournalismes - Revoir les canons de l'image de presse*, op.cit. p.128. Il s'agit donc bien de savoir si la mise en scène est perceptible par les spectateurs. Certaines images supposent effectivement la présence de l'opérateur : par exemple, lorsque les personnes photographiées regardent directement l'appareil photo, s'arrêtent devant l'objectif ou montrent quelque chose au photographe.

20 Laurent Gervereau, « Manipulation », dans Laurent Gervereau (sous la dir. de), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p.650

qu'il ne faut pas négliger. Il s'agit donc aussi de positionnements face aux images que l'on fabrique et diffuse ; Baudelaire et les membres de Ztohoven proposent de travailler une idée et non de donner une information. Tout dépend du rapport institué entre celui qui fabrique l'image et celui à qui il la montre, ainsi que le statut donné à l'image fabriquée. Baudelaire ne prétend pas avoir pris une photographie d'un événement réel et, lorsque l'on regarde attentivement son œuvre, on comprend qu'il s'agit d'une mise en scène. Il en va de même pour l'œuvre de Ztohoven, qui joue sur une esthétique grossière du montage et qui diffuse un bandeau mentionnant le nom du collectif en même temps que l'image de l'explosion nucléaire. Si ces artistes nous trompent, momentanément, par la dimension factice et non factuelle de leurs images, c'est pour nous amener à déjouer leur ruse, à user d'intelligence dans la réception de toute image. En introduction de son essai sur la manipulation, Fabrice D'Almeida écrit : « Trop souvent, l'on condamne la manipulation en bloc. Mais ce terrain est loin d'être aussi manichéen qu'il y paraît. Les méthodes les plus dégradantes côtoient des procédés, somme toute, légitimes, y compris au service d'Etats démocratiques²¹. » Il faudrait alors « réhabiliter la ruse dont la disparition signifierait purement et simplement la fin de l'intelligence tactique²². »

Alors que Bertolt Brecht a vécu une période où images et médias évoluent, il appelle déjà régulièrement à être vigilant, sans pour autant rester victime de leur pouvoir de manipulation, c'est-à-dire sans rester passif. « En 1931, Bertolt Brecht affirme ainsi : "L'immense matériau photographique que crachent quotidiennement les presses des imprimeries et qui a les apparences de la vérité, ne sert en réalité qu'à dissimuler les faits. L'appareil du photographe peut mentir aussi bien que la linotype"²³. » Le dramaturge considère que la photographie, dans la main de la bourgeoisie puis du pouvoir nazi, peut être une arme contre la vérité.

Avec *L'ABC de la guerre*, Brecht cherche à retourner cette arme contre ses producteurs ou commanditaires, à nous permettre de voir, lire et vivre autrement les événements médiatisés. Dans six quatrains de *L'ABC de la guerre*, Brecht emploie des mots relatifs au mensonge et à la tromperie, en particulier pour les photo-épigrammes qui, les uns à la suite des autres, font en quelque sorte la présentation des chefs nazis²⁴. Pour celui des pages 58-59, Brecht montre alors une photographie du « Dr. Joseph Goebbels, dirigeant national-socialiste, ministre de l'Information et de la Propagande » comme l'explique la légende (qui n'a pas été conservée avec l'image). Elle ne montre que le visage de l'homme, de trois-quart face, sur un fond noir - quelques centimètres à peine entre les limites du visage et celles de l'image.

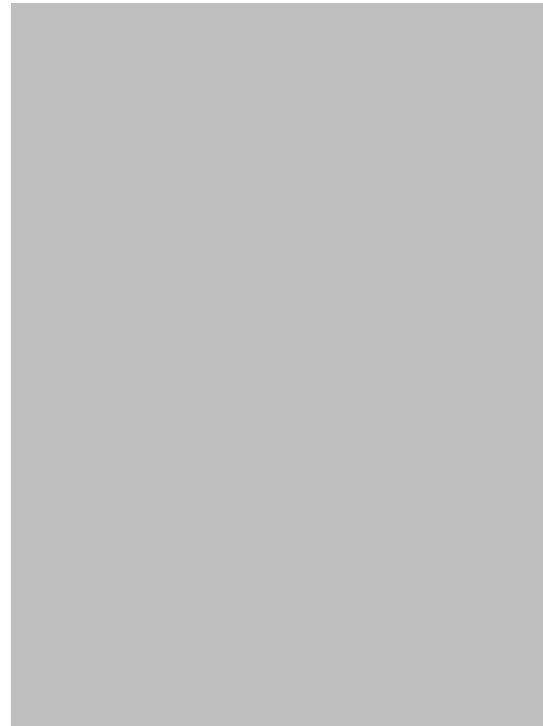
21 Fabrice D'Almeida, *La Manipulation*, op.cit., p.3

22 *Idem*

23 Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, op. cit., p.101

24 Pour ces photo-épigrammes, Brecht emploie ces expressions : « roi de l'arnaque » (pages 56-57), « qui donc me croirait ? » (p.60-61), « magie truquée du feu » (p.62-63), « pitié mensongère » (les pages 124-125 que j'ai analysées précédemment) et « conscience de ne pas mentir cette fois » (166-167). Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit.

Son regard est fixe, presque perçant : Goebbels paraît nous observer. Brecht le fait prendre la parole : « *Je suis "le docteur" qui soigne bien les nouvelles. / Pour votre monde aussi, fertile est mon cerveau. / Qu'importe ! J'écris en personne l'histoire universelle, / On ne croit pas même à mon pied bot.* » L'écrivain ridiculise le ministre du Reich à plusieurs niveaux, tous ramenés à la duplicité. Au niveau intellectuel, il joue avec le titre de docteur que Goebbels a obtenu après sa thèse universitaire, et qu'il tenait à rappeler dès que possible. Brecht en fait donc un médecin des informations, intellectuel mégalomane capable de réécrire l'histoire, mais qu'on ne doit pas prendre au sérieux puisque, même au niveau physique, son infirmité congénitale peut être mise en doute. La métaphore du médecin qui soigne les nouvelles est particulièrement judicieuse, à la fois parce que



24. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°31

l'on peut visualiser le soin apporter par la manipulation du patient (les informations) mais aussi la dénaturation du soin en tant que concordance (et donc déformation) des nouvelles avec l'idéologie nazie. On retrouve la manipulation de l'information médiatisée, qui concourt à la fabrication même de l'histoire : les images et les mots de la propagande et de la communication politique nous privent d'une mémoire des faits qui ne coïncide pas avec le pouvoir en place.

Sur cette photographie de Goebbels (photo-épigramme n°31), Broomberg et Chanarin placent une image représentant quatre missiles qui se dirigent vers le ciel, lancés depuis une plaine déserte - la clôture barbelée au premier plan laisse seulement deviner qu'il s'agit d'une opération militaire. Elle est collée en son milieu et barre donc le visage du ministre du Reich, qui ne peut plus nous regarder - restent seulement le front, et le rictus de la bouche. L'allusion à la privation du regard (qui ne serait pas trompé) est donnée de prime abord, avant que l'on ne comprenne pourquoi les artistes ont choisi cette image par rapport au quatrain de Brecht. Le commentaire à la fin de *War Primer 2*, nous révèle le montage : la photographie a été modifiée numériquement, alors que trois missiles de l'armée iranienne, et non quatre, ont bien décollés. Autant la nouvelle de l'évènement (les essais militaires) que son image devaient être propagées à travers le monde, comme appel à la crainte de la puissance iranienne. Si, dans l'assaut des images durant la Seconde Guerre mondiale, les trucages du ministère de la propagande nazie ne pouvaient pas toujours être dévoilés, la propagande visuelle iranienne a vite été déconstruite (même si certains médias avaient diffusées l'image contrefaite). Néanmoins, divulguer la supercherie tend vers plusieurs attitudes. La première serait une forme

d'indifférence pour le trucage : il ne s'agit finalement que d'un missile sur quatre, l'opération n'est pas un succès total, mais atteste d'une militarisation croissante de l'Iran et de sa démonstration de force. La deuxième serait méprisante : la divulgation montre la double incompétence de l'Iran, qui ne réussit ni ses essais militaires, ni le trucage d'une photographie. La dernière serait plus apeurée et paranoïaque car, dans l'esprit de certains spectateurs, la peur de l'ascension de la puissance iranienne est redoublée par la preuve de la fourberie de cet état - qui serait une dictature islamiste déguisée - certainement capable de cacher bien plus. D'une part, Broomberg et Chanarin nous rappellent la persistance des "ficelles" de la propagande militariste du XX^e siècle, qui sont loin d'être usées. D'autre part, ils nous invitent à penser et regarder plus loin : la divulgation même d'un *fake* participe de la guerre médiatique, alors que la diffusion des images "vraies" et "fausses" poursuivra la propagation parallèle de discours géopolitiques opposés.

B) TRANSMETTRE, PROPAGER LES PEURS

Il est intéressant de remarquer que des auteurs comme l'anthropologue Marc Augé et le professeur d'histoire et d'anthropologie Jean-Jacques Courtine, afin de mieux définir les peurs, analysent les médias - plus souvent à partir des mots que des images médiatiques cependant. Dans *Les Nouvelles peurs*, Marc Augé écrit : « J'ouvre le journal, le parcours rapidement et comprends vite que je m'expose à la contagion puisque la peur, dit-on, est contagieuse²⁵. » Une peur est souvent introduite ou ponctuée par la lecture de l'actualité dans ce court essai. Jean-Jacques Courtine établit quant à lui « une sorte de catalogue hebdomadaire des peurs ordinaires, recensées à partir des titres de journaux imprimés ou télévisés au cours d'une semaine du mois de février 2014, une semaine quelconque, choisie au hasard²⁶. » Après avoir lu la peur, l'enfer et l'apocalypse, il conclut : « Il n'y a pourtant rien que de très banal dans cette litanie quotidienne de peurs et de menaces, rien qu'on ne puisse trouver jour après jour dans les médias occidentaux : c'est là le régime habituel, la basse continue, le *white noise* de l'anxiété ordinaire, la chronique inquiète de ce qui se passe lorsqu'il ne se passe rien²⁷. »

Lorsque l'on étudie les relations entre événements, images et peurs, les médias sont souvent désignés comme responsables de ces émotions collectives, considérées comme négatives. Messagers de mauvaise augure, ils seraient porteurs

25 Marc Augé, *Les Nouvelles peurs*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p.15

26 Jean-Jacques Courtine, « La peur, à l'âge de l'anxiété » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (sous la dir. de), *Histoire des émotions*, vol.3, « De la fin du XIX^e siècle à nos jours », Paris, Seuil, 2017, p.311.

27 *Idem*, p.311-312. Les mots *white noise* renvoient au roman éponyme de Don DeLillo, publié en 1985. Il est édité en français sous le titre *Bruit de fond*.

presque exclusivement de mauvaises nouvelles, pires que les précédentes. Ils nous alertent de menaces toujours plus grandes, souvent au même moment, intensifiant la peur comme une caisse de résonance.

La construction d'une actualité parfois effrayante, la plupart du temps anxiogène, intègre un ensemble d'acteurs et concorde avec des moments particuliers. Elle a lieu dans l'espace public, là où les médias, le pouvoir d'un état, comme l'ensemble d'une population interagissent ; là où différents pouvoirs entrent en conflit, où se façonnent l'opinion publique, comme nos émotions et imaginaires collectifs. Il n'y a pas de manipulations, ou plutôt il y en a partout, dans toutes relations. « Pourquoi se résigner au pessimisme puisque la manipulation touche tout le monde, des plus humbles aux plus puissants ? Nul n'y échappe. Chacun parvient cependant à la dépasser parce que son essence est de se révéler. [...] Pour lutter contre une manipulation, les solutions ne s'écartent guère de celles que l'on préconisait contre la ruse : s'informer, analyser, observer²⁸... » C'est « au citoyen de diversifier ses sources d'information et de rester vigilant²⁹. » Les artistes analysés ici obéissent à ce principe, mais leur propos se trouvent ancrés dans leurs œuvres et témoignent d'une pratique – et donc de manipulations – des images. Adam Broomberg et Oliver Chanarin déclarent dans une interview à propos de leur travail : « Il nous faut devenir plus réactifs et redoubler de vigilance, car la valeur émotionnelle, politique et financière des images évolue si vite, de même que la façon dont elles circulent à travers le monde ; nous ne devons pas l'oublier³⁰. » Si le duo d'artistes est ici interrogé sur leur œuvre *Divine Violence* (2013), cette réflexion peut être généralisée à l'ensemble des images avec lesquelles ils travaillent, tout comme celles qu'ils créent. Broomberg et Chanarin s'adressent aux spectateurs – de leurs œuvres et de toute image – comme aux autres artistes. Ils nous rappellent ici la guerre des images dans laquelle nous vivons. Être vigilant renvoie à porter une attention soutenue sur les événements et leurs images, et non à les craindre. Le positionnement des artistes face aux médias peut alors être comparé à celui du poste de vigie, depuis lequel on prend de la hauteur afin de pouvoir observer, guetter et surveiller – parfois la surveillance elle-même.

Ces nombreux appels à la vigilance peuvent à leur tour, de manière apparemment contradictoire, engendrer la peur. L'attention s'impose, sans paranoïa ; une attention sur les images et les mots à employer face aux événements, mais finalement aussi sur les peurs qui en découlent. Face à un événement violent, faudrait-il nier la peur, celle vécue, comme celle qui rôde encore ? Puisqu'elle est

28 Fabrice D'Almeida, *La Manipulation, op. cit.*, p.121

29 Idem, p.99

30 « *Our work won't never be finished, we had to be more and more agile and pay attention more and more, because the emotional, political and the kind of financial currency of images ; the way they move around the world is so fast, we just need to keep ours eyes on that.* » Je cite ici la traduction proposée dans l'interview des artistes pour leur exposition *Divine Violence* au Centre Pompidou (21.02-21.05.2018), disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-25c37819160dfb9b69d4680768d67b¶m.idSource=FR_E-e9ce7171436763d6f485e3acf66f92> [dernière consultation 15.05.18]

présente, on peut en quelque sorte la modeler. Le choix des mots et des images, leur montage et leur diffusion seraient alors capables d'objectiver les peurs, adjacentes ou inhérentes aux événements qui inquiètent. Donner une forme à une peur permet avant tout de la contenir, de la maîtriser. Par ailleurs, une peur sans objet (et sans forme) est davantage une angoisse, qui perd alors sa dimension collective car elle tend à désolidariser le groupe social, ne permettant plus de regrouper ses individus comme peut le faire la peur³¹. L'angoisse s'installe dans l'attente effrayée de quelque chose qu'on ne peut définir, dans un sentiment inquiet de vacuité. La peur remplit ce vide. « Le partage de la même inquiétude au même moment [...] paraît [...] susceptible de favoriser la perception par les individus d'un état communiel : l'émotion partagée témoigne fortement de la présence des autres, des semblables, qui connaissent et redoutent les mêmes choses³². » Le vide est également comblé par les images. Mais en orientant tous les regards vers des images des événements inquiétants, les médias nous aident-ils à maîtriser nos peurs ? Sont-ils de simples vecteurs des peurs ou les propagent-ils en les redoublant ? Créateurs de nouvelles images ou de nouveaux agencements d'images, où se placent les artistes ?

Les médias ou les artistes propagateurs de peurs ?

Les *Revendications* de Gianni Motti (né en 1958) trouvent une place quant à cette question. Réalisées entre 1986 et 1996, elles permettent également de s'interroger sur l'acte de s'interposer dans les images vraies/fausses. Par son approche sur la croyance envers les médias et les relations entre vrai/faux/fabriqué, *Revendications* se rapproche notamment de *Medialni Realita* de Ztohoven. Gianni Motti s'infiltré lui aussi dans dans la sphère des images médiatiques et reprend le même principe de piratage ; ce qui lui fait dire : « Si je suis un hacker, alors la plupart des hommes politiques le sont également. Eux aussi transforment la réalité. [...] Ils ont compris qu'il ne faut pas croire mais faire croire³³. » Ici, il veut nous faire croire qu'il possède des pouvoirs surhumains. Contrairement au collectif tchèque, l'artiste italien ne donne pas à voir une catastrophe fictive, mais revendique de véritables événements : l'explosion de la navette spatiale Challenger en 1986, un tremblement de terre en Californie en 1992 et deux autres séismes dans la région Rhône-Alpes en 1994 et 1996.

31 Pierre Mannoni se penche sur les différents états de peur. Pour la distinguer de l'angoisse, il note : « Le meilleur critère que l'on puisse trouver est probablement celui qu'indique J. Favez-Boutonier lorsqu'elle écrit : "L'angoisse naît de la perspective de l'attente du danger, même et surtout inconnu, alors que la peur suppose la présence et la connaissance du danger." L'angoisse serait de la sorte une disposition latente chez tout individu, une forme vide dans l'attente d'un contenu. Lorsque ce contenu est trouvée, c'est-à-dire lorsqu'un objet déterminé a capté l'angoisse flottante, celle-ci se change en peur. » Pierre Mannoni, *La Peur* [1982], Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1995, p.43-44

32 *Idem*, p.112

33 Gianni Motti, « Nada por la fuerza, todo con la mente - Gianni Motti interviewé par Jérôme Sans », dans *Hardcore, vers un nouvel activisme*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'art, 2003, p. 144

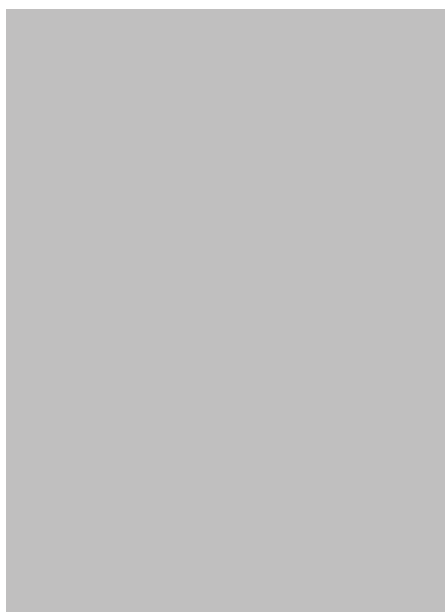


25. Gianni Motti, *Revendication - Challenger*, 1986, 1986

Les *Revendications* (1986-1994) sont composées de différents éléments encadrés, regroupés par événement : des photo-documents de lettres et photographies envoyées à des agences de presse et à des journaux par l'artiste, des photographies représentant l'évènement en question, des documents scientifiques (dessin et relevés de sismographe) ainsi que des dépêches d'agence de presse et des coupures de journaux. On voit donc que certains médias se sont faits les vecteurs de la déclaration de Gianni Motti. Peu importe si celle-ci est vraie ou fausse et si la revendication est irrationnelle : l'artiste se déclare auteur d'une catastrophe, c'est un fait qui peut être donné à connaître comme un autre, cela deviendra une information. « En restant tranquillement chez lui et en suivant l'actualité, Motti invente un terrorisme opportuniste en même temps qu'il sape la notion de signature et de légitimité en art. Dans une société où tout événement est lié à une forme plus ou moins évidente de propriété intellectuelle ou d'individualité, il devient l'auteur des événements sans auteur, les transformant en simple volonté, dans un geste duchampien plus que jamais décomplexé, en œuvre d'art³⁴. » Par sa déclaration sans appel de la revendication de ces catastrophes, Motti n'a pas à avancer de preuves de ses méfaits fictifs. L'artiste instrumentalise alors le pouvoir même des médias : ils lui permettent d'attester ses appropriations délirantes et de leur donner un quotient de véracité. La revendication et, à un certain point, leur médiatisation projettent les catastrophes dans une sorte de réalité parallèle où elles auraient bel et bien été perpétrées par Gianni Motti. La revendication d'une explosion et de trois tremblements de terre est alors légitimée par le circuit médiatique, puis devient appropriation légitime dans le circuit artistique, à distance de la véracité d'une telle information. Mais avant d'analyser la question des peurs véhiculées par les médias dans cette œuvre, il faut d'abord quelque peu relativiser l'impact de la diffusion

34 Raphaël Brunel, « Gianni Motti - La grande menace », *Esse* [en ligne], n°68, hiver 2010. Disponible sur <<http://esse.ca/fr/gianni-motti-la-grande-menace>> [dernière consultation le 27.08.18]

médiatique (au-delà de leur légitimation) des *Revendications* de Motti. Certes, des journaux et des agences les ont relayées, mais elles sont sobrement analysées, assorties de propos amusés, et non alarmants³⁵. Les médias deviennent, pour différentes raisons sans doute (informer à tout prix, amusement, popularité de Motti au fil des années) de simples communicants pour l'artiste. On peut aussi considérer que certains journaux et agences de presse se prennent au jeu de Gianni Motti et révèlent également avec ironie l'absurdité de certains faits qu'ils transmettent.



26. Gianni Motti, *Revendication - Challenger, 1986, 1986*

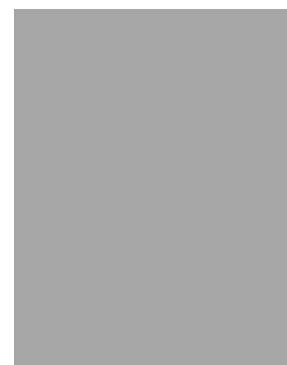
Ce qui importe le plus ici, ce sont trois éléments réalisés par Gianni Motti pour *Revendication - Challenger, 1986* et *Revendication - Tremblement de terre, Californie, 1994*, où l'artiste italien s'inspire directement des représentations de terroristes. Il réinterprète des codes et des "mises en images" de revendications qu'il a vus et lus dans les médias.

Pour la revendication de l'explosion de la navette spatiale américaine, Gianni Motti réalise une photographie dans laquelle il se met en scène. Il ne s'approprie pas la multitude d'images déjà existantes liées au terrorisme ; il ne révèle pas la force des multiples représentations d'attentats reproduits dans les journaux, comme aurait pu le faire des artistes du Pop Art comme Warhol. « Ce ne sont plus ici les images mais les gestes, les codes, les systèmes de pouvoirs qui sont reproduits par l'artiste³⁶. » Encagoulé et vêtu de noir, il tient à hauteur d'épaules la une du journal *La Repubblica* publié trois jours après la catastrophe, qui titre « Mort dans l'espace ». Derrière lui sont inscrits - semble-t-il à l'aide de bandes de scotch noires - deux lettres de l'alphabet, difficilement lisibles, ressemblant à un acronyme d'organisation politique. Un courrier sur feuille A4 accompagne cette photographie. Son en-tête est frappé d'une étoile noire dans un cercle - renvoyant aux sigles d'organisations terroristes d'extrême-gauche telles que les Brigades rouges ou Action Directe, encore en activité en 1986. Gianni Motti écrit, en lettres capitales et en italien : « *Je revendique l'explosion de la navette*

35 Il s'agit de : l'agence Keystone pour le tremblement de terre de Californie en 1992 (dont les journalistes avaient d'abord refusé de transmettre la revendication) ainsi que le journal *Le Matin* qui publie la revendication ; Keystone à nouveau et l'agence Associated Press pour le tremblement de terre en Rhône-Alpes en 1994, dont la dépêche écrit notamment : « Son acte créateur consiste à s'approprier ce phénomène naturel qui "secoue les hommes et les consciences tout comme l'Art". Notre photo, l'artiste et son panneau revendicateur. » ; le journal *L'Imperial* qui utilise le 15.12.94 l'image de la revendication de Gianni Motti comme illustration dans son article sur le tremblement de terre (l'action n'est pas mentionnée dans l'article lui-même, tandis que la légende de l'image reprend la citation de la dépêche AP) ; deux coupures de presse que je n'ai pas réussi à identifier pour celui en 1996, ainsi qu'une dépêche de l'Agence France Presse sur laquelle est écrit à la fin : « Après avoir revendiqué les secousses de Los Angeles en juin 1992 et de Genève en décembre 1994, l'artiste "tellurique" offre en pleine fête nationale française un bouquet final sans artifice. »

36 Raphaël Brunel, « Gianni Motti - La grande menace », *op. cit.* [en ligne]

spatiale "Space Shuttle Challenger" désintégrée en vol à 11:39:13 a.m. le mardi 28 janvier 74 secondes après son décollage de la rampe 39B du Kennedy Space Center à Cap Canaveral ». Un petit dessin simplifié de l'explosion fait office de signature, et contrarie la précision et le sérieux de la revendication. La mention « Copie à l'(ANSA) et à *La Repubblica* » clôt la lettre, attestant les destinataires de la revendication : une agence de presse italienne (*l'Agencia Nazionale Stampa Associata*) et un journal italien reconnu. Le choix de *La Repubblica*, comme destinataire et comme journal dans la mise en scène photographique de Gianni Motti, n'est sans doute pas anodin. Alors que cette dernière fait directement allusion au terrorisme, la présence de ce journal peut renvoyer à une image qui a été très souvent publiée dans les médias européens une dizaine d'années plus tôt : celle représentant Aldo Moro après son enlèvement en 1978, tenant *La Repubblica* et assis devant un drapeau des Brigades Rouges. Avec sa première revendication, Gianni Motti ranime le souvenir des nombreux attentats survenus en Italie depuis plusieurs décennies et crée cette œuvre dans un contexte délicat, particulièrement anxiogène. En effet, en 1986, de nombreux attentats terroristes sont perpétrés en Europe et à travers le monde, et la Guerre Froide n'a pas encore cessé.



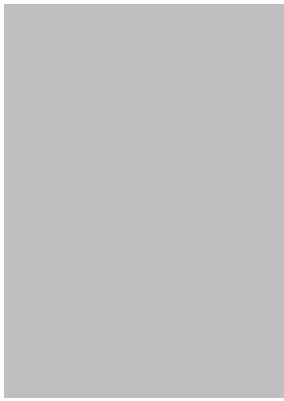
27. Photogramme d'une vidéo des Brigades Rouges montrant Aldo Moro durant sa captivité, 19.04.1978

Le lancement de *Challenger*, véritable opération médiatique³⁷, participait ainsi d'une volonté de démonstration de la puissance américaine. Le lendemain de l'accident, *Le Figaro* lui consacre plusieurs pages dont sa une, sur laquelle on peut lire : « C'était, hier, l'apocalypse en mondovision depuis Cap Canaveral. À 17h38 (heure française), [...] la navette *Challenger*, ses fusées d'appoint, ses sept occupants ont été pulvérisés dans une explosion de feu et d'horreur. [...] Cette catastrophe, la plus importante de l'histoire de la conquête spatiale, a été filmée en direct et visionnée par des centaines de millions de personnes dans le monde³⁸. » Et, plus loin : « Une formidable boule de feu embrasant le ciel, une pluie de débris enflammés arrosant l'Océan, d'énormes nuages de fumée blanche dessinant dans l'espace des formes étranges aux allures de bêtes monstrueuses... [...] Spectacle hallucinant, quasi irréel, images silencieuses d'une tragédie qui s'est jouée en quelques secondes et qui semblait s'éterniser sur l'écran, film muet repassé à de multiples reprises comme un interminable cauchemar³⁹. » Malgré le nombre important d'images publiées pour

37 Notamment due à la présence d'une enseignante, censée effectuer deux conférences depuis l'espace pour les enfants d'écoles américaines. Voir à propos de l'accident : Maurice Arvonny, « Le 28 janvier 1986, l'"explosion" de la NASA », *Le Monde* [en ligne], 01.02.2003. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/planete/article/2003/02/01/le-28-janvier-1986-l-explosion-de-la-nasa_307754_3244.html> [dernière consultation le 31.08.19] et Véronique Laroche-Signorile, « Challenger 1986 : la navette se désintègre devant des millions de téléspectateurs », *Le Figaro* [en ligne], 27.01.2016. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2016/01/27/26010-20160127ARTFIG00357-la-navette-challenger-se-desintegre-devant-des-millions-de-telespectateurs-en-1986.php>> [dernière consultation le 31.08.19]

38 *Le Figaro*, 29 janvier 1986, p.1

39 Pierre Gallerey, « Challenger anéanti en mondovision », *Le Figaro*, 29 janvier 1986, p.10



28. Une du *Figaro*, 29.01.1986

représenter l'évènement⁴⁰, le ton du journaliste qui écrit ces lignes est plus emphatique que l'émotion éprouvée face aux photographies. L'usage de certains mots (apocalypse, bêtes monstrueuses, cauchemar) afin de faire vivre aux lecteurs l'expérience de l'évènement - et de sa médiatisation télévisuelle - semble pallier au manque d'intensité des images fixes et noir et blanc du journal. Cependant, on retrouve aussi simplement une manière de donner, ensemble, à voir et à lire un événement assurément choquant (du fait de l'accident lui-même et de l'échec en direct d'une des deux grandes puissances mondiales) mais dont les médias construisent également le choc.

Pourquoi la navette s'est-elle désintégrée ? Et si ce n'était finalement pas un accident ? Gianni Motti fabrique une causalité à l'évènement en se mettant en scène comme terroriste instigateur de la catastrophe... Par la déclaration performative - la revendication faisant acte, même dans l'après-coup - ce que l'artiste « propose est une relecture des événements, un changement radical de perspective et de signification du fait réel, lequel déplace l'attention non sur la cause technique de la tragédie mais sur son agent supposé, c'est-à-dire lui-même⁴¹. » J'aimerais ici m'écarter de la posture de Motti comme génie aux pouvoirs télépathiques surnaturels, pour développer cette lecture alternative de l'explosion de la navette par rapport aux questions des images et des peurs. Ainsi, malgré l'improbabilité d'une telle revendication, le doute peut s'installer : après les avions et les voitures, une nouvelle génération de terroristes aurait pu saboter une fusée ; peut-être même auraient-ils agi par l'entremise des services de renseignements étrangers... C'est ce que l'on se prête à imaginer lorsque l'on regarde les éléments de *Revendication - Challenger, 1986*⁴² qui sont exposés. « Comme pour un attentat à la voiture piégée, les interventions de Motti reposent autant sur les faits que sur l'effet⁴³. » Selon moi néanmoins, l'impact psychologique n'est pas entraîné uniquement par la médiatisation - comme on l'a vu,

40 Il n'est indiqué ni le crédit ni la source des images dans les légendes du *Figaro* (sauf pour celles de la une mention « Photographies A.P. »). Certaines pourraient avoir été extraites des images vidéo de télévision, et d'autres doivent être des photographies prises par la Nasa. Il y a onze images sur l'évènement au total, pour la une, une double page (p.10-11) et la dernière de couverture : deux images des astronautes avant leur départ, une de la famille d'une victime et une d'une adolescente parmi le public après l'explosion, trois images des nuages de fumée, trois images de la rampe de lancement, une montrant Reagan l'air grave, yeux baissés et main sur le visage.

41 Benjamin Riado, « Terrorisme artistique. Actes de langage dans l'espace public », *Protheus*, n°3, avril 2012, p.46. L'auteur analyse dans les paragraphes précédents deux performatifs (verdictifs et exercitifs) étudiés par John L. Austin et montre que « <revendiquer> peut aussi être verdictif dans la mesure où cette action impose une lecture alternative du réel. Dans le cas d'un procès, l'accusé arrive au tribunal en tant que suspect présumé, mais à la faveur de son jugement, il en ressort en principe innocent ou coupable devant la justice. Tout se passe comme si un seuil ontologique était franchi. C'est semble-t-il ce qui se produit avec les *Revendications* de G. Motti. »

42 Aucune coupure de presse de *La Repubblica* ni dépêche de l'agence Ansa ne vient attester la médiatisation de la revendication dans cette œuvre. Peut-être que les journalistes n'ont pas souhaité relayer l'information ; d'une part à cause d'un contexte tendu (en particulier en Italie), et d'autre part - malgré des problèmes de communication entre la Nasa et les journalistes internationaux au moment du drame - on apprend rapidement que l'accident est dû à une défaillance technique.

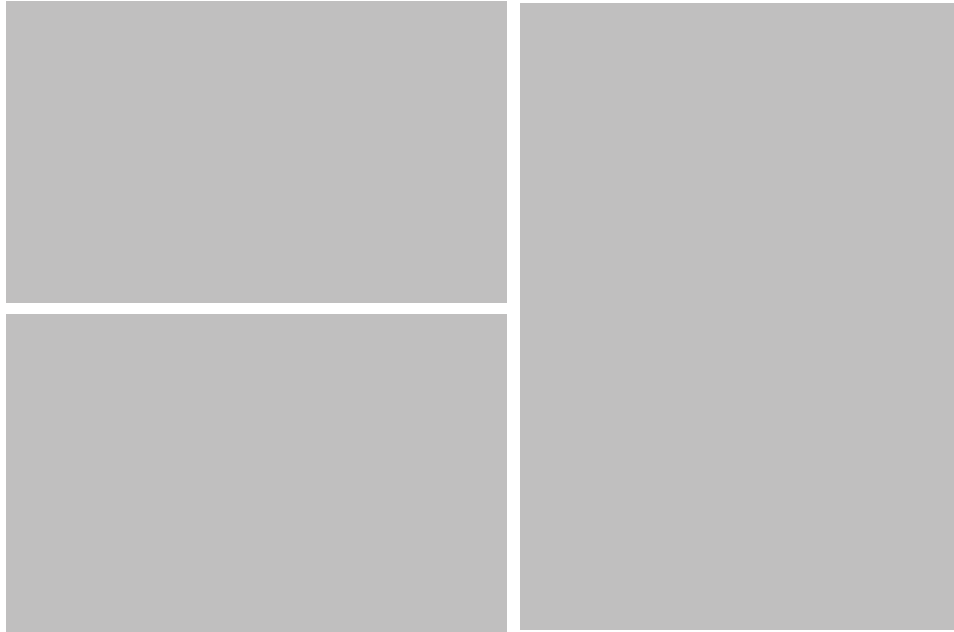
43 Raphaël Brunel, « Gianni Motti - La grande menace », *op.cit.* [en ligne]

relative – de sa revendication, mais par la fabrication, pour les sphères médiatique et artistique, d'une posture de terroriste. Cette fabrication se joue d'une part sur la portée même de l'acte de revendiquer comme un terroriste, de manière laconique, qui s'apparente à une menace et donne une causalité implicite à l'acte perpétré. Pour Benjamin Riado, « alors que la violence et la disproportion des dégradations d'un attentat nous rendent incapables pour un moment de le qualifier, de le concevoir, le message terroriste lui octroie une raison d'être dans une extrême économie de moyens [...]. Barthes remarque ainsi que la violence s'accroît à mesure que le discours qui l'accompagne (l'idéosphère) est tenu⁴⁴. » Dans *Revendication - Challenger, 1986* aucun propos ne vient non plus expliciter les intentions de Motti (mais prennent en parallèle valeur d'intentions artistiques) et participe donc de la même anxiété et inquiétude. D'autre part, cette fabrication se joue par la réalisation d'une lettre et d'une photographie (qui sont, exposées, des photo-documents sur papier archive et non les originaux, qui ont été envoyés). Dans l'espace d'exposition, elles sont données à voir aux côtés de deux photographies de l'explosion de la navette dans le ciel – ce qui amène déjà un montage visuel d'ordre causal, sans que l'on ait besoin de lire la lettre de revendication. La mise en scène photographique de Gianni Motti relève de l'imagerie terroriste et se fait écho d'un épisode traumatique de l'histoire de l'Italie comme de celui de l'actualité européenne et mondiale. L'œuvre est donc à la fois l'acte lui-même et ce qui en est constitutif, et donc à tout ce qu'elle renvoie à travers ses éléments fabriqués – son potentiel de peur en quelque sorte. Il fait appel aux stratégies de communication des terroristes ; non pas particuliers, mais propre à l'imagerie médiatique et l'imaginaire que l'on s'en fait. Ainsi, Gianni Motti s'infiltré dans l'atmosphère anxiogène véhiculée par les médias et construit un climat de peur alternatif, prenant place à la fois dans une fiction (celle qu'il fabrique et qu'il nous amène à imaginer) et dans la réalité. Parce qu'il s'est attaqué fictivement à une navette spatiale américaine, en tant que terroriste d'une organisation inconnue, Gianni Motti remue des peurs déjà présentes en nous, que nous connaissons et à travers lesquelles nous nous reconnaissons (en tant que communauté, société). La peur du terrorisme s'entrechoque ici à la fois avec celle d'une troisième guerre mondiale et celle du développement technologique intensif qui nous entrainerait à notre perte... À travers l'acte violent de revendiquer l'explosion d'une navette avec sept personnes à son bord, Gianni Motti choisit d'emprunter à la posture du terroriste afin d'appuyer sur l'anxiété et les peurs collectives (de 1986, tout comme celle d'aujourd'hui et de demain⁴⁵) qui résonnent chaque jour dans les médias et la fiction.

Avec *Revendication - Tremblement de terre, Californie, 1992* Gianni Motti joue à nouveau avec la figure du terroriste, mais avec une iconographie moins violente

44 Benjamin Riado. « Terrorisme artistique. Actes de langage dans l'espace public », *op. cit.*, p.49. À la suite de cette phrase, il cite Barthes : « l'idéosphère terroriste est très peu explicitée : on ne sait pas bien sur quelle idéosphère l'acte de violence s'articule. » Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977- 1978)*, Paris, Seuil, 2002, p.128

45 On peut imaginer l'impact qu'aurait eu une revendication similaire par Gianni Motti lors de l'accident de la navette Columbia en 2003, ou d'un accident spatial mystérieux aujourd'hui...



29. Gianni Motti, *Revendications*, 1986-1994

et moins connotée. Dans le document de la revendication, composé du montage d'un texte et d'une photographie, il n'y a plus ni symbole évoquant une organisation terroriste ni cagoule. Gianni Motti tient en revanche toujours, à hauteur d'épaules, un journal – plié cette fois, qui ne permet pas de lire son nom – titrant en français « Crainte du "Big One" ». Son visage est presque entièrement visible, mais l'artiste a choisi de placer un bandeau noir sur la photographie afin de masquer ses yeux – procédé utilisé par les médias pour conserver l'anonymat. Cependant – et du fait même de sa revendication en tant qu'artiste – on reconnaît Gianni Motti. La mise en scène photographique est donc réalisée pour renvoyer à nouveau aux revendications terroristes. L'artiste ajoute un court texte à la photographie ; sur un papier blanc est écrit à la main (en français) : « Je revendique le tremblement de terre qui a frappé la Californie le 28.6.92 et qui a atteint une magnitude de 7,4 sur l'échelle Richter. » L'image ainsi assemblée, qui nous est donnée à voir lorsqu'elle est exposée, est tramée. On comprend donc qu'elle a bien été publiée, au moins une fois⁴⁶. Des peurs collectives s'entremêlent à nouveau : celle des attentats terroristes et de leur possible instrumentalisation politique, avec celle des catastrophes naturelles, à laquelle s'ajoute son lot de prévisions toujours plus meurtrières (crainte du pire). Ces peurs s'entrelacent néanmoins différemment, car avec la catastrophe naturelle telle qu'un tremblement de terre, Gianni Motti nous place automatiquement du côté de l'in vraisemblable et de l'absurde. Sa revendication prête à sourire, il n'y a pas de place au doute : l'artiste se positionne du côté des forces naturelles et non de

⁴⁶ Il s'agit de celle publiée par le journal suisse *Le Matin* le 4 juillet 1992. Source : index de *Gianni Motti*, catalogue d'exposition, Zurich, Migrosmuseum/JRP Ringier, 2005. Ce livre présente une image de presse représentant une fissure suite au tremblement de terre en Rhône-Alpes en 1994, revendiqué par l'artiste. Elle ne fait en revanche pas partie des images exposées par la galerie Perrotin. Il s'agit peut-être d'un choix de l'éditeur, de même que la traduction du texte de la revendication du tremblement de terre en Californie en anglais sur la dernière de couverture du catalogue (qui comporte une erreur, peut-être intentionnelle comme l'a remarqué Benjamin Riado dans son article : Benjamin Riado, « Terrorisme artistique. Actes de langage dans l'espace public », *op. cit.*, p.47)

l'accident humain. Il se réclame davantage du démiurge (créateur et destructeur à la fois) que du terroriste.

Les *Revendications* évoluent encore : avec celles des tremblements de terre en Rhône-Alpes, l'allusion au terrorisme ne fonctionne plus que par la cohésion entre l'acte déclaré et le titre de l'œuvre. Les photographies qui les accompagnent s'engagent vers une dédramatisation : Gianni Motti ressemble davantage à un scientifique pour celle de 1994, puis même à un « auto-stoppeur⁴⁷ » pour celle de 1996. En se revendiquant capable de créer des séismes, l'artiste nous renvoie à des imaginaires collectifs moins chargées émotionnellement, plus fantasmées qu'ancrées dans la réalité du quotidien. On peut penser aux mythologies des origines, ou à des fictions aux héros dotés de pouvoirs surnaturels. Mais les mises en scène de moins en moins spectaculaires annihilent notre disposition à imaginer des théories complotistes farfelues, telle que l'existence d'un génie du mal capable de contrôler les mouvements sismiques de la terre afin de parvenir à d'obscurs objectifs... Cette simplification et ce passage vers l'extraordinaire atténue le potentiel de peur ancré dans l'imagerie et la revendication terroristes. Ainsi, la première revendication mise à part, Gianni Motti réussit en quelque sorte à créer une respiration dans la peur diffuse et l'anxiété des événements relatés par les médias. Plutôt que de propager effectivement et collectivement la peur en tant qu'émotion, l'artiste interroge les peurs en tant que représentations sociales et leurs circuits de diffusion. Il interfère, par les moyens médiatiques, plusieurs types d'imaginaires associés à des peurs collectives qui ne créent pas (ou plus) d'inquiétudes. On peut alors se demander s'il ne se joue pas finalement aussi des peurs collectives, si Gianni Motti n'ironise pas sur cette tendance sociale à créer toutes sortes de menaces, par plaisir parfois, mais surtout par une sorte de nécessité. Cette question d'une possible conjuration des peurs par le divertissement, la détente et l'humour sera analysée dans le dernier chapitre⁴⁸.

Pouvoirs et médias - termes souvent entremêlés - sont définitivement vecteurs de peurs. Cependant, alors qu'ils peuvent en être aussi les instigateurs, les médias en particulier rendent possible une objectivation salutaire des peurs. Les peurs collectives restent alors définies, même si elles peuvent subir des déformations par les images et les mots. La peur ne se transforme pas en angoisse, qui annihilerait toute action des spectateurs. En tant qu'émotion, elle permet bien de se mouvoir, de s'exprimer, d'agir. Il est ainsi intéressant de remarquer que la défiance actuelle envers les médias, appuyée par la peur des *fake news* et plus largement celle d'être

47 François Piron, *Nada por la fuerza, todo con la mente* [en ligne], 2001, disponible sur <https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni_Motti/146#text> [dernière consultation 31.08.19]

48 Voir *infra* chapitre 4-1.

manipulé, permet elle aussi de ressentir et penser collectivement⁴⁹. Vécue par un ensemble de personnes, une communauté ou une société toute entière, ces actions se font collectivement, dans une sorte de « communion émotionnelle⁵⁰ » rendue possible par les peurs. Cela peut poser, en retour, le problème des effets de ces élans collectifs, qui ne sont malheureusement pas toujours bénéfiques pour l'ensemble des membres d'une société.

L'éthique des médias est donc une chose, leur utilisation pratique des images en est une autre. Nous faisons rarement attention aux opérations médiatiques, comme si leur invisibilité à nos yeux correspondait à leur inexistence. Nous nous y sommes habitués au point que lorsqu'elles sont dévoilées publiquement, elles entraînent le retour de la peur d'être manipulé sans le savoir. Cette crainte est plus forte lorsqu'elle concerne les images : la divulgation d'un faux ou d'une erreur (faux événement ou image erronées ou fabriquée de ce dernier) semble plus scandaleuse lorsqu'elle est faite par l'image : « Avec logique, plusieurs agences photographiques et groupements de lecteurs ont proposé que les médias précisent s'ils ont utilisé un document original ou bien si ce dernier a été retouché. [...] Il est curieux que personne n'ait songé à effectuer une telle demande sur les interviews publiées dans la presse. Chacun sait que ces entretiens sont coupés, remontés et transformés, dans les rédactions, pour être "lisibles". Personne ne s'offusque du procédé qui pourtant engendre régulièrement des procès en diffamation ou la publication de rectificatifs. L'image inquiète davantage⁵¹. » C'est précisément sur la peur des images que porteront les chapitres suivants.

49 Même si ce débat est régulier, je pense ici en particulier aux manifestations des « gilets jaunes » qui se déroulent de l'automne 2018 au printemps 2019. Les manifestants s'en sont pris (quelques fois même physiquement) aux journalistes ; ce qui a amené plusieurs médias à réfléchir sur leurs pratiques et la vision que les non-professionnels en ont.

50 Pierre Mannoni, *La Peur*, op. cit., p.112

51 Fabrice D'Almeida, *La Manipulation*, op. cit. p.93-94



**L'ÉTAT PARLE
SOUS LA
MENACE**



UNES

En 2016, je commence cette série de dessins à partir de unes de journaux et de couvertures de magazines collectées. Ce sont des dessins au crayon à mine graphite, réalisés sur des feuilles de papier calque de format A3. La série est toujours en cours.

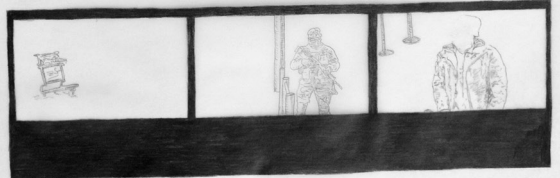
Je conserve ces unes et couvertures depuis 2013. Au départ, j'en gardais occasionnellement afin de garder la trace d'un événement, pour l'intérêt suscité par les images représentées. Les images présentes étaient plus grandes que dans les pages intérieures, on pouvait mieux les regarder, davantage s'y projeter. Aujourd'hui, ces dernières ont souvent la même taille et permettent tout autant de se plonger dans les images. J'ai toutefois systématisé cette collecte avec les *Unes*. Ce sont les mots choisis et la composition de ces premières pages qui attirent à présent mon attention : les effets produits par les associations et dissociations entre plusieurs mots et plusieurs images. L'exploration de la une d'un journal est souvent captivante, en particulier lorsque l'on essaye de mémoriser l'expérience de sa découverte, du premier regard, puis celle de sa réception dans des temps ultérieurs. Il s'agit d'analyser chacun des éléments qui la compose – grandes et/ou petites images, titres et sous-titres, publicités – et d'essayer de comprendre les choix de l'équipe de rédaction (un travail mené entre graphistes, rédacteurs et reporters). C'est en particulier la répétition de certains mots employés dans les unes et couvertures pour attirer les lecteurs qui m'intéresse. Si cette répétition est due aux événements eux-mêmes, elle coïncide et participe de cette atmosphère inquiète dans laquelle nous vivons. J'ai par ailleurs abordé cette répétition autrement dans un projet plus ancien (que je poursuis). En parallèle de la collecte d'images médiatiques, je récolte également, par périodes, des taglines (phrases d'accroche de films). Dans ces phrases et dans les titres des médias, le principe de réitération est important : les mêmes mots, voire les mêmes phrases se répètent, alors qu'un redoublement s'opère entre événements réels et fictifs.



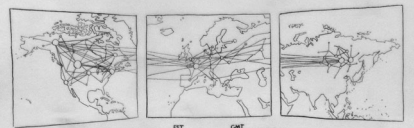
**LA FRANCE EST-ELLE
EN GUERRE ?**



La guerre en Europe



**LA MENACE
RUSSE**

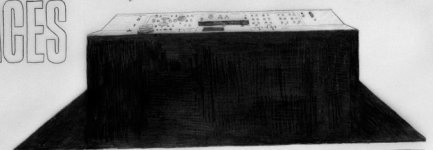


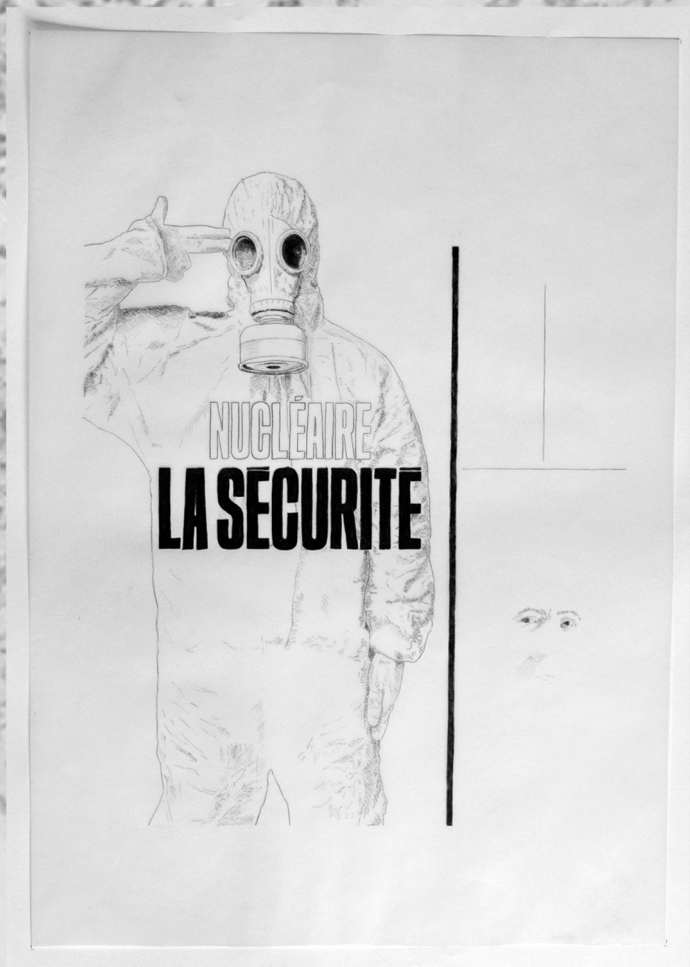
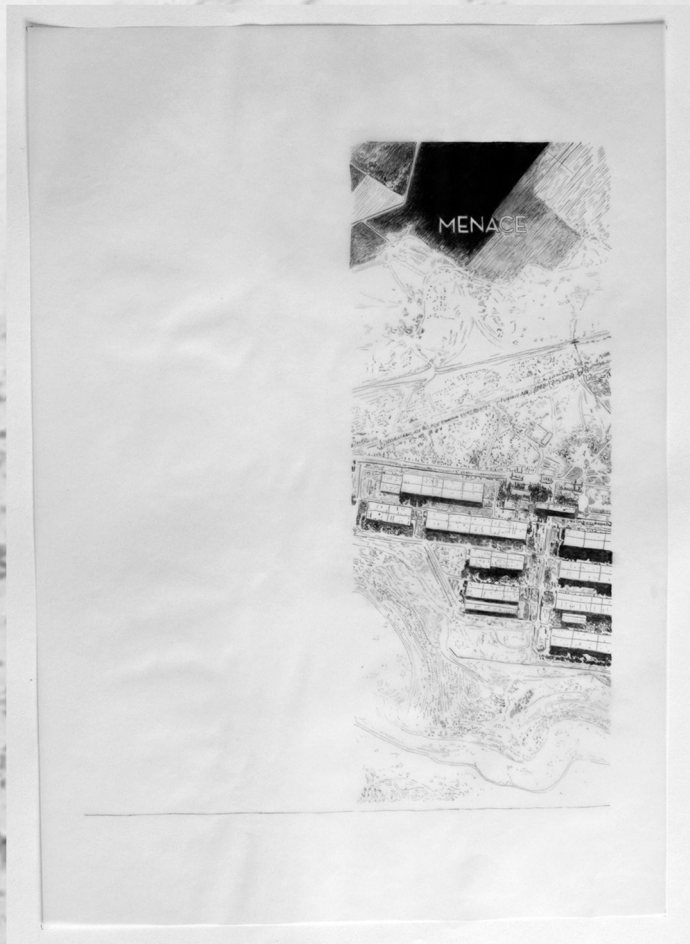
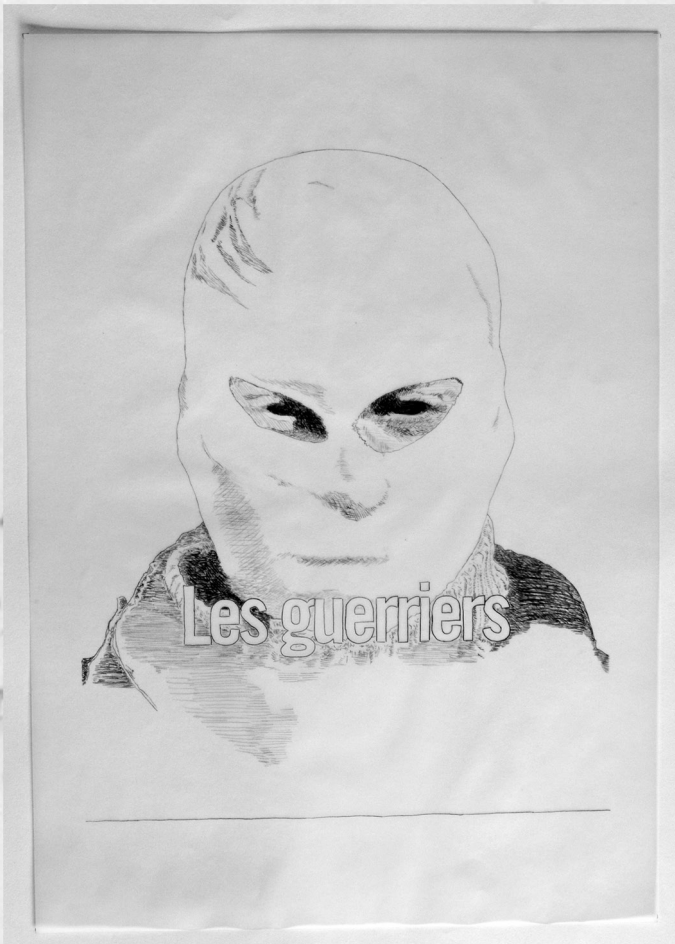
EST
FRANCE-20

ONT
2000-2004



**ESPIONNAGE
MENACES**





Dans les autres formes de ma collecte (carnet, cahier, panneaux, mur d'images), les images sont sélectionnées une par une, retirées de la page dans lesquelles elles avaient une place, décontextualisées de l'expérience de l'événement qu'elles donnaient à voir. Elles sont, dans un second ou troisième temps, regroupées dans des dossiers, collées ou disposées en rapport avec d'autres. Les mots ont parfois une importance – notamment à travers les légendes que je conserve, mais qui ne sont pas toujours visibles. Dans les unes et couvertures, ces relations entre un ensemble d'images et de mots se font d'emblée : elles ont été réfléchies et établies afin d'attirer l'attention du lecteur. Je collecte ces constructions, mais les modifie : non pas en découpant, mais en choisissant de redessiner certains éléments de ces unes.

La une du *Libération* du 17 juillet 2015 est à l'origine de cette série de dessins. Le quotidien titre « L'État parle sous la menace » et publie à ses côtés l'image partielle d'une planète, beige et grise. Le gros titre – prenant la moitié supérieure de la une – est accompagné d'un surtitre (« Terrorisme ») et de sous-titres donnant plusieurs informations. Ils renvoient à une communication du président François Hollande à propos d'un attentat terroriste déjoué quelques jours plus tôt. L'image représente Pluton. Elle a été transmise par une sonde de la Nasa, comme l'indiquent le titre de la une et la légende placés dans le coin inférieur droit.

Tout un imaginaire proche des films catastrophe s'ouvre dans cette proximité entre le gros titre (et particulièrement le mot « menace ») et l'image de planète. Je choisis alors de refaire cette une, en dessinant uniquement ces deux éléments au crayon. Le reste devient inexistant : tous les autres mots disparaissent, le nom du quotidien et la date ne sont plus donnés à voir. Je conserve seulement ce groupe de mots, décontextualisé, et l'image de cette planète rendue non identifiable, ainsi que deux signes graphiques de la maquette du journal (des lignes horizontales, encadrant l'ensemble). L'image – à présent en noir et blanc – amène à penser tout autant à la Lune, la Terre ou un astre inconnu. Je ne dessine pas tous les détails de la planète ; l'épargne peut figurer une déflagration, une destruction. L'absence d'information concourt à une indistinction propre à la peur. Cette imprécision se répercute sur le statut de l'image : elle se rapproche ici davantage d'une affiche de film que de la une d'un journal. L'image dessinée suggère plusieurs menaces qui entremêlent réalité et fiction : celle d'un astéroïde s'apprêtant à détruire la Terre, d'une guerre nucléaire, spatiale ou extraterrestre, de la fin du monde...

De nombreux dessins des *Unes* évoquent ces interférences entre représentations d'événements dans les médias et dans les films à grand spectacle. Tous ne renvoient pas à ces univers de fiction, mais à des

contextes plus précis et à des peurs collectives associées à des événements concrets, comme les guerres et les attentats terroristes. Cependant, l'absence de date et d'information dans l'image dessinée ne permet pas de savoir précisément ce qui est représenté. Comme avec la réception d'images et d'informations dans les médias, des entrelacements et confusions s'établissent entre passé et présent, réel et imaginaire. Les *Unes* révèlent cette expérience.

Les *Unes* sont dessinées sur du papier calque. J'ai choisi ce support car il renvoie à la reproduction manuelle d'une image : je redessine, partiellement, la page d'un journal que nous avons pu avoir un jour entre les mains. Ce choix permet donc d'insister sur le fait que mes dessins sont réalisés à partir de quelque chose de préexistant – l'image-objet qu'est la une collectée. Le papier calque est légèrement opaque ; il force à redoubler d'attention sur ce qui va être dessiné, obligeant parfois à des allers-retours entre l'image placée en-dessous du calque et sa surface. Les textures du papier calque et journal sont sensiblement proches : toutes deux sont fragiles et propres à se plisser, à se salir – empreintes de doigts et marques noires laissent des traces.

À la reproduction mécanisée des médias à grands tirages se substitue la lenteur du tracé à la main. Cette dernière permet davantage de se plonger dans l'image, en particulier dans celles représentant des territoires et des débris – très présents dans la représentation actuelle des événements liés au terrorisme et aux catastrophes. La « reproduction » partielle permet de retirer tout ce qui parasite ce que je cherche à montrer ; tout en transformant et réunissant ce qui reste, dans le dessin au crayon des lettres, signes et images. Les couleurs disparaissent au profit d'une association dans des noirs et gris, pendant que les contextes des mots et images ne sont plus visibles. L'inquiétude se généralise.

Toutefois, l'inquiétude éprouvée et les peurs représentées sont aussi mises à distance. Redessiner permet de prendre le temps de mieux regarder les images, de vivre autrement la médiatisation des événements, de ne pas rester pétrifié. C'est une expérience différente qui appelle à une réception des images elle aussi différente. Les *Unes* amènent à regarder autrement les images médiatiques au quotidien, à déceler cette répétition de mots-clés pour éveiller notre attention, nous troubler ou nous alarmer. La série permet également une vue d'ensemble sur des unes renvoyant à des événements divers, de périodes différentes. Elles ont été transformées mais elles incitent à chercher ces événements et leurs images, à se les remémorer. Certaines *Unes* prêtent également à sourire, comme celle, une fois passée l'étonnement, de « L'état parle sous la menace ». Les *Unes* révèlent alors le double rapport d'apaisement et de redoublement des peurs propres aux images médiatiques.



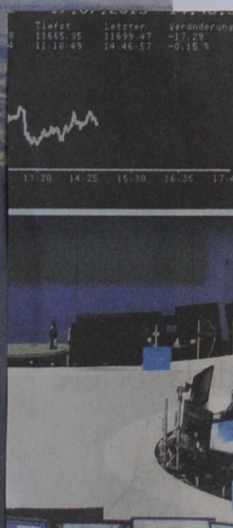
AU CŒUR DES COMBATS



LE RÉVEIL DE LA PEUR

CHAPITRE 2

Violence de l'acte d'image -
Les images nous menacent,
les images nous contrôlent





RDS	71,050	71,040	71,060	FRE
ALV	154,300	154,300	154,300	HEI
BRS	84,800	84,800	84,800	PHI
SPYH	126,950	126,950	126,950	IPZ
BGI	79,490	79,490	79,490	LWR
TRM	96,190	96,190	96,200	LTH
CEK	12,020	12,015	12,025	LWS
DN	216,500	216,500	216,500	HY
GRT	84,800	84,800	84,800	MUOZ
DBI	86,520	86,520	86,520	RBE
DBL	20,395	20,395	20,400	SBP
DPH	28,685	28,685	28,700	SDF
DTE	16,875	16,875	16,880	SIE
EDRH	12,525	12,515	12,525	TAR
FHE	80,720	80,710	80,730	WOMZ



1) L'image prédatrice : posséder l'autre

Dans son essai *Sur la photographie*, publié en 1977, Susan Sontag écrit :

« Photographier les gens, c'est les violer en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée¹. »

Cette réflexion de Sontag vient à la suite de son analyse de la pratique de la photographie comme appropriation du monde. Photographier les gens s'apparente à les avoir et à les retenir par l'image fixée matériellement. C'est une possession agressive en image, à travers l'acte d'image - qui correspond au fait de prendre, d'avoir et regarder et/ou montrer une image. La possession peut se faire dépossession quand il s'agit de prendre l'image d'une personne. Mais c'est un viol ou un assassinat feutré, car il s'agit d'une image et non d'une violence physique réelle. Pour l'auteure, la photographie est en effet toujours à distance, une capture à distance : il n'y a pas d'intervention directe puisque l'on peut difficilement agir et photographier en même temps. Il est cependant intéressant que Sontag considère, même de manière lasse, qu'« [a]u bout du compte, les gens pourraient apprendre à extérioriser davantage d'agressivité avec un appareil photo, et moins avec une arme à feu, quitte à ce que le monde soit encore plus étouffé d'images². » Mais son constat concerne davantage un usage amateur de la photographie.

Pour les médias, appareils photo et caméras sont nécessaires car capables de fabriquer des images, d'enregistrer ce qui a été vu, c'est-à-dire ce qui s'est retrouvé devant les objectifs. Ce sont des appareils de vision : en s'interposant entre nos yeux et ce que l'on regarde, ils permettent de voir différemment en établissant des limites au regard ; qui correspondront aux limites de l'image faite. Il s'agit alors de cadrer, mais aussi d'aller à la recherche, à la rencontre de ce qui se trouvera dans le cadre ; qui ne se donne pas toujours facilement à voir. Il y a l'idée d'être capable de trouver tout comme de montrer ce qui fera ensuite image. Cependant, le cadrage peut être perçu comme une contrainte : c'est bien le photographe qui tient l'appareil photo et prend l'image d'une personne (souvent inconnue pour lui), car il impose un cadre mais aussi la sélection de temps et d'espace dans laquelle la personne sera photographiée. L'acte de faire image est donc potentiellement violent, d'autant plus

1 Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 2008, p. 31

2 *Idem*, p.31

lorsqu'il est réalisé à l'insu de la personne représentée. La photographie peut spolier, au sens où elle peut donner cette sensation d'être dépossédé, dépouillé de son image. On ne sent pas en mesure de contrôler son image face au regard du photographe. On est incapable de la maîtriser face au regard de tous ceux porté sur cette image contrainte, lorsque l'image est diffusée publiquement. Dans de nombreux pays, photographe quelqu'un est aujourd'hui un droit à prendre ; son image lui appartient. Le photographe est donc tenu d'avoir l'accord de ceux qu'il photographie. Néanmoins, il existe des exceptions, et l'une concerne l'image médiatique : l'image de quelqu'un peut être prise et diffusée dans le cas d'événements d'actualité, car elle est alors jugée comme recourant au droit à l'information - avec toute l'ambiguïté, l'indistinction que suppose ce dernier.



1. Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre au stand de tir photographique, 1929

Chasser pour faire acte d'image, chasser à travers l'image

Voir à travers ces appareils renvoie à l'acte de viser quelque chose, de cibler. Davantage que la caméra, l'appareil photo est associable à une arme à feu. Les canons et les objectifs photographiques se ressemblent ; formes oblongues finissant par un cercle, pour atteindre la cible plus loin, plus vite. Alors que le caméraman fait « tourner » sa caméra, le photographe « mitraille ». Depuis sa capacité technique à effectuer des temps de pose courts, l'appareil photo est relatif à la rapidité de l'arme à feu, notamment à travers plusieurs mots que l'on emploie pour son usage : shooter, dégainer, réarmer,... L'association de ces deux instruments, d'image et de mort, a même constitué une attraction dans les fêtes foraines des années 1920 : le stand de tir photographique. « Lorsque le tireur touchait la cible en son centre, il déclenchait un appareil photographique qui, instantanément, le prenait en pleine action³. » Il gagnait une image : son portrait en train de tirer, parfois en train de se mettre lui-même en joue ; comme s'il voyait - fiction ludique et morbide à la fois - ses derniers instants. C'est finalement le rapport de causalité du geste, quasi-instantanée, qui relie photographie et arme à feu : après avoir visé, j'appuie sur la gâchette/le déclencheur qui occasionne une blessure/une photographie. L'image peut parfois correspondre à celle du tir, de la blessure mortelle ; instant saisi par quelques reporters, devenu image iconique. Henri Cartier-Bresson, qui a participé à l'élaboration de la figure du reporter et de sa pratique, aurait souhaité que l'on utilise la notion de « tir photographique » plutôt que d'« instant décisif » pour son travail. Il trouvait en effet que la deuxième expression réductrice. Chasseur occasionnel

3 Clément Chéroux, présentation de l'exposition « Shoot ! La photographie existentielle », *Les Rencontres d'Arles* [en ligne], 2010. Disponible sur : <<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/700/shoot-la-photographie-existentielle>> [dernière consultation 09.08.19]



2. Eddie Adams, *Exécution à Saïgon*, 1968



3. John Sadovy, *Assassinat de la police secrète durant la Révolution hongroise*, 1956

en Sologne comme en Afrique, ce dernier a un jour expliqué : « J'adore prendre des photographies. C'est comme être un chasseur. Mais certains chasseurs sont végétariens, ce qui correspond à ma relation avec la photographie⁴. » Pour lui, il s'agissait donc de savoir patienter pour viser juste, de capturer des moments et des mouvements. Certains photographes sont en revanche carnassiers ; et tous ne sont pas reporters. Ainsi, la remarque de Sontag quant à l'extériorisation de l'agressivité par l'appareil photo peut parfois tendre à une véritable agression.

Gilles Saussier, ancien reporter, intitule l'une de ses oeuvres *Le Tableau de chasse*, nom qu'il conserve également pour une exposition et le livre qui l'accompagne⁵. Cet ensemble, réalisé entre 2003 et 2010, établit une prise de position critique de Gilles Saussier sur les images d'actualité, en faisant retour sur sa pratique photographique de reporter lorsqu'il a couvert l'insurrection roumaine contre le régime de Ceausescu à Timisoara, en 1989. Cette ville résonne du souvenir du vrai-faux charnier qui y fût découvert, sur lequel le photographe revient notamment à travers une autre série de photographies, qui fait suite à celle-ci⁶. Dès son titre, l'artiste unit acte cynégétique et acte de représentation photographique. Le tableau de chasse désigne « l'exposition du gibier abattu rangé par espèces, après une partie de chasse » en ce qu'il se rapporte à « une vue d'ensemble évoquant une œuvre picturale⁷. » Cette disposition des proies tuées s'apparente à une tradition de la peinture, avec ses scènes de chasse et ses natures mortes, mais le tableau de chasse est moins la représentation que l'acte de les donner à voir. Plus les rangées d'animaux seront longues, plus long sera l'inventaire, plus effective sera l'habileté des chasseurs. Comme il est expliqué dans la traduction anglaise à la fin du livre de Saussier, c'est une expression qui désigne également le décompte des succès, souvent en référence aux victoires des pilotes militaires (que l'on appelle parfois pilote de chasse ou chasseurs) ou aux conquêtes féminines d'un homme⁸.

4 Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson : le tir photographique*, Paris, Gallimard, 2008, p.108

5 L'exposition de Gilles Saussier *Le Tableau de chasse* a eu lieu au centre d'art-éditeur Le Point du Jour, à Cherbourg-Octeville (du 06.03 au 06.06.2010) et le livre qui l'accompagne a été édité en 2010 par Le Point du Jour. *Le Tableau de chasse* est davantage un « projet » constitué de séries de photographies qu'une série de photographies elle-même. Voir le site de l'artiste : <<http://www.gilles-saussier.fr/projets/le-tableau-de-chasse/?lang=fr>> [dernière consultation 09.08.19]

6 Voir *supra* chapitre 1-2.

7 « Tableau - Tableau de chasse », *Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) [en ligne], disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/definition/stéréotype>> [dernière consultation 06.08.19]

8 Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2010 (traduction anglaise non paginée)

Le livre de Saussier est organisé par chapitres, comme des parties du travail du photographe. L'une d'elles est également intitulée « Le Tableau de chasse » (2004), composée de sept photographies couleur et une photographie noir et blanc, prises à différents moments et différents endroits de Timisoara. Saussier les accompagne de courts textes, entre commentaire de ce qu'il nous montre et récit de ce qu'il cherche à travers la photographie :

« Je suis revenu à Timisoara pour la première fois en février 2004, dix ans après avoir abandonné le métier de photoreporter et quitter l'agence Gamma. / Je n'avais rien prévu, sinon de revoir certains lieux et de tenter d'identifier certaines des personnes présentes sur mes photographies de 1989⁹. »

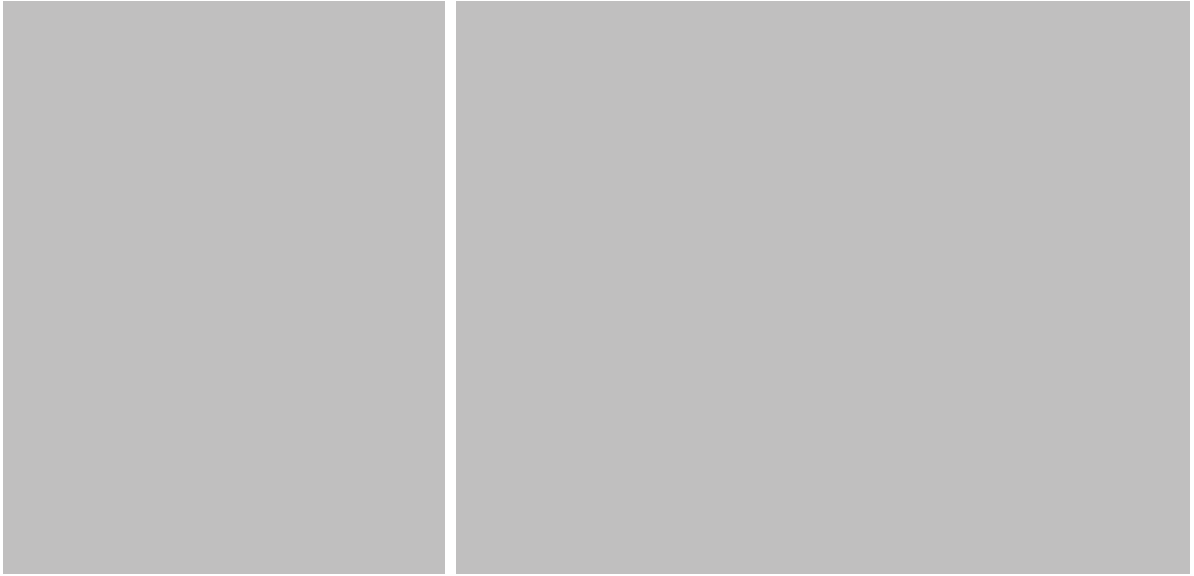
Trois images et des petits blocs de textes s'enchaînent. Saussier écrit :

« J'ai rencontré Constantin Duma, un des rares photographes de Timisoara à avoir fait des photographies de la Révolution avant que n'arrivent les reporters étrangers. / Après la Révolution, il est devenu le correspondant local de l'agence Rompress. // Je l'ai suivi en reportage lors d'un voyage de presse, organisé par la fédération des chasseurs de Timisoara. / Je pressentais que cette partie de chasse pouvait être pour moi un nouveau théâtre d'actualité sur lequel, cette fois, apparaîtraient les tireurs. / En fin de matinée, chaque journaliste fut invité à prendre les armes un court instant¹⁰. »

L'ancien reporter français fait référence à la photographie pour laquelle il sera primé par le jury du World Press Photo de 1990, représentant des soldats de l'armée roumaine essayant des coups de feu le 24 décembre 1989. Personne ne savait qui leur tirait dessus et la photographie n'était pas en mesure de donner cette information – les tireurs étant invisibles aussi bien dans l'image que sur place. Saussier ironise à la fois sur les expressions « théâtre d'actualité » et « prendre les armes », alors que des journalistes sont invités par les chasseurs eux-même à participer à une battue – loin donc d'un événement qui survient, d'une situation d'urgence à médiatiser et surtout d'une forme de rébellion. À travers ces phrases, l'artiste explicite le contexte des trois photographies qui suivent : celles d'une femme, chaque fois différente, qui tire au fusil de chasse. Les cadrages sont quasi-identiques. Chaque femme – photographiée au niveau du buste, le coude plié vers le coin gauche – est accompagnée d'un chasseur, que l'on voit partiellement juste derrière elle. L'arme, qui prolonge leur bras, occupe une grande partie de l'image, mais le canon est tronqué à sa base. Il n'y a pas de profondeur de champ : la campagne qui les entoure est floue, et la ligne d'horizon correspond à peu près à celle de leur regard. Ce qui importe : les regards et les visages. Car les femmes tirent toutes trois sur quelque chose que l'on ne voit pas, et

9 Gilles Saussier, op. cit., p.20-21

10 *Ibid.*, p.24-25. J'ai ajouté les signes « / » et « // » afin d'indiquer pour le premier un changement de paragraphe et pour le deuxième un changement de page.



4. Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, 2003-2010

qu'elles-même ne voient plus : elles ferment les yeux, les traits du visage tirés. Gilles Saussier les photographie au moment même où le coup part :

« Ces portraits, à double détente, sont mes images de presse les plus littérales. // L'idée de se trouver au bon endroit au bon moment, chère au chasseur et au photographe. // L'instant décisif du coup de feu¹¹. »

La littéralité revient à ce geste d'appuyer sur la détente : celle de l'appareil photo de Saussier, et celle des fusils des journalistes - et alors que la tension des visages aux yeux fermés est visible. Saussier est le chasseur de cet instant qu'il guettait. Il rejoue ici son propre rôle dans la photographie des soldats de 1989. Ces trois photographies peuvent montrer l'enregistrement du moment de faiblesse de ces femmes, essayant de retenir la force de l'arme à feu. C'est aussi une manière de représenter la posture des professionnels des médias (reporters, journalistes, rédacteurs...) dans leur manière de tirer sans bien voir, de cibler un instant et de ne plus regarder le suivant. Ils ont tendance, souvent esclaves du temps (et de l'économie médiatique), à ne sélectionner qu'une partie d'un événement, à diffuser des informations avant même d'avoir pu recouper et dépêtrer les faits de l'ensemble de ce qu'il se passe. Saussier en a fait l'expérience une quinzaine d'années plus tôt lors de l'insurrection roumaine, tout comme une partie de ces journalistes présents sur les lieux, non plus d'un drame mais d'un divertissement. L'importance du choix, du cadrage est signifiée par les trois photographies de Saussier elles-mêmes, qui ne nous donnent pas la possibilité de voir sur quoi ces femmes tirent. Mais en étant proches de ces personnes, le photographe montre aussi une proximité avec elles : il ne se sent pas supérieur aux journalistes qu'il accompagne. Les problèmes constitutifs de la profession de reporters sont partagés par un grand nombre d'entre

11 *Ibid.*, p.29-31

eux ; Saussier ne juge pas ses compagnons de chasse.

La photographie qui vient ensuite est différente. C'est un plan d'ensemble et elle est placée sur une double page du livre, *a priori* comme pour mieux voir cette fois. Mais c'est au contraire pour Saussier une image qui se veut surplombante et spectaculaire - symbole de la tendance médiatique de la représentation de l'événement¹². L'image montre le tableau de chasse, fin de cette battue organisée par la fédération de chasseurs. On peut à présent observer le paysage alentour, composé de quelques arbres sans feuilles, de routes bitumées et de gravats. Des voitures sont garées sur le bas côté, des silhouettes marchent au loin. Tout est calme, aucune action particulière n'apparaît. Si ce n'est qu'au premier plan, deux journalistes s'affairent, accroupis sur l'herbe sèche : un caméraman filmant sa collègue, micro au poing, qui pose devant les prises alignées des chasseurs ; une vingtaine de faisans. Saussier termine sa série par ces mots : « Le reportage comme tableau de chasse¹³. » Le reportage aurait tendance à se composer de prises d'images, telles des proies, montrées et diffusées plus tard dans les médias et dont les auteurs pourront parfois ressortir comme victorieux. Les actes de chasser/photographier, puis d'aligner/diffuser ce qui en résulte sont ici confrontés à travers les images de Saussier. Au-dessus de cette dernière phrase se trouve la dernière photographie de la série. Il s'agit du portrait de l'une des tireuses, encadré et installé dans un espace d'exposition. C'est une image dans une image, qui renvoie non plus à la posture des reporters dans le temps de l'actualité mais à la nôtre, spectateurs. Cette dernière photographie nous oblige à prendre de la distance avec les images que l'on vient de voir, dans lesquelles nous étions plongés quelques temps plus tôt. S'il est critique sur la pratique du métier de photojournaliste, Saussier nous rappelle que les spectateurs font eux aussi partie de la chaîne de relations construites à travers les images, et en particulier celles d'événement. Nous sommes en partie également responsables de ce que nous regardons, car les images s'adressent aussi à nous. Nous devrions recouper le peu d'informations qui est donné à travers chaque image, croiser les discours qui les accompagnent - ce qu'invitent à faire certains artistes (et reporters) en interrogeant les conditions de création et de médiatisation de leurs images.

Georges Didi-Huberman s'interroge lui aussi sur le rapport entre chasse et photographie, mais en se préoccupant d'un autre type d'opérateur que les photojournalistes. Pour le film documentaire « 12 images pour le meilleur et pour le pire », il revient sur les principales images et œuvres qui l'ont accompagné dans son travail d'historien de l'art. Parmi celles-ci, Didi-Huberman nous montre et commente

12 Gilles Saussier : « La seule image, où transparait un possible point de vue surplombant de l'histoire et de la possibilité d'une lecture de l'actualité comme spectacle (le tableau des faisans), est compensée par les images physiques et proches des femmes au fusil qui sont des instants décisifs rejoignant mes photographies de 1989. Je suis dans l'histoire aux côtés de ceux que je photographie, je ne suis pas au-dessus d'eux. » Emmanuelle Chérel et Gilles Saussier, « Retourner l'actualité, une lecture à propos du Tableau de chasse », dans Gaëlle Morel (sous la dir. de), *Photojournalisme et art contemporain - Les dernier tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, p.34

13 Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2010 p.34-35

une photographie en noir et blanc qui représente un soldat tirant à bout portant sur une femme et son enfant :



5. Georges Didi-Huberman dans
Un Œil une histoire, 2015

« Image qui m'a poursuivie dans mon enfance, image sur laquelle je n'ai encore rien à dire, mais c'est toujours, depuis longtemps, dans mon projet d'essayer de parler de cette image. Je m'interroge : qu'est-ce qu'il veut faire ce photographe, qu'est-ce qu'il fait, là ? Car une image ce n'est pas toujours une œuvre finie, une image c'est un acte ; c'est ce que dit Sartre. C'est évidemment un autre soldat de la Wehrmacht qui a pris cette photo : à quoi ça lui sert ? J'ai le sentiment [...] que ça a à voir avec la chasse, le tableau de chasse¹⁴. »

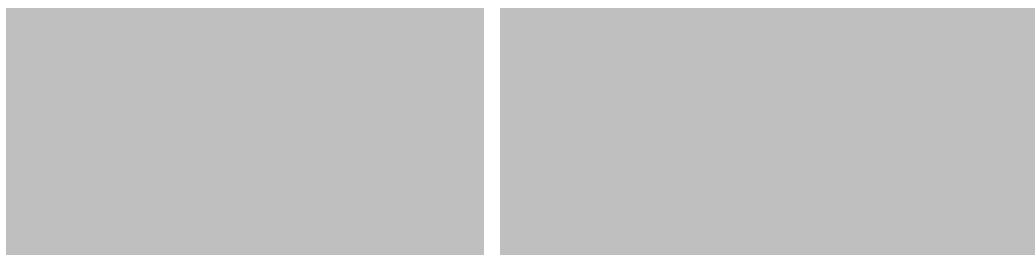
On sait peu de choses sur cette photographie. Elle a été prise par un soldat anonyme, en 1942. Elle est aujourd'hui intitulée *Exécution de Juifs de Kiev par les unités d'extermination mobiles allemandes (Einsatzgruppen) près d'Ivangorov (Ukraine)*¹⁵. La reproduction que l'historien tient entre les doigts est recadrée sur un peu moins de la moitié de l'image. S'il a choisi ce cadrage plutôt que celui d'origine, c'est qu'il se concentre sur l'acte du tir. La photographie semble alors symboliser le couple bourreau-victime. Suite à l'analyse de Didi-Huberman, cette relation s'ouvre sur un triangle, interne à la constitution de l'image : la présence du photographe, qui a armé son appareil en même temps que ses frères d'armes leurs fusils. Photographe-bourreau-victime. Ouverture encore : Didi-Huberman confronte cette image à celle de la *Jeune fille à la perle* de Vermeer. Par le regard représenté, tourné vers nous, elle nous rappelle une quatrième relation, celle du spectateur face à l'image. Apposée à celle de l'exécution, Didi-Huberman nous montre ce qu'il considère comme les deux faces de la pratique de l'image : celles « pour le meilleur, et pour le pire¹⁶ », autrement dit la dialectique entre beauté et horreur, qui a constituée sa formation d'historien de l'art. Ces deux reproductions font partie des douze images - qui fonctionnent par paire, ou comme double - que Didi-Huberman présente à la caméra pour la série de documentaires *Un Œil, une histoire*¹⁷ (à qui le titre rend hommage) réalisée

14 Georges Didi-Huberman, « 12 images pour le meilleur et pour le pire » dans Marianne Alphant et Pascale Bouhénic, *Un Œil une histoire*, Zadig Productions/Histoire/LCP, 2015, 3 DVD, DVD 1. Sans en montrer d'images, l'historien avait évoqué les photographies des massacres perpétrés par les Japonais lors de la prise de la ville chinoise Nankin, entre 1937 et 1938.

15 « La photo fut envoyée en Allemagne depuis le front de l'Est et interceptée à un bureau de poste de Varsovie par un membre de la Résistance polonaise nommé Jerzy Tomaszewski. L'inscription originale (en allemand) au dos de la photographie est : "Ukraine 1942, Action juive (opération), Ivangorod." » Description donnée sur <[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jew_Killings_in_Ivangorod_\(1942\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jew_Killings_in_Ivangorod_(1942).jpg)> [dernière consultation 06.09.19]

16 Georges Didi-Huberman, « 12 images pour le meilleur et pour le pire », *op. cit.*

17 La série présente neuf historiens : Georges Didi-Huberman, Gilles A. Tiberghien, Rosalind Krauss, Michel Thévoz, Victor Stoichita, Michael Fried, Svetlana Alpers, Roland Recht, Laurence Bertrand Dorléac.



6. Georges Didi-Huberman dans *Un Œil une histoire*, 2015

par Marianne Alphant et Pascale Bouhénic. Elles s'entretiennent avec des historiens de l'art qui manient des images à plusieurs moments de leurs films ; manière de rappeler que les œuvres d'art filmées ne sont pas les œuvres elles-mêmes, mais manière aussi d'en jouer¹⁸. Des reproductions format carte postale – choisies, placées et déplacées par eux sur une surface – engagent les historiens de l'art à expliquer leur parcours en revenant sur des moments de leur vie où œuvre et image ont joué un rôle déterminant. Ce dispositif s'appuie sur celui que Didi-Huberman éprouve depuis longtemps : construire et révéler sa pensée à partir d'images disposées sur une table. Manipuler et placer des images réduites sur une table permet une vision d'ensemble, les agencer – en rapprocher certaines, les écarter des autres – permet une nouvelle vision, une nouvelle compréhension. Ce dispositif révèle quelles relations la personne qui manipule les images établit entre elles. Table qui s'apparente donc au tableau, le même qui correspond à l'expression de « tableau de chasse » qui permet de visualiser l'ensemble d'une quantité de choses. Mais la table c'est aussi la table de montage d'un réalisateur, et le passage entre tables et planches, tableaux et panneaux, que l'on repère dans le dispositif de l'atlas cher à Didi-Huberman. Pour l'exposition *Atlas : comment remonter le monde ?* qu'il dirige, il dit avoir « tenté, pour une fois, de mettre au second plan les tableaux, comme résultats du travail, pour mieux exposer les tables comme espaces opératoires, surface de jeu ou de mises en œuvre du travail lui-même¹⁹. »

La photographie de la fusillade présentée par Didi-Huberman fait suite à une autre image qu'a choisie l'historien de l'art pour ouvrir le documentaire. Il s'agit d'une double page des *Larmes d'Eros* (1961) de Bataille, où l'on voit, aux côtés de la reproduction d'un tableau de Balthus, celle de la photographie dite des *Cent Morceaux ou du Supplice chinois*. Cette dernière est une confrontation de la mort et de la photographie à nouveau, pour être capable de penser. Dans *La ressemblance*

18 Alors qu'est évoquée la trahison de la peinture au cinéma pour André Bazin, Pascale Bouhénic répond : « [A]vec la peinture filmée, nous devons nous situer dans une problématique de reproduction. [...] Nous avons réfléchi et nous avons choisi une position radicale qui consiste à montrer d'emblée des reproductions, et même de toutes petites reproductions, format carte postale, et nous assumons la trahison [...]. Les reproductions posées sur la table deviennent des images, c'est-à-dire des œuvres qui ont été vues, photographiées, réduites, reproduites. » Dans *De l'œuvre au document*, entretien avec Marianne Alphant et Pascale Bouhénic à propos de la collection *Un Œil une histoire*, revue *iDoc Images documentaires*, juillet 2015, dans le fascicule du coffret de DVD, p.1

19 Georges Didi-Huberman, « Atlas : comment remonter le monde ? », entretien avec Catherine Millet [2010], dans *Georges Didi-Huberman, Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Imec éditeur / Artpress, 2012, p.68. L'exposition est présentée au Museo Reina Sofia à Madrid, au ZKM de Karlsruhe et au Sammlung Falckenberg d'Hambourg entre l'hiver 2010 et l'automne 2011.

informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, Didi-Huberman écrit que « [Bataille] accepte le danger de l'image, il tente de conjointre risque dialectique et risque figural. Il lui faut pour cela entrer dans la gueule de l'image – comme si l'image était un loup pour l'homme, ou tout au moins pour sa pensée claire – il lui faut donc ne pas craindre d'"illustrer" sa pensée : non pas voir une pensée et en chercher l'illustration, mais trouver l'image juste. C'est-à-dire l'image propice à produire de la pensée²⁰. » Il faut alors sans cesse travailler contre – et avec – l'image prédatrice.



7. Anonyme, *Exécution de Juifs de Kiev par les unités d'extermination mobiles allemandes près d'Ivangorov (Ukraine), 1942*

La photographie de *l'Exécution des Juifs de Kiev* a été prise par l'un des membres de l'unité d'extermination mobile. On ne sait pas s'il s'agit d'un soldat-photographe dont le rôle était de documenter leurs actions. L'acte d'image pourrait ici participer d'une administration de la guerre et de la propagande comme d'autres images aux prises avec les conflits, mais peut avoir une autre signification, et relever d'un usage peut-être plus personnel. Cependant, le statut de l'opérateur de cette image ne peut être mis de côté, tout comme son contexte historique. Il ne s'agit pas d'un reporter qui s'est trouvé sur les lieux de l'exécution et diffuse ensuite la photographie. On se trouve donc dans un cas différent des exécutions représentées par des reporters de guerre ; soit contraints de prendre des photographies par les exécuteurs, soit qu'ils cherchent à agir, comme par procuration, à travers un témoignage visuel alors qu'ils assistent impuissants à la scène. Les photographies de soldats sont certes des témoignages en image, mais viciés par la peur et la haine de l'ennemi. Les photographes font partie des exécuteurs et considèrent les victimes comme inférieures. Connaître le contexte de la prise de vue d'une image est donc nécessaire ; il faut en analyser le point de vue, et peu importe de quel côté l'on se trouve alors. Après son essai *Images malgré tout* (2003) – où il se confronte aux photographies prises clandestinement par les membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz Birkenau –, Didi-Huberman souhaite se tourner du côté des bourreaux et non plus des victimes ; manière de « pouvoir renverser la perspective correctement²¹. » Dans le cas de la photographie de *l'Exécution de Juifs de Kiev par les unités d'extermination mobiles allemandes*, l'extermination est conduite par la recherche, la traque, pour l'exécution. On voit sur la photographie que les victimes sont sur le bord d'un chemin. Elles ont peut-être été traquées et retrouvées par l'une de ces unités. L'acte de faire image s'apparente directement à la chasse, et celui de photographier, au tir. Ce rapport est redoublé par le fait que pour les soldats, ceux

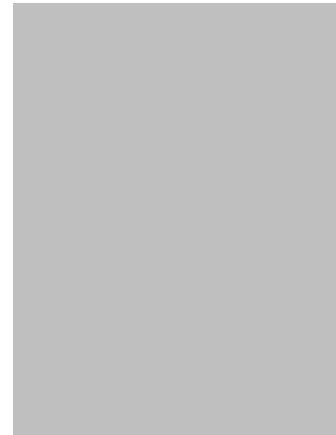
20 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.240-241

21 Didi-Huberman revient ici rapidement sur la polémique qu'il a eu avec Claude Lanzmann suite à l'exposition *Mémoires des camps* (2001) : « son idée c'est que regarder une photo qui a été prise par un salaud, c'est être un salaud. Ce que je ne crois pas. » Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Aparício, « Georges Didi-Huberman : "... ce qui rend le temps lisible, c'est l'image" », *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Images* [en ligne], 2010, p.121. Disponible sur <<http://cjpmi.ifilnova.pt/1-ndice>> [dernière consultation 08.08.19]

qu'ils exterminent sont plus proches de l'animal à abattre que de l'homme. On ne sait pas quel usage les soldats allaient faire de cette image, mais on peut supposer avec Didi-Huberman que « les photographies, quelques fois, sont des trophées, et cela, c'est immonde. C'est l'usage immonde des photographies²². »

L'image-trophée : vainqueur, vaincu et spectateur(s)

Le trophée est en quelque sorte un ancêtre du monument. Il était, chez les Grecs et les Romains, composé des dépouilles de l'ennemi, accrochées aux branches des arbres comme célébration des vainqueurs. Ce sont des prises de guerre : non pas la peau ou le corps des vaincus, mais des objets exposés au regard – boucliers, casques ou étendards des guerriers ennemis. Tout d'abord offrande aux dieux, le trophée a ensuite revêtu un caractère commémoratif lorsqu'il a pris la forme du monument de pierre. On peut alors le rapprocher de l'arc de triomphe, à la fonction mémorielle et magique : les soldats romains qui en franchissaient la porte étaient sensés être purifiés de leurs crimes et débarrassés de toute la violence des temps de guerre, afin de pouvoir revenir, purifiés, vers la civilité et la paix. Par ce détour étymologique, on voit que le trophée porte en lui des rapports à la mémoire et à la victoire, mais aussi à la violence et sa disparition, ou tout du moins son assimilation dans quelque chose qui reste. Dans le sens le plus commun et actuel, un trophée est un objet qui atteste d'un succès. Il peut désigner une médaille gagnée dans une activité sportive, mais aussi bien être un trophée de chasse, c'est-à-dire la tête ou l'ensemble du corps empaillé de la bête vaincue. On conserve la preuve de cette victoire, pour nous la rappeler à nous-même ou encore l'exposer aux yeux de tous : le trophée symbolise le talent, la force du vainqueur.



8. Bas-relief du Trophée d'Auguste, VI^e - VI^e s. av. J.-C., La Turbie, France

C'est l'identité du vainqueur qui est interrogée par Gilles Saussier dans un autre chapitre du *Tableau de chasse*, intitulé « Usine Elba » (2005). Il photographie des ouvriers d'une usine de Timisoara sur leur machine. À côté d'eux, au sol, il a placé l'un des trophées de photojournalisme qu'il a remporté avec son reportage à Timisoara en 1989. L'ancien reporter écrit :

« En livrant ce trophée aux ouvriers de l'usine ELBA, j'ai voulu évoquer la manière dont l'héroïsme des reporters ou des artistes, vient parfois supplanter l'héroïsme des acteurs des événements²³. »

22 *Idem*, p.121-122

23 Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, op. cit., p.54

Les reporters (ou artistes) rapportent des images d'un événement, parfois comme le résultat d'une épreuve lorsque celui-ci est violent. On peut donc considérer que ces images sont des sortes de trophées pour ceux-ci, pouvant être redoublées par un prix remporté, donné par leur pairs. Outre le problème d'être récompensé pour des actes moindres comparés à ceux des personnes représentées, Saussier porte un regard critique sur le positionnement de certains reporters, sur leur représentation de l'autre. En 2001, il soulevait déjà la nécessité d'interroger la distance, physique et morale, entre photographe et photographié²⁴. Avec *Le Tableau de chasse*, il réitère ses propos :

« Je cherche un autre corps de photographe et un autre corpus d'images pour tourner le dos au fantasme qui croit qu'en engageant son corps on n'engagerait que soi-même. Parce qu'ils risquent leur vie, beaucoup de reporters s'adjugent la liberté de photographier à leur guise et de se montrer durs envers ceux qu'ils photographient²⁵. »



9. Gilles Saussier, *Usine Elba - Le Tableau de chasse*, 2005

On retrouve ainsi la violence propre à la photographie, que Sontag assimile à un assassinat. En particulier dans un événement violent, on ne maîtrise pas son image, c'est-à-dire la manière dont on se donne à voir aux autres. Pour les personnes qui vivent l'événement, ce qui importe c'est leur survie ou de celles de leur proches. C'est un ensemble de réactions (physiques et émotionnelles) face à ce qui vient d'arriver. Le photographe, souvent impliqué différemment dans la situation²⁶,

va fixer cette image qui devient matérielle et qui pourra perdurer. Il s'octroie donc un droit, celui de faire devenir image sans un consentement préalable (le viol symbolique dont parlait Sontag). Dans un respect de la dignité - c'est-à-dire de la valeur morale, des droits et de l'individualité de l'autre - tout photographe doit réfléchir à comment lui et son appareil se placeront par rapport à celui qui sera représenté par l'image. S'il ne le fait pas, l'acte de photographier contient la possibilité d'être associé à la chasse, et l'image (médiatique ou artistique) celle de devenir trophée. La dimension esthétique, le statut de l'image et de son photographe ne devrait pas éliminer cette possibilité.

24 Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001, p.307-331

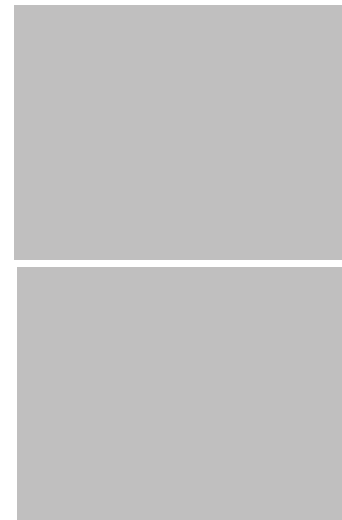
25 Emmanuelle Chérel et Gilles Saussier, « Retourner l'actualité, une lecture à propos du *Tableau de chasse* », *op. cit.*, p.34

26 Une implication qui dépend des reporters, qui ne travaillent pas tous de la même façon (et ne sont pas tous protégés de la même façon dans la violence de l'événement), mais qui est guidée par le but de photographier.

Ainsi, au-delà du reportage et des médias, il faut revenir sur ce qu'implique l'image en tant que trophée. En m'appuyant sur la pratique à laquelle se réfère Gilles Saussier dans *Le Tableau de chasse*, j'en poserai les points importants à partir de l'image-trophée comme photographie amateur. Le tableau de chasse est une pratique photographique qui existe encore aujourd'hui : les chasseurs posent, seuls ou ensemble, devant le gibier et/ou prennent des photographies des bêtes tuées alignées au sol. L'image prise fait office de trophée puisqu'elle dévoile leur réussite, mais peut aussi servir à visualiser une quantité ; relevant alors de l'inventaire avec le comptage des proies par espèce (en rapport alors avec le tableau, la table, comme surface d'informations).

Grâce à la technique photographique, réaliser une image-trophée prend moins de temps que d'empailler une bête. Elle pourra aussi réitérer l'objectivation de la victoire dans le cas où le chasseur pose à côté de l'animal empaillé (tout comme le vainqueur sportif est photographié portant sa coupe). La représentation du succès vécu est transformée en un autre objet par la photographie. À travers cette matérialité, l'image-trophée peut passer de main en main. Occupant moins de place qu'un objet, elle peut prendre place autant sur les murs d'un lieu intime (ou propre à une communauté, comme un local de chasseurs) que dans des albums ou des archives (personnelles ou propres à un groupe). Elle est regardée, discutée, partagée facilement, constituant une relation avec un groupe ; et c'est justement dans cette communauté de spectateurs que l'image-trophée aura son importance, son intérêt. Bien souvent, le photographe est alors un membre de cette communauté, il fait partie de l'entourage du vainqueur (ou il l'est lui-même). Alors que l'image-trophée est faite et montrée en tant que preuve visuelle attestant de la victoire - preuve qui contient un rapport de croyance avec ce que l'on regarde - il y a donc déjà une adhésion quant à ce qu'elle représente de la part de spectateurs particuliers, choisis. L'image-trophée est alors davantage constitutive de la mémoire collective du groupe (comme le monument, à une autre échelle). Ce qui prime, c'est qu'elle est un souvenir commun, objectivé par l'image matérielle, d'un succès, d'une victoire qui dépasse l'unique vainqueur pour s'étendre au groupe. L'image-trophée se rapproche donc aussi du butin : les proies sont celles qui ont été abattues ensemble. C'est un ensemble récolté suite à une activité collective, dans un temps donné, qui constituera une certaine estime - comme les captures et prises de guerre à un tout autre niveau. Le trophée est ce qu'on rapporte de la chasse, de l'épreuve et de la guerre ; l'image-trophée en conservera la trace.

La photographie de l'exécution de Juifs qui a marqué Didi-Huberman est l'image-trophée d'une chasse à l'homme, dans un contexte singulier. Dans celui plus générale de la guerre, sans que vienne s'ajouter systématiquement un processus d'extermination, l'image-trophée joue un rôle particulièrement important. En tant qu'image fixe, et tout particulièrement dans la représentation humaine, elle est



10. Jean-Luc Godard,
Les Carabiniers, 1963

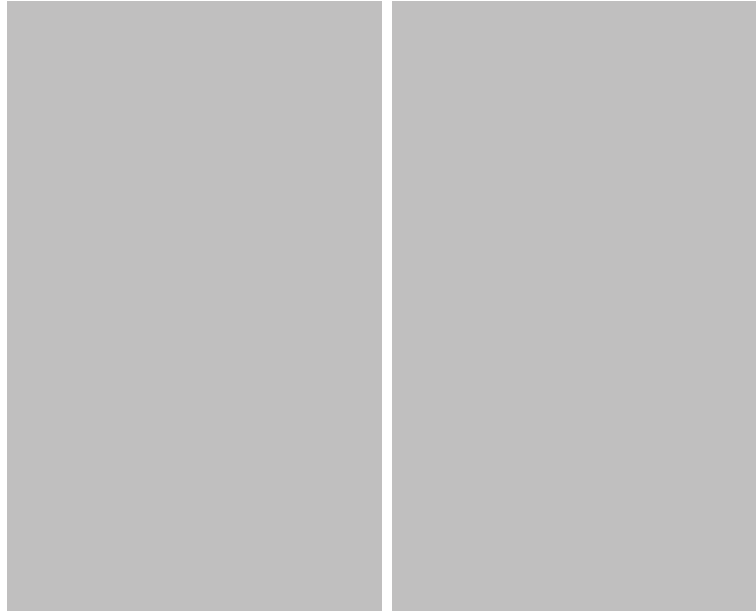
infiniment liée à la violence de l'acte de faire image (prendre et montrer). Parce que l'image-trophée représente et établit la relation entre vainqueur (le photographe, son groupe) et vaincu (le photographié, son groupe), c'est aussi l'usage qui sera fait de ce type d'image qui est important, l'usage « immonde » dont parlait Didi-Huberman. L'image-trophée instaure une manière immorale et horrible de pratiquer la photographie et d'utiliser ses images, car elle se rapporte à la dignité de la personne photographiée. Elle est une image consciemment – pour le photographe comme celui qui est photographié – volée. Elle est dans beaucoup de cas une image contrainte, prise de force ou sans l'accord tacite de son sujet, tout comme les actes violents qui lui sont physiquement infligés. Cet usage de l'image-trophée dépend alors du point de vue d'où on la prend, mais aussi depuis l'endroit où on la garde (puisqu'il s'agit d'un objet qui conserve la trace d'une victoire) et regarde (puisque c'est une image).

Plusieurs images collectées par Bertolt Brecht dans la presse pour *L'ABC de la guerre*²⁷ (1955) sont des images-trophées. Elles ont donc été diffusées non pas à un groupe restreint et propre au photographe, mais montrées au plus grand nombre à travers leur médiatisation. Je m'appuierai ici uniquement sur ces images, sur le choix du dramaturge allemand et non sur les quatrains qu'il écrit pour elles. Les images-trophées les plus évidentes – qui mettent clairement devant nos yeux cet usage immonde et à des degrés différents – sont au nombre de cinq²⁸. La plus horrible est celle d'une tête carbonisée, la bouche ouverte comme dans un cri, fixée sur la partie d'un char, fixée aussi par, et peut-être pour, la photographie. La légende semble vouloir amoindrir la répulsion face à cette image (« Crâne de soldat japonais fiché par les troupes américaines sur un char japonais carbonisé. Le feu a détruit le reste du corps²⁹ ») mais la tête aux lambeaux de peau brûlée a bien été déplacée pour être maintenue triomphalement sur l'avant du char. C'est un trophée, que vient redoubler la photographie. Cette image collectée par Brecht dégoûte car elle montre crûment un cadavre, un fragment de corps et ancien visage : un homme mort, dans des conditions atroces. Mais, pour les soldats américains, le photographe comme les spectateurs de l'époque, les conditions de guerre semblent atténuer l'atrocité de cette mort et cette image. Ce Japonais – tous les Japonais et les militaires et peuples de l'Axe – sont des ennemis qu'il faut vaincre afin de gagner la guerre. Dans les autres photographies collectées par Brecht, la relation entre image et trophée est différente car il y a davantage d'interaction visible ou pressentie entre photographe

27 Lors de son exil à la fin des années 1930, Bertolt Brecht commence à collecter et découper des photographies et des articles dans la presse, et à écrire à partir de ceux-ci. Pour *L'ABC de la guerre*, livre préparé pendant la Seconde Guerre mondiale et publié en 1955, Brecht compose des photo-épigrammes : montages d'une photographie (et plus rarement une coupure de presse) avec un quatrain qu'il a écrit en relation avec celle-ci.

28 Il s'agit des pages 86-87, 94-95, 122-123, 128-129 et 134-135 dans Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, Paris, L'Arche éditeur, 2015

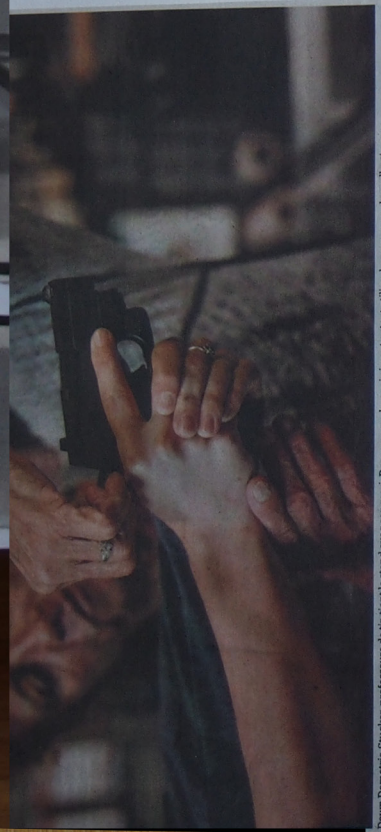
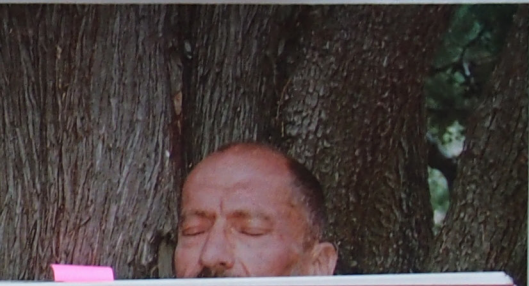
29 Légende de la photographie faisant partie de l'image, traduite dans *idem.*, p.94 et qui rappelle le contexte plus précis de cette photographie : la Guerre du Pacifique (1943). Elle a été publiée dans *Life* le 1er février 1943.



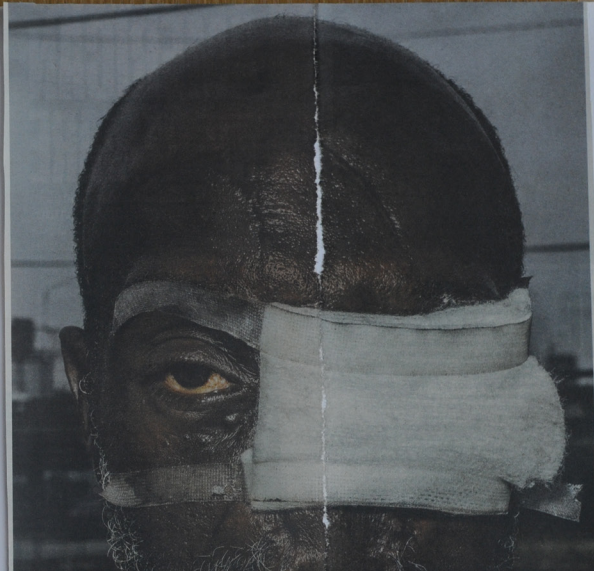
11. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.129 / p.135

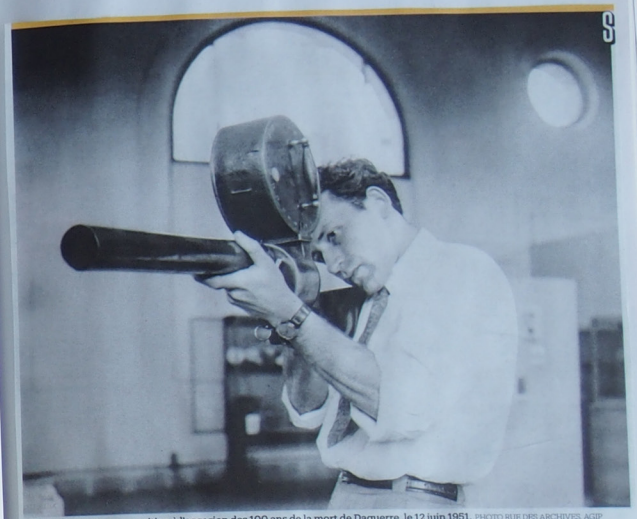
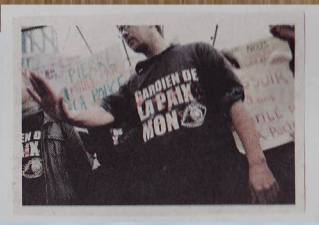
et photographié, vainqueur et vaincu. Deux photographies montrent ainsi des prisonniers, capturés doublement par leurs geôliers et l'objectif de l'appareil photo. La première (p.129) représente une dizaine de soldats épuisés, debout dans un lieu extérieur qui n'est pas reconnaissable. C'est le « visage de l'armée allemande », titre la légende conservée par Brecht. La deuxième (p.135) présente cette fois aux spectateurs quatre soldats, trois d'entre eux la tête baissée, assis dans une geôle, les pantalons pleins de boue. Tous ces prisonniers sont déjà faibles et contrits ; le point de vue ne nécessite pas d'accentuer leur infériorité de vaincus. Les photographes de ces deux images ne prennent pas ces hommes en plongée, ne les surplombe pas : ils leur font face. Ce face-à-face entre opérateur et sujet, puis entre sujet et spectateur, n'atténue pas ce rapport de supériorité propre à l'acte de photographier. Il ne permet pas ici une relation d'équité et montre la violence de l'image sous la contrainte. Ces soldats n'ont ni la possibilité ni la capacité physique de refuser la photographie, en particulier pour ceux de la première image. Pour ces soldats éreintés, aucune attitude rétive comme un geste de la main ou un raidissement du corps, aucun regard noir assassin jeté au photographe et à ses futurs spectateurs. Leur seul recours est d'accepter la défaite face aux vainqueurs. Cependant, certains détournent le regard, baissent et ferment les yeux. Du point de vue des vainqueurs, c'est un signe de honte, cela montre que ces soldats sont écrasés, alors qu'ils tentent d'échapper à l'objectif, à l'image qui les emprisonne en ce moment même. Du point de vue des vaincus, cela peut être malgré tout un signe de résistance à la photographie, un acte infime de rébellion, par le refus de regarder le vainqueur et donc de s'accepter inférieur.

On voit avec ces images collectées par Brecht qu'une image-trophée n'est pas seulement réalisée pour attester de la victoire en représentant "simplement" le vaincu. Il s'agit également de l'humilier par l'acte de prendre son image et de la diffuser. L'humiliation d'être exposé au regard des soldats vainqueurs (et des civils

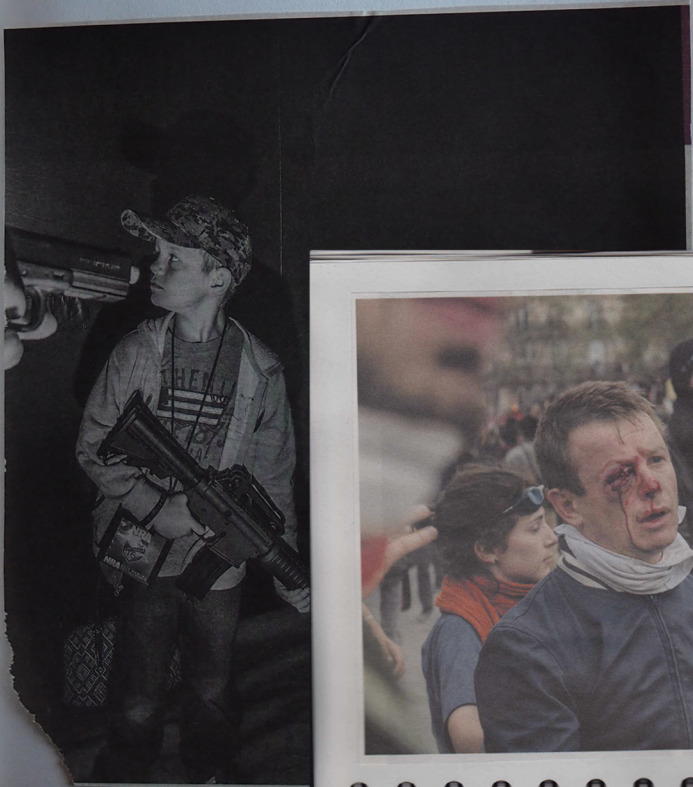


Dawn Domertis: Student, professeur de tir, tient le stand avec son mari. Des «gun snobs» qui aiment autant utiliser les armes que les collectionner.





Tirage extrait d'une exposition à l'occasion des 100 ans de la mort de Daguerre, le 12 juin 1951. PHOTO RUE DES ARCHIVES AGP



qui les entourent parfois) est donc exacerbée par la production d'une image, par le regard de l'appareil photo qui dépasse celui du photographe. Les prisonniers peuvent s'attendre à ce que leur portrait en vaincus soit diffusé à une multitude de spectateurs. Les photographes des images-trophées de guerre, rabaisent ainsi l'ennemi. Ils peuvent être des reporters, mais en prenant ces photographies ils se placent du côté des militaires vainqueurs, des dominants. Mais certains photojournalistes cherchent également à dénoncer ses pratiques d'humiliation ; et doivent alors bien considérer comment les photographier.

Avant d'étudier ce pouvoir d'humiliation donné à la photographie - qui contient la menace d'être un jour exposé à un regard humiliant - il faut analyser une fonction différente de l'image-trophée : celle d'écarter la peur. La légende de la première photographie des soldats collectée par Brecht - légende qu'il aurait pu retirer comme il le fait pour d'autres, mais qu'il a ici choisi de conserver - dirige le regard dans ce sens : « Le visage de l'armée allemande apparaît maintenant gelé, hébété, vidé de toute voonté, de toute fierté. Ce sont ceux-là mêmes qui furent des troupes d'élite et semèrent la terreur dans le monde en 1940 et 1941 ! [...]»³⁰ » La photographie, appuyée par cette légende, montre qu'il n'y a plus de raison d'avoir peur de l'ennemi : il est à présent à la merci du photographe comme du spectateur. L'image-trophée, en tant que double fantasmé du réel permet une relation particulière : l'appareil photo a pu être placé au plus près de l'ennemi - et en cela les spectateurs s'en rapprochent - mais ce n'est pas l'ennemi réel, ce n'est qu'une image. L'ennemi est enfermé dans les limites de l'image ; les spectateurs peuvent donc le regarder comme ils le souhaitent, en faire ce qu'ils veulent, sans crainte.

L'usage de l'image-trophée trouve sa place dans un contexte de conflit, conditionné par l'existence de camps adverses, d'un affrontement (morale et/ou physique) entre deux catégories de personnes dont l'une au moins se sent différente ou est jugée comme telle. L'origine de la situation qui aboutira à la prise d'une image-trophée se trouve d'abord dans le principe de cette différence, avant celle d'une relation entre supériorité et infériorité qui pourra l'entraîner. Cette différence suscite (ou se construit) autour de la peur de l'autre, de celui - représentatif d'un groupe, d'une communauté - qui pourra, à un moment, être désigné comme l'ennemi à combattre, et à l'extrême, l'animal à abattre... Comme dans la civilisation gréco-romaine, le trophée de guerre est donc signe de la puissance d'une part, et de l'affaiblissement de celui qui est craint d'autre part. L'objet qui garde la trace de la victoire (les dépouilles ennemies, leurs photographies) conduit néanmoins parfois davantage à écarter la peur de la puissance de l'ennemi que de son existence, qui est justement rappelée par le trophée. En tant que soldat, prendre comme regarder une image-trophée repousse la crainte d'une possible future défaite face à l'ennemi. Ce dernier est en quelque sorte singularisé, dans le sens où il n'est qu'une partie de ce qui est considéré comme ennemi. L'image-trophée

³⁰ Légende en anglais traduite dans *idem.*, p.128. La photographie a été publiée dans *Life* le 22 février 1943 ; et servira de couverture à la première édition de *L'ABC de la guerre*.

renvoie alors au fait que, par celui représenté, un ennemi a déjà été capturé, par d'autres soldats et par l'image. La figure de l'ennemi devient peu à peu saisissable dans les limites de la photographie. Plus encore, l'image-trophée de son exécution joue ce rôle : c'est la peur de la mort causée par l'ennemi qui est écartée. C'est ce qui peut ressortir de la photographie de l'exécution des Juifs qui a marqué Didi-Huberman. L'historien de l'art Horst Bredekamp insiste quant à lui sur cette fonction des images dont la pratique « consiste à utiliser des photographies d'exécutions [...] comme des talismans à visée conjuratoire. Le grand nombre de photographies montrant des exécutions de partisans trouvées dans les portefeuilles de soldats allemands tombés au cours de la Seconde Guerre mondiale témoigne d'une telle pratique [...]»³¹. » Le spectateur de l'image-trophée peut être ici en quelque sorte unique, dans le sens où l'image devient une protection personnelle, à son adresse. On peut supposer qu'aujourd'hui, avec la démocratisation de l'appareil photo (et du téléphone portable), l'image-trophée peut facilement avoir été prise par le soldat lui-même, après avoir capturé ou tué son adversaire. Cependant, il semblerait (même pour le cas de selfies) que l'instantanéité de la photographie n'est pas à rapprocher d'une sorte d'impulsion égoïste à travers la prise de vue. C'est ce qui ressort aussi des photographies des soldats de la Seconde Guerre mondiale ; on peut supposer qu'ils n'ont pas tous pris eux-mêmes ces photographies, elles n'ont pas été réalisées pour eux-mêmes uniquement. Les images-trophées sont rarement destinées aux médias, mais d'abord à un plusieurs individus d'une communauté de soldats qui partagent les mêmes valeurs (immorales pour d'autres, militaires comme civils) et les mêmes peurs (dont celle de l'ennemi et de l'autre peuvent être les mêmes que les spectateurs civils). À l'origine, comme pour le tableau de chasse, les spectateurs des images-trophées sont acteurs dans la situation triomphante, ils font partie des « vainqueurs ». Ces images n'ont pas vocation à être diffusées publiquement. Si elles deviennent visibles, c'est qu'elles ont été découvertes, comme dénoncées.

Ce sont ces images d'une intimité morbide que Broomberg et Chanarin ont trouvées et utilisées dans leur réappropriation de *L'ABC de la guerre*, le livre *War Primer 2* (2011). Bien souvent un ou plusieurs soldats posent fièrement ou en riant devant l'appareil photo d'un autre soldat, alors que des prisonniers ou des cadavres sont à côté d'eux³². Parce qu'elle est souvent adressée aussi à d'autres soldats, ou réalisé par l'entremise de compagnons, l'image-trophée renvoie également à une forme de ritualisation, même si elle n'est plus religieuse comme avec le trophée

31 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image* [2010], Paris, La Découverte, 2015, p.211

32 Voir, dans *War Primer 2*, les photo-épigrammes n°20 (une soldat israélienne pose devant des prisonniers mains attachés et yeux bandés), n°22 (mais dans une situation de racket et non dans un contexte de guerre), n°42 (une photographie qui dénonce peut-être ce genre de pratique, on observe un soldat israélien prenant deux autres en photo devant le cadavre d'un homme palestinien), n°51 (un soldat américain pose en tenant fermement Saddam Hussein, à terre, qui vient d'être capturé), n°53 (un soldat allemand pose souriant avec un crâne dans la main, en Afghanistan), n°65 (un militaire haïtien écrase d'un pied la tête de son prisonnier devant l'objectif, tout continuant de manger), n°67 (un soldat israélien pose devant le cadavre dénudé d'un homme palestinien, quatre grenades sont alignées entre ses pieds). Les photo-épigrammes n°49, 50 et n°76 seront analysés dans la partie suivante.

antique. On peut d'ailleurs se demander : quelles images feraient aujourd'hui office d'arc de triomphe ? Par quelles images la peur et la haine de l'ennemi seraient exorcisées à leur retour à la vie civile ?

Faire image pour humilier et soumettre

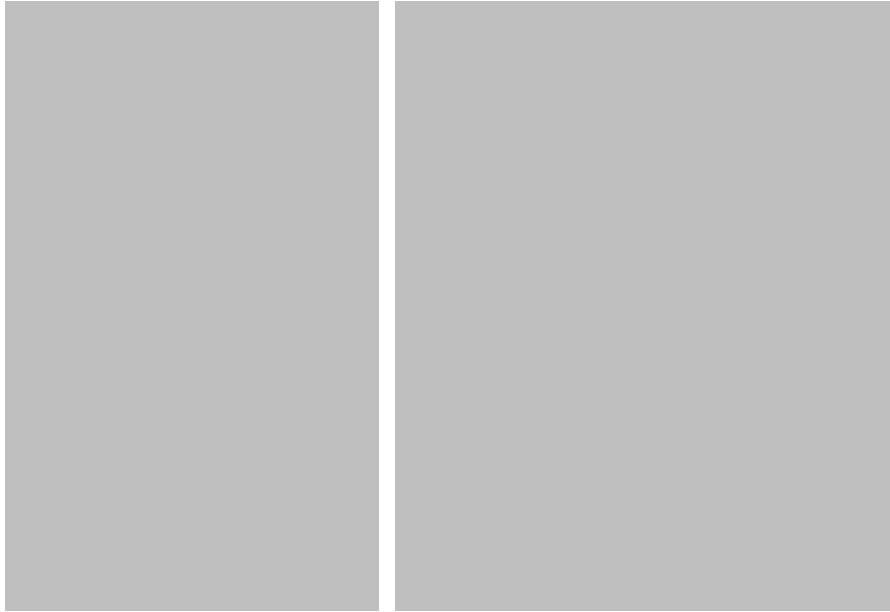
Horst Bredekamp écrit : « On peut penser que les images de séances de torture, prises du point de vue des bourreaux, furent [également] considérées comme une protection par l'image contre un ennemi insaisissable. Dans le cas des clichés d'Abou Ghraib, une telle logique aurait dû faire l'objet d'une réflexion collective, mais cela fut contrarié par leur mode publication³³. » Alors que trois de ces images sont collectées par Broomberg et Chanarin pour *War Primer 2*, il faut revenir sur le contexte de diffusion des images d'Abou Ghraib.

Abou Ghraib désigne la ville proche de Bagdad où se situait un complexe pénitencier irakien, occupé par les forces militaires américaines entre 2003 et 2006. Il est aujourd'hui assimilé aux souvenirs d'images de sévices. Des photographies et vidéos y ont été réalisées durant l'automne 2003, non pas dans un cadre militaire professionnel, mais de divertissement - qui n'est pas contradictoire avec leur dimension conjuratoire. La plupart d'entre elles montre des gardiens et soldats américains posant, rigolards, devant les prisonniers dans des mises en scène avilissantes, souvent à caractère sexuel, ou des faits de torture.

Les images d'Abou Ghraib ne sont pas les uniques images renvoyant aux actes de tortures durant la période post-11 Septembre. La question de la nécessité de « maltraitements » établie par le gouvernement de G.W. Bush avait été médiatisée dès le début de la « guerre contre le terrorisme », notamment avec des informations portant sur les camps de détention de la base de Guantanamo et sur des prisons afghanes³⁴. Si de nombreuses critiques se sont élevées dans l'opinion internationale, la majorité des médias américains ont soutenu cette politique aux lendemains du 11 Septembre 2001. Alors que des rapports d'Amnesty International, rendus publics durant l'été 2003, faisaient déjà état de violations des droits de l'homme dans les prisons irakiennes sous contrôle américain, une enquête est ouverte en janvier 2004

33 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image, op. cit.*, p.211. Si les images d'Abou Ghraib ont marqué, on voit avec ses remarques qu'elles ne sont pas uniques, elles font partie d'une histoire des images - qui pouvaient être amplement diffusées à travers le monde grâce à la gravure notamment. Bredekamp indique au sujet des images d'Abou Ghraib qu'il s'agit d'une erreur stratégique de la part du gouvernement américain, tout comme la publication des images de Guantanamo, car elles orientent un regard de sympathie vers les vaincus de la part des spectateurs. J'y reviendrai plus loin

34 Les photographies se rapportant aux camps de détention de Guantanamo sont scrupuleusement contrôlées par le Pentagone : seules les images de l'intérieur du camp, prises par un photographe militaire, Shane McCoy, seront visibles entre 2002 et 2005. Voir Marie-Monique Robin et David Charasse, « 11 janvier 2002 - Nulle part », *100 photos du XXI^e siècle*, Paris, La Martinière, 2010, p.60-61. Deux photos renvoyant aux conditions des prisonniers venus d'Afghanistan ont par ailleurs été collectées par Broomberg et Chanarin : une photographie datant de février 2002 (de Lynne Stadky, qui semble avoir été autorisée à prendre des photos depuis l'extérieur) ; une autre image représente la torture par noyade, mais elle n'est pas créditée et la source n'a pas été retrouvée.



12. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.138 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°76

par un département de la Défense sur les exactions à Abou Ghraib. Durant quatre mois, au cours desquels une dizaine de soldats sont suspendus de leur fonction et sept d'entre eux sont accusés pour leurs actes, les médias mentionnent l'existence d'images montrant des violences infligées aux prisonniers. Il y a donc eu un effet d'annonce et d'attente de la visibilité de ces images, qui ne sont devenues publiques qu'à la fin avril 2004. La médiatisation est telle qu'une véritable « course aux photographies de torture³⁵ » a lieu durant le mois de mai. Je pense qu'il n'est pas exagéré de dire que ce sont les images d'Abou Ghraib qui ont fait événement, davantage que les faits de torture particuliers qui eurent lieu dans le centre pénitencier, et davantage que la torture généralisée qu'elles révélaient. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce retard des médias. La plus importante est la pression faite par le gouvernement sur les médias pour en différer la diffusion, invoquant le risque de représailles sur les soldats américains en Irak. En effet, la chaîne de télévision CBS et le journal *The New Yorker* sont en possession de quelques unes des images dès début avril 2004. En parallèle, deux associations américaines pour la liberté de l'information poussent le gouvernement à les diffuser³⁶. Dans *100 photos du XXI^e siècle*, Marie-Monique Robin et David Charasse y voient plutôt un moyen pour que les images d'Abou Ghraib n'entravent pas la réélection de G.W. Bush³⁷. Laurent Gervereau autant qu'André Gunthert posent le problème différemment. Ils s'accordent sur

35 André Gunthert, *L'Image partagée - La photographie numérique*, op. cit., 2015, p.37

36 L'American Civil Liberties Union (ACLU) et le Center for Constitutional Rights intentent des actions en justice au nom du Freedom of Information Act. En 2009, l'ACLU a permis la diffusion d'une trentaine d'autres photographies d'Abou Ghraib (Obama fait alors voter un décret pour ne pas permettre que toutes les images soient visibles), puis 198 en 2016 (après la levée du veto par le secrétaire de la Défense). Que ce soit durant mai 2004 comme les années suivantes, les images ont eu un impact public moindre que celle des toutes premières diffusions.

37 Marie-Monique Robin et David Charasse, « 28 avril 2004 - Torture made in USA », *100 photos du XXI^e siècle*, op. cit. p.110-113

le fait que la divulgation publique des images a dépendu d'un moment propice, d'un temps adapté à l'opinion publique des États-Unis dans ce contexte de guerre. L'élan patriotique, les justifications d'une guerre juste - qui tiennent encore jusqu'à l'arrestation de Saddam Hussein en décembre 2003 - s'étiolent. Fin mars-début avril 2004, l'opinion devient peu à peu défavorable à la poursuite de la guerre en Irak, et à ses méthodes³⁸.

Dans *War Primer 2*, trois photographies sur quatre-vingt cinq sont des images des tortures de la prison irakienne. Cette place importante donnée par Broomberg et Chanarin peut s'expliquer par le fait qu'elles ont marqué une période de la guerre en Irak (et paradoxalement contribué à l'écriture de son histoire) d'une part, et notre mémoire visuelle collective d'autre part. Le choix du duo d'artistes de remonter ces images devenues si connues n'est pas de poursuivre leur médiatisation plusieurs années après le retentissement de leur publication. Il s'agit d'interroger la création de telles images et leur diffusion, dans plusieurs contextes et avec toutes les perspectives historiques que cela suppose : le contexte du conflit irakien dans la « guerre contre la terreur », celui d'une nouvelle intervention militaire américaine à l'étranger, et enfin à travers celui, plus général, de la représentation de la guerre. C'est bien la confrontation entre les images collectées par Broomberg et Chanarin et les photo-épigrammes de Brecht qui rend cette réflexion possible. De plus, en manipulant ces images, les artistes rappellent la malléabilité de l'image comme matériau, pouvant prendre différentes significations (parfois contradictoires) en fonction de ce qui l'accompagne, discours ou images.

Le photo-épigramme n°49 de Broomberg et Chanarin donne à voir une grande photographie noir et blanc - sélectionnée par Brecht - qui représente un soldat fumant nonchalamment. À ses pieds, un cadavre, qu'il semble regarder avec un air réjoui. La légende nous informe qu'il s'agit d'un soldat américain devant le Japonais qu'il vient d'abattre, en 1943, sur le front de la Nouvelle-Guinée. Broomberg et Chanarin ont collé sur le haut du corps du cadavre - créant une continuité du point de vue de la forme et du sens - l'image plus petite d'un autre cadavre, que l'on voit cette fois en couleur et à côté duquel pose une jeune femme, grand sourire aux lèvres et pouce levé. Le quatrain de Brecht renvoie lui aussi au sourire et à la mort³⁹ ; mais les deux photographies insistent sur l'attitude méprisante et triomphante des soldats envers leurs ennemis. Plus loin, le photo-épigramme n°76 est composé

38 André Gunthert, *L'Image partagée - La photographie numérique, op. cit.*, p.35 : « Une série d'images brutales, depuis le lynchage de civils américains à Falloujah le 31 mars jusqu'à la vision inédite des cercueils de soldats à la une du Seattle Times, le 27 avril, a préparé cette inversion de tendance. » Gunthert renvoie à un article qui examine les relations des médias américains avec le gouvernement en place : Fabrice Rousselot, « La presse s'arme de critiques », *Libération*, 5 mai 2004, p.7. Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande, op. cit.*, p.30 : « L'opinion publique américaine n'était pas prête à recevoir [les images d'Abou Ghraïb] au moment de leur saisie (autocensure des médias, refus certain du public comme d'images défaitistes scandaleuses...). Il a fallu que l'armée des États-Unis s'embourbe dans une occupation scandée par des attentats quotidiens pour qu'elles deviennent "visibles". »

39 « Quand nous nous vîmes - en un éclair - / Je souris, les deux autres en retour aussi. / Donc nous avons tous trois souri de concert. / Puis l'un d'eux visa, et je l'abattis » Brecht fait alors référence à la légende de la photographie collectée qui mentionne le témoignage d'un soldat américain. Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre, op. cit.*, p.86

différemment. La photographie collectée par Brecht est presque entièrement cachée par une autre image d'Abou Ghraïb : une femme soldat y regarde un homme à terre, que le cadrage montre à moitié dénudé, tenu en laisse. Le quatrain de Brecht trouve à nouveau un écho important, en continuité avec ce que l'on regarde ; contrairement à la photographie qu'il accompagnait à l'origine, qui brisait la joie représentée d'un cortège de soldats français libérés sur la route du retour :

« Vous qui de l'inhumain rentrez dans vos foyers
Racontez-y avec horreur ce qu'eut en partage
Un peuple qui se laissa réduire en esclavage.
Ne vous estimez pas vous-mêmes déjà libérés⁴⁰. »

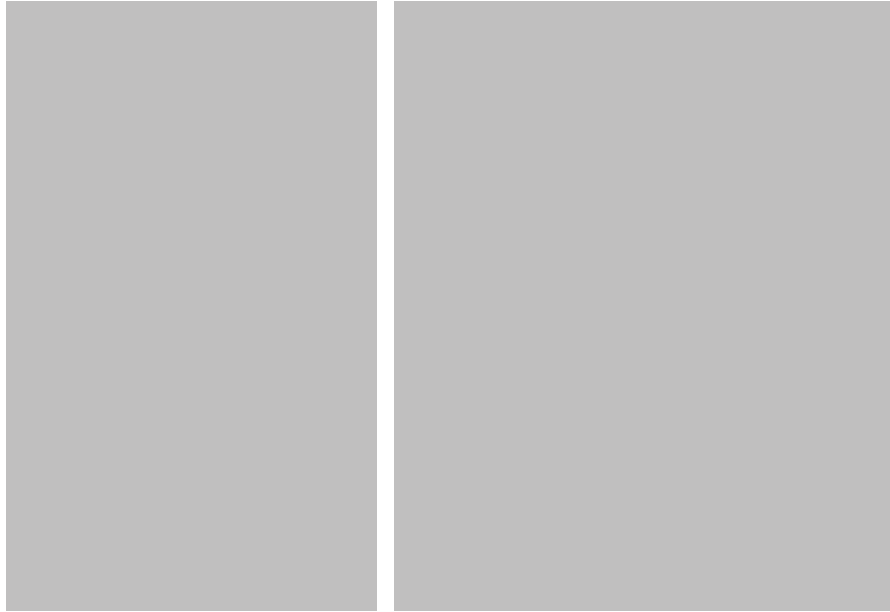
Alors que le quatrain original allemand utilise la notion d'asservissement et non d'esclavage, l'expression anglaise qui s'y rapporte utilise le fait d'« incliner la tête sous le joug » et renvoie directement à la posture du prisonnier d'Abou Ghraïb. On peut alors lire ces deux photo-épigrammes de *War Primer 2* comme si le premier rendait compte du point de vue du vainqueur (soldat américain en 1943 / soldat américain en 2003) et le deuxième du point de vue du vaincu (peuples allemand, et français de manière différente / peuples irakien, et américain d'une certaine manière). Brecht, comme Broomberg et Chanarin, nous incitent donc à changer de camp, à modifier l'endroit d'où l'on regarde les images. Ils appellent à faire des allers-retours sans être pris au piège du bellicisme et de la guerre des images. Ces deux photo-épigrammes tendent donc à accentuer la fonction d'images-trophées des photographies d'Abou Ghraïb. Elles sont réalisées pour rendre effective la force du vainqueur et en garder la trace, ainsi que concourir à la soumission du vaincu.

Avec le photo-épigramme n°50 de *War Primer 2*, Broomberg et Chanarin révèlent la dimension sexuelle des images d'Abou Ghraïb, alors que les relations entre sexe et guerre étaient déjà mis en avant dans *L'ABC de la guerre* de Brecht⁴¹. D'une manière extrêmement violente, ces images rejoignent les représentations – habituellement censurées – des débordements ou divertissements des soldats hors-combat, jugées immorales dans la vie civile⁴². Pour les soldats américains, la torture

40 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.138

41 Notamment avec les photo-épigrammes – présentées en annexe de l'édition française de *L'Arche* – figurant une actrice parée de fausses médailles de guerre comme accessoire de mode patriote (p.156-157) et d'une pin-up vendant des timbres de soutien collées sur son corps dans un train (p.176-177). Broomberg et Chanarin associent la première avec un montage numérique d'un couple de jeunes dont la femme mime un pet explosif semble-t-il comme arme de guerre (n°47) et la deuxième avec une image érotique d'une femme seins nus sur le canon d'un tank (n°83). Ils donnent également à voir la photographie d'un homme qui pose, allongé sur un lit, un pistolet à la main et en sous-vêtement, à côté des armes qu'il a alignées sur les draps (n°77).

42 Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, op. cit., p.50 : De nombreuses cartes postales (destinées à un vaste public) et cartes-portraits (destinées aux familles) montraient alors les loisirs des soldats, leurs bouffonneries lors de spectacles de théâtre, des banquets arrosés... Dans la sous-partie "La guerre joyeuse ? Mentir-vrai ?", où figure une photographie de Poilus déguisés et travestis, Gervereau écrit : « Voilà ce qu'il faut montrer et cacher en même temps. Montrer, car une partie de la propagande consiste à indiquer en images le moral des troupes aux civils. Cacher, dans la mesure où tous les débordements sont à masquer. » Et plus loin : « Les reporters d'aujourd'hui savent bien que le temps de la guerre et son rapport à la mort latente changent les attitudes individuelles – érotisent même les rapports. Voilà ce qui est masqué. » *Idem*, p.50



13. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.89 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°50

semble s'apparenter à un divertissement ; c'est ce qui a aussi détourné la question de la banalisation de la torture par l'armée américaine vers un groupe de soldats jugés comme pervers. Cependant il s'agit aussi de pratiques sexuelles non consenties qui visent à soumettre les prisonniers irakiens doublement, en étant photographiés. Cette troisième photographie choisie par le duo d'artistes est l'image devenue le symbole de toutes les images d'Abou Ghraib. Elle représente un homme cagoulé, des fils électriques attachés au corps, en équilibre sur une caisse, les bras levés à mi-corps, paumes des mains ouvertes. Broomberg et Chanarin choisissent d'associer cette image au photo-épigramme de Brecht (p.88-89) composé d'une coupure de presse d'une rubrique de photographies des lecteurs - qui présentait et commentait l'image d'une "carotte sexy" ressemblant vaguement au corps d'une pin-up - et de ce quatrain :

*« Pour que vous ayez ce qui vous plaît tant
Voici en cadeau le cliché d'une rave.
Qu'elle vous maintienne à flot dans la jungle sous la tente !
Pareille image, j'entends dire, réveille un cadavre⁴³ ! »*

La coupure de presse des années 1940 est à peine visible dans *War Primer 2* ; la caisse sur laquelle le prisonnier se tient se rallonge avec les "pieds" de la carotte, et les deux artistes soulignent le déséquilibre en collant l'image légèrement décalée. Associé au quatrain, l'homme cagoulé devient objet de désir et rappelle le statut de chose et non plus d'humain que les prisonniers ont pris aux yeux de leurs gardiens.

Les images-trophées que sont les photographies d'Abou Ghraib prennent donc valeur de talisman pour les soldats qui torturent leur ennemi, mais participent aussi d'une pratique d'humiliation propre à la guerre. Pour Seymour Hersh - auteur d'un des premiers articles, accompagnés des photos, sur le scandale dans le *New*

43 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.88

Yorker début mai 2004 – les images d'Abou Ghraib constituent un instrument de guerre⁴⁴. Dans cette perspective, les images ne sont plus uniquement des trophées mais des armes. Elles ont la possibilité d'être un moyen de pression sur les prisonniers, en étant des preuves visuelles⁴⁵ des actes humiliants qu'ils ont commis sous la contrainte. Le fait d'en garder la trace devient possibilité de chantage. L'image-trophée est une preuve visuelle qui ne se préoccupe pas du doute. Les rapports de vrai/faux sont comme annulés puisque la victime paraît à l'image. Peu importe s'il s'agit parfois de mise en scène, la photographie est prise pour entacher l'image de l'humilié, affecter et diminuer sa dignité. Ce que l'on voit à l'image devient ce qui s'est passé devant l'objectif. Ainsi, l'image-trophée possède une double fonction dans l'étude des peurs collectives : elle concourt à porter atteinte à celui que l'on craint et, conjointement, elle dévoile, en l'intensifiant, son pouvoir d'humilier. Celui qui regarde comme celui qui prend peuvent sentir la menace de se retrouver un jour devant l'objectif... Cette place où le spectateur ne serait plus protégé par la frontière de l'image – sa matérialité mais aussi les limites de ce monde représenté – et où l'opérateur ne serait plus protégé derrière l'appareil photo. Double menace alors : l'ennemi pourrait se venger s'il n'est pas suffisamment humilié ; menace qui conduit à un rapport infini entre faiblesse et puissance de l'autre, sans cesse renouvelé par toujours plus d'images-trophées.

Se sentir humilié n'est pas avoir honte. La honte est une émotion rattachée à la culpabilité – et les images des sévices sexuels d'Abou Ghraib sont honteuses pour les prisonniers. Mais la honte peut être passagère, comme se transformer peu à peu en humiliation. L'humiliation est associée au rapport de supériorité et d'infériorité, et en cela à la peur de l'autre. « On humilie une personne, un groupe, une communauté – involontairement ou délibérément – car on en a peur ; on cherche ainsi à s'élever en abaissant, en rendant l'autre subalterne⁴⁶. » Être humilié, c'est être rabaisé ; humilier, c'est vouloir diminuer, avilir, dégrader l'autre et tout ce à quoi il tient. L'humiliation « touche à l'intime, au plus profond de l'individu, et peut préluder à son anéantissement⁴⁷ » ; l'humiliation est durable et on ne peut s'y soustraire. L'image-trophée garde la trace de ce rabaissement, cet effondrement ; c'est aussi pour cela qu'elle est employée. Dans un conflit, l'humiliation est instituée pour mener à bien la

44 « Autre caractéristique unique des photos d'Abou Ghraib : elles constituent aussi un "instrument de la guerre", comme l'explique Seymour Hersh, dans son ouvrage *The Road from 9/11 to Abu Ghraib*: "Certains prisonniers, pensait-on, feraient n'importe quoi – y compris espionner leurs codétenus – pour éviter que les photos honteuses ne tombent sous les yeux de leurs familles et de leurs amis". » Marie- Monique Robin et David Charasse, « 28 avril 2004 –Torture made in USA », *100 photo du XXI^e siècle*, op. cit., p.113

45 Et alors même que ces preuves se sont aussi retournées contre les gardiens et soldats de la prison, car elles ont été utilisées à charge contre eux lors de leur procès. À noter également que la nature numérique des images (et leur pixellisation) n'écarte pas leur dimension probatoire dans le procès des soldats comme dans la diffusion des images. Au contraire, elle s'apparente davantage à de l'information brute.

46 Claudine Haroche, « Le sentiment d'humiliation : dégrader, rabaisser, détruire », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (sous la dir. de), *Histoire des émotions, De la fin du XIX^e à nos jours*, vol.3, Paris, Seuil, 2017, p.349

47 *Idem*, p.345

victoire et toucher collectivement ceux qui sont craints et qui doivent être maîtrisés. L'image-trophée peut en cela être l'acte comme la trace de la domination en train de se faire. C'est ce qui a été instauré durant la colonisation. Pour le colon, le colonisé est inférieur et doit être dominé et instruit, alors que ce dernier cherche à la fois à se protéger du colonisé et à le protéger de ce qu'il juge être sa sauvagerie, sa barbarie.

Pour toutes ces raisons - qu'elles soient talismans ou domination effective - les images-trophées d'Abou Ghraib possèdent en elles un pouvoir qui dépassent les conditions des prisonniers à partir du moment où elles ont été diffusées publiquement. Au-delà de la soumission de ces prisonniers à ces geôliers précisément, elles ont symbolisé un bellicisme américain colonial⁴⁸. Cependant, au-delà des réactions indignées face à ces images-trophées qui n'ont rien d'ancestrales, les images d'Abou Ghraib ont montré mais aussi réitéré la volonté de domination des États-Unis au Moyen-Orient. Elles ont terni l'image de l'armée américaine dans l'opinion nationale et internationale, mais leur diffusion n'empêche pas, dans un même temps, de propager une menace pour ceux qui sont désignés comme ennemis. En réalisant de nouveaux montages à partir de ceux de Brecht, Broomberg et Chanarin placent les photographies d'Abou Ghraib dans une tradition ancestrale des images de guerre. Ils ne relativisent pas la violence de ces photos mais cherchent à les prendre dans un ensemble d'images communes qui leur préexistent ; comme Brecht l'avait déjà repérée dans les photographies de la Seconde Guerre mondiale. Tous les trois cherchent aussi à les comprendre, à comprendre les images comme stratégies de la guerre alors qu'ils réalisent des livres qui se veulent comme outil



14. Khalil Mohammed, Annonce de la mort du chef d'Al Qaeda Al-Zarqawi, Bagdad, 08.06.2006



15. Saddam Hussein examiné par un médecin après sa capture, Bagdad, 14.12.2003

d'apprentissage (l'abécédaire). Il faut rappeler toutefois que le duo d'artistes n'a pas découpé ces images dans la presse ; ils les collectent sur Internet. Ainsi, l'ensemble des représentations dans la guerre - et en particulier la photographie - trouve un nouvel impact avec la viralité des images actuelles, rendue possible par les technologies numériques et informatiques. Durant la Seconde Guerre mondiale, les Japonais ou Allemands, militaires comme civils, pouvaient difficilement lire la presse américaine, les médias alliés. Alors que la médiatisation internationale des images d'Abou Ghraib avait été forte en 2004, visibles aux États-Unis comme au Moyen-Orient, elles ont aussi été vues par quiconque avait accès à Internet, et le sont encore aujourd'hui. Dans *War Primer 2*, les images-trophées apparaissent de façon régulière, rappelant qu'en temps de guerre, elles peuvent vivement être contestées et desservir

48 Cette symbolisation marque en même une force et une faiblesse de ces images, vidées de leur particularité pour devenir uniquement des images. Cela se discute dans le chapitre suivant. Quant à la proximité entre guerre américaine en Irak et Afghanistan et guerres coloniales n'est pas inadéquate, et les images-trophées comme d'autres pratiques d'humiliation vont dans ce sens. De plus ces deux pays sont d'emblée considérés comme incapables de se protéger et de se libérer par eux-mêmes.

un pays, mais participent et servent à la fois une propagande de guerre.

C'est dans ce sens que Bredekamp, plutôt que d'établir un jugement moral sur l'usage des images-trophées, va à la source de la menace des images et leur application politique aujourd'hui. Les images d'Abou Ghraib sont des images-trophées parmi bien d'autres - comme celles qui les précèdent, exposant Saddam Hussein capturé puis "examiné"⁴⁹, ou celles qui leur suivront, celles du cadavre du chef d'Al Qaïda, Al-Zarkaoui⁵⁰ - qui « témoignent de la volonté de dominer la guerre de l'image, avec une visée conjuratoire, et ce en violation des règles de la guerre⁵¹. » Il poursuit : « [L]'échange du corps et de l'image est partout utilisé comme arme de guerre, et bien qu'il ne soit pas couvert par la Convention de Genève⁵². » La guerre de l'image est rendue possible car l'image tend à être de plus en plus substituée au réel, amenant à voir, comme concevoir, corps et image de la même manière.

49 Sa capture a été diffusée à travers l'image-trophée d'un soldat sanctionné ensuite pour cet acte (Broomberg et Chanarin l'utilise pour le photo-épigramme n°51) alors que l'armée américaine choisit plus tard de diffuser médiatiquement une séquence vidéo (dont quelques images sont extraites par la presse) de montrer l'ancien dictateur hirsute, la bouche ouverte devant un médecin militaire. Un responsable de la communication de l'armée, Gary Tatcher explique : « Il ne fallait pas qu'il soit perçu comme un martyr ou un héros. La photo le montrant en train de subir un examen médical de routine signifiait qu'il n'était pas un superman et qu'il ne représentait plus aucune menace. » Cité dans Marie-Monique Robin et David Charasse, « 14 décembre 2003 - Bête de foire », *100 photo du XXI^e siècle*, op. cit., p.97

50 Pour signifier la mort du terroriste en juin 2006, le Pentagone décide de diffuser cette fois une photographie qui s'apparente à celle de la figure du martyr : il donne à voir un gros plan sur le visage ensanglanté du terroriste, les yeux fermés. Lors d'une conférence de presse, celle-ci est même encadrée à côté d'autres images d'Al-Zarkaoui, très présent visuellement. Plutôt que cette image officielle, le New York Times publie la photographie de Khalil Mohammed qui avait « aperçu le manège d'un GI, qui préparait le décor de la conférence de presse. » Cité dans Marie-Monique Robin et David Charasse, « 8 juin 2006 - Wanted », *100 photo du XXI^e siècle*, op. cit., p.160

51 Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p.212

52 *Idem*, p.214





2) Faire justice par l'image

Quand elle représente l'autre, l'image peut établir une relation déséquilibrée entre photographe, photographié et spectateurs. Celui qui est photographié se trouve dépossédé d'une certaine liberté en étant objectivé dans les limites de l'image. Au-delà de ce qu'elle représente, l'image établit une relation de possession avec l'autre, d'autant plus qu'elle peut être conservée, et donnée à voir (à un groupe déterminé, ou dans les médias). L'image se fait alors exposition contrainte. Dans le contexte d'un conflit majeur, où la guerre des images fait rage autant que la guerre sur le terrain, il arrive que l'image soit constitutive d'humiliation. Elle participe alors de la soumission d'une population considérée comme ennemie, mais aussi à la peur de l'autre. L'image conduit alors parfois à déshumaniser.

Un autre contexte entre en jeu dans cette question de la violence de l'acte d'image - à la fois gestes de prise, d'emprise mais aussi de monstration, de diffusion. Il s'agit du contexte de la justice, et plus précisément dans l'acte de faire justice (à un niveau social davantage qu'institutionnel). Je m'intéresserai ici à certaines pratiques sociales de l'image, plutôt qu'à l'usage de l'image par la justice et la police ; et montrerai comment ces pratiques restent associées à l'idée d'image prédatrice possiblement humiliante. Comme pour l'image-trophée, on verra que faire justice en utilisant des images ne diffère pas tant que dans le passé, mais évolue avec le pouvoir de viralité donné aujourd'hui aux images.

Identifier et prouver pour condamner

Alors qu'un évènement violent pour une société a lieu, comme une tuerie ou un attentat, une traque peut être lancée¹. Elle vise à retrouver puis juger le responsable, et donc à connaître son identité, qui associe un visage et un nom : à quoi ressemble le coupable et qui est-il ? Il arrive que la police et la justice fassent alors appel aux témoignages des citoyens, souvent par le biais des médias. Parmi ces témoignages, les images interviennent afin de procéder à l'identification de suspects, puis des coupables. Le droit à l'information prime alors sur le droit à l'image.

Le recours à l'image pour une identification et une condamnation judiciaire n'est pas nouveau. Durant l'insurrection de Paris en 1871, les défenseurs de la Commune se firent photographiés sur les barricades : « Ceux qui furent reconnus d'après ces images par la police de Thiers, furent presque tous fusillés. Ce fut la

¹ Je traiterai ici d'un cas de traque réelle, mais tout un imaginaire autour de la traque existe, en particulier cinématographique, avec par exemple *La Chasse à l'homme* de Fritz Lang (1941) et *Deux hommes en fuite* de Joseph Losey (1970).

première fois dans l'histoire que la photographie servit d'indicateur de police². » C'est assez rapidement pourtant que l'usage de l'image photographique comme preuve s'est avéré problématique. « Dès 1887, l'administration française décrète qu'une photographie n'a pas de valeur de preuve fiable pour l'identification des inculpés³. » Pourtant, même si elle conduit parfois à des dérives et des erreurs judiciaires, nous continuons aujourd'hui – à des degrés différents selon les sociétés – à faire appel à l'image pour identifier, accuser et condamner. Ce problème est d'autant plus accentué lorsqu'une traque est engagée – temps durant lequel images et peurs s'entremêlent.

Le 15 avril 2013, un double attentat est perpétré durant le marathon de Boston. Dans les jours qui ont suivi l'attaque, une véritable chasse à l'homme s'est déroulée à travers des images. En effet, alors qu'aucune revendication n'est donnée, et aucun suspect arrêté, les enquêteurs lancent un appel à la population : ils désirent recevoir le maximum d'images (photographies et vidéos) prises durant le marathon afin qu'elles soient analysées. La traque visuelle commence véritablement lorsque le 17 avril le FBI diffuse des images montrant ce qui reste des probables engins explosifs utilisés pour l'attentat. Parmi celles-ci, l'image d'un sac à dos noir en lambeaux, qui a dû contenir l'une des bombes et être abandonné parmi la foule. À partir de ces indices visuels, des personnes regroupées sur des forums et réseaux sociaux⁴ ont tenté de poursuivre les traces des coupables, en récupérant et étudiant eux-mêmes les images des multiples sources du marathon. Images à l'appui, des personnes sont jugées suspectes par le seul fait qu'elles portent des sacs à dos noirs et semblent avoir un comportement inapproprié (des hommes ne regardant pas la course, d'autres semblant repérer les lieux...). Le lendemain, le FBI divulgue cette fois des images de deux suspects lors d'une conférence de presse. Images de vidéosurveillance de qualité médiocre, elles montrent deux jeunes hommes, bruns, portant des casquettes (l'une noire, l'une blanche) et des sacs à dos⁵. Certaines représentent les hommes



16. Montage effectué par un internaute sur le site *Reddit* lors de la traque

2 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p.104

3 Hans Belting, *Faces : une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, p.296. L'historien indique également que si la police française se dirige alors davantage vers l'utilisation des empreintes digitales, existante en Chine, la police britannique reste attachée à la représentation du visage.

4 Il s'agit en particulier du réseau social de microblogging *Twitter* (créé en 2006) et du site web communautaire *Reddit* (créé en 2005) ; ainsi que le forum anonyme *4chan* (mis en ligne en 2003) qui fonctionne un réseau d'échanges d'image et est aujourd'hui associé à des groupuscules d'extrême-droite. À noter que sur *Twitter*, et de la même manière que pour l'incendie (non criminel) de Notre-Dame en 2019, les internautes cherchent le coupable du côté d'une silhouette sur un toit. Voir Abby Ohlheiser, « "L'homme du toit" de Boston attire l'attention des enquêteurs amateurs », *Slate* [en ligne], 17.04.2013. Disponible sur : <<http://www.slate.fr/monde/70951/homme-du-toit-boston-suspect-enquete-amateur>> [dernière consultation le 13.08.19]

5 Voir ces images conservées sur le site du FBI, en-dessous du portrait publié pour l'avis de recherche de l'auteur de l'attentat – à ce moment présumé, qui s'est avéré ici être le coupable – disponible sur : <<https://archives.fbi.gov/archives/news/updates-on-investigation-into-multiple-explosions-in-boston/photos>> [dernière consultation le 13.08.19]



17. Shannon Staple, *Le FBI présente des photos des suspects*, Boston, 18.04.2013



18. FBI, *Suspects 1 et 2*

en pied, frontalement ou en plongée; d'autres sont des gros plans. Le recadrage et l'agrandissement sur les visages accentuent leur pixellisation. Il est difficile de repérer des signes distinctifs et de reconnaître ces hommes ; mais un agent spécial du FBI explique : « Depuis plus de 100 ans, le FBI a fait appel au public pour qu'il soit ses yeux et ses oreilles. Quelqu'un connaît ces personnes, ce sont des amis, des voisins, des collègues ou des membres de la famille. Toute information, aussi insignifiante puisse-t-elle paraître, présente un intérêt pour nous⁶. » Ainsi, les internautes poursuivent leur investigation à travers les images. Des photomontages sont créés afin de fournir des preuves, sur lesquels des détails sont agrandis ou entourés, et des annotations écrites. Ces soupçons visuels - images fixes de personnes, pour en reconnaître le visage puis

l'identité - ont été diffusés et partagés sur les réseaux sociaux, mais aussi rapportés par des médias. Le *New York Post* par exemple, publie en une l'image qui circulait sur Internet montrant deux suspects, que la police recherche. L'un des deux est de profil, son visage est assez visible - sans qu'il ne soit possible de reconnaître précisément quelqu'un en particulier. Si le journal mentionne qu'il n'y a pour le moment aucune preuve que ces deux hommes soient associés à l'attentat pour le moment, il dirige le regard d'une population vers eux. De plus, il arrive à plusieurs reprises que les jugés suspect soient de "type oriental" - faisant revivre la peur de l'Arabe et de l'immigré une dizaine d'années après le 11-Septembre, événement qui revient dans les esprits des Américains. Le 19 avril, des milliers de policiers et militaires quadrillent la ville, les habitants de Boston sont priés de rester chez eux, les transports en commun sont arrêtés. Parallèlement aux professionnels, les enquêteurs amateurs continuent leurs recherches sur Internet. Le soir même, la police de Boston diffuse ce message : « La traque est terminée. La terreur est terminée. La justice a vaincu. Le suspect est arrêté⁷. » L'identité des coupables sera dévoilée peu après, mettant fin à la traque visuelle des internautes et des médias ; alors que des images d'hommes qui se sont avérés innocents ont pris valeur d'accusations publiques⁸.

6 L'agent spécial Richard DesLauriers, cité dans « Attentats de Boston : le FBI diffuse des images de deux suspects "armés et dangereux" », *France Info* [en ligne], 18.04.2013. Disponible sur : <https://www.francetvinfo.fr/monde/usa/attentat-a-boston/attentats-de-boston-le-fbi-diffuse-les-photos-de-deux-suspects-armes-et-dangereux_306877.html> [dernière consultation le 13.08.19]

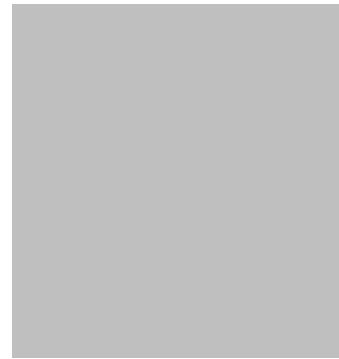
7 Message du FBI cité dans : Amandine Schmitt et Paul Laubacher, « Boston, l'échec flagrant des médias et de la traque sur le web », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 23.04.13. Disponible sur <<https://www.nouvelobs.com/monde/attentat-marathon-boston/20130422.OBS6574/boston-l-echech-flagrant-des-medias-et-de-la-traque-sur-le-web.html>> [dernière consultation le 11.08.19]

8 Voir notamment : l'article de la note précédente, ainsi que Cécile Dehesdin, « Marathon de Boston : Internet à la recherche du "type à la robe de chambre bleue" et d'autres possibles poseurs de bombes », *Slate* [en ligne], 17.04.2013. Disponible sur : <<http://www.slate.fr/monde/70955/marathon-boston-reddit-4chan-bleu-robe-guy-mec-robe-chambre-bleu-bombe>> [dernière consultation le 13.08.19] L'auteur mentionne une similarité avec l'affaire Dupont de Ligonès en France, durant laquelle des internautes se sont regroupés sur Facebook pour mener l'enquête.

Cet événement met en avant deux problématiques dans ces pratiques judiciaires. D'une part, l'acte de désigner un suspect par la diffusion de l'image de son visage se rapproche d'un acte d'accusation sans appel; la présomption d'innocence disparaît⁹. Son visage est montré dans l'espace public – aujourd'hui constitué à la fois par la rue, les médias et Internet : cette désignation tend à prendre valeur de culpabilité, et établit une distinction voire un rejet au regard des autres. Alors que la publication d'images de personnes dans les médias est encadrée juridiquement, il est difficile de la contrôler partout. D'autre part, ces événements ont la particularité d'avoir mis à jour des pratiques judiciaires de non-professionnels, motivées par les outils numériques et Internet. Si des civils peuvent aider la police et la justice, leur participation dans la traque à travers l'image peut être contestable. L'analyse et le recoupement de diverses

images du marathon de Boston ont conduit à des erreurs judiciaires mais aussi à des théories extravagantes, parfois complotistes. La pratique du *crowdsourcing* – gestion et/ou production de connaissances participative sur Internet, comme *Wikipedia* – peut s'avérer utile, et son principe, collectif, intéressant. Néanmoins, le contexte dans lequel elle trouve ici son origine révèle ses limites. La peur d'un nouvel attentat, le besoin de connaître rapidement l'identité des coupables pour comprendre l'événement (afin de vaincre collectivement le choc) mais aussi pour savoir qu'il n'y a plus de danger, conduisent à la précipitation et à un manque d'attention quant à ce qu'implique le fait de manipuler des images de visages, et de les diffuser publiquement. Il est donc particulièrement difficile de faire respecter le droit à l'image à des personnes qui ont peur. Chasseuse de prime d'un nouveau genre, souhaitant assister la police, la foule (*crowd*) a ici croisé des informations sans le professionnalisme nécessaire, et exposé des faits non vérifiés – souvent à partir d'images de visage de mauvaise qualité, pouvant ressembler à des dizaines de personnes.

Cette ressemblance possible n'est pas du seul fait de la qualité médiocre des images diffusées. L'usage identificatoire de l'image se cristallise en une difficulté et révèle une tendance réelle : la ressemblance physique d'un visage à un autre, mais aussi la ressemblance de l'image d'un visage à une autre... La multiplication d'images de visages peut alors concourir à l'extension de la peur ; de multiples criminels potentiels apparaissent. Cette tendance est d'autant plus marquée lorsque des personnes fabriquent des preuves de ressemblance pour attester de leur succès à identifier le coupable. Par exemple, pour prouver la culpabilité d'un étudiant dans l'attentat de Boston, un de ses camarades avait réalisé un gif animé : plus qu'un *morphing*, il s'agissait d'un simple passage de l'image pixelisée diffusée par

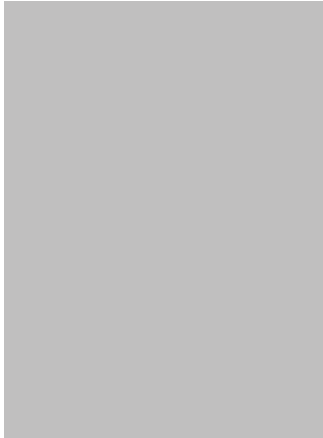


19. Une du *New York Post*, 18.04.2013

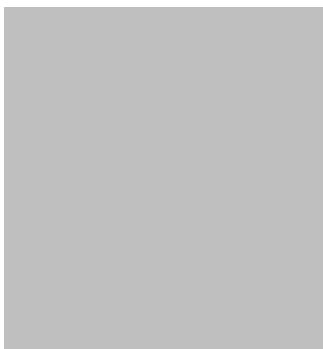


20. Montage vidéo effectué par un internaute lors de la traque

⁹ Il faut rappeler ici que tous les pays n'ont pas les mêmes juridictions quant au droit à l'image, et particulièrement celui de personne en prise avec la justice.



21. Couverture du magazine *Rolling Stone*, août 2013



22. Andy Warhol, *Thirteen Most Wanted Men*, 1964

le FBI au portrait du jeune homme, par fondu enchainé. Malgré le caractère rudimentaire de cette animation, réalisée dans l'urgence de la traque, la superposition des images pouvait composer d'autres visages encore, inexistant - ou plutôt existant uniquement sous la forme d'images. Ainsi, face à l'ensemble des images qui défilent quotidiennement devant nos yeux, des images de visages peuvent se créer et se substituer les unes aux autres : le doute et l'inquiétude grandissent.

La traque peut également continuer une fois le présumé coupable arrêté. Elle se transforme alors en une recherche d'images plus visibles, plus lisibles, de son visage. Pour signaler sa capture et informer des poursuites judiciaires à son encontre, les médias cherchent à diffuser son portrait. Il peut s'agir d'une photographie d'identité, d'un portrait privé ou encore de documents photographiques pris par la police. Une polémique naît ainsi à la suite de la publication d'un portrait de l'auteur de l'attentat de Boston en couverture du magazine *Rolling Stone*, quelques mois après l'événement. La place de cette photographie dans ce magazine américain de pop-culture peut être gênante voire scandaleuse pour certains.

Le visage du jeune terroriste vient trouver une place dans la galerie de portraits que publie habituellement le magazine en première de couverture. Mais c'est aussi l'image elle-même qui provoque l'indignation : d'une part, c'est un autoportrait, et d'autre part il ne correspond pas à l'image de tueur que "devrait" prendre le jeune homme aux yeux des spectateurs. Les couleurs sont claires et chaudes, la lumière est douce, son regard aussi. Il ressemble ici à beaucoup de jeunes américains, qui prêtent attention à leur mise et se prennent en photographie. Et selon certains, sa figuration sur la couverture du magazine, avec ses longs cheveux bouclés, évoque Bob Dylan ou Jim Morrison. Avec *Rolling Stone*, « The Bomber », Dzhokhar Tsarnaev, est représenté en rock star glamour plutôt qu'en « monstre » ; l'image paraît décalée avec les mots qui l'accompagnent¹⁰. Aurait-il fallu modifier l'image, à l'instar de la photographie fortement contrastée sur l'une des couvertures du *Time* durant l'affaire O. J. Simpson¹¹ ? En choisir une autre, ne pas en publier du tout ? Dans un acte qui se voulait vengeur, le sergent Sean Murphy, photographe travaillant pour la police, diffuse des images qu'il a prises durant l'arrestation du terroriste. Elles paraissent

10 Sur la couverture du *Rolling Stone* d'août 2013, l'autoportrait de l'auteur de l'attentat (encore non condamné à ce moment là) est accompagné de ces mots : « *The Bomber - How a Popular, Promising Student Was Failed by His Family, Fell Into Radical Islam and Became a Monster* »

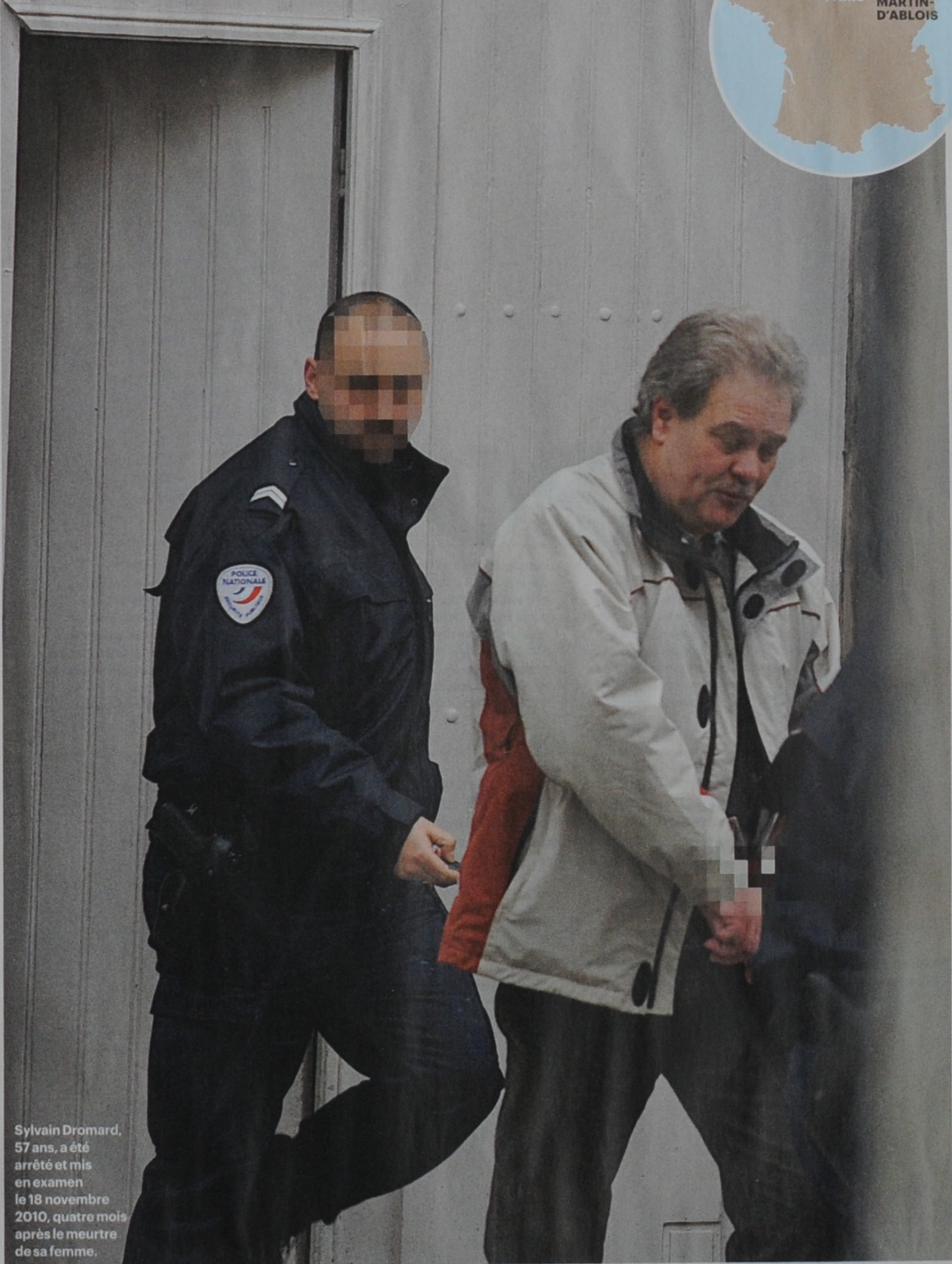
11 Il s'agit de la couverture du *Time* du 27 juin 1994, qui reprend et modifie le mugshot de la police de Los Angeles ; et alors que cette couverture renvoie aux problèmes du racisme envers les Noirs-Américains révélés par l'affaire juridique du célèbre sportif accusé du meurtre de son ancienne compagne et de son amant.

dans le *Boston Magazine*, où il explique qu'il souhaite ainsi « que le monde sache que le Tsarnaev qu'il a pris en photo cette nuit là – vaincu et à peine vivant, avec les points rouges des fusils des snipers sur son front – est le vrai visage du terrorisme, et non pas le jeune homme beau et confiant montré en une du magazine¹². » On retrouve ici la volonté d'humilier le terroriste par la photographie, qui semble devoir également payer de ses crimes à travers son image publique. Pour ce qu'il a fait, son image doit le rabaisser. Cette publication était problématique, car d'une part, le sergent avait fourni au média des images classifiées, et d'autre part, Tsarnaev n'avait pas encore été condamné. Cependant, on peut remarquer toute la difficulté à vouloir montrer ce « visage du terrorisme ». Par cette expression, on voit la volonté de donner, à travers une photographie – du point de vue de ceux qui en sont touchés et menacés – un symbole du terrorisme islamiste, individualisé, qui serait à trouver entre personnification du mal et image humiliante, car montrant l'ennemi hors d'état de nuire. En révélant une image qui se veut en plus une preuve visuelle, le photographe de la police pensait accéder à cette symbolisation, mais ses photographies se rapprochent davantage des images de martyr. Il s'agit en effet de l'arrestation d'un jeune homme, seul et blessé ; et non pas des images – jamais prises – du moment où il pose l'une des bombes qui fera ensuite des centaines de victimes. Mais même alors, il semble discutable de vouloir donner un symbole pour un ensemble d'actes violents et d'une pensée politico-religieuse extrême (souvent diverse), et sans prendre en compte que les faits commis, comme les images de ceux-ci et de leurs auteurs, sont pris dans un réseau complexe d'autres faits et d'autres images, et des mots qui les accompagnent... C'est par ailleurs ce qu'invitent à faire Broomberg et Chanarin avec *War Primer 2*. On voit cependant toute l'importance des relations qui se jouent entre émotions et acte d'image – non pas seulement dans sa réalisation, mais aussi dans sa diffusion.

Un autre type d'images de présumés criminels existe : celui des images prises « sur le vif » durant leur arrestation ou en marge de leur procès. Elles peuvent représenter l'attitude du suspect face aux appareils médiatiques, et plus largement face au regard de la société. Si certains criminels jouent de leur médiatisation, d'autres se refusent au regard public. Pour différentes raisons, le condamné peut cacher son visage... mais il sera tout de même filmé et photographié. À la condamnation juridique s'ajoute une autre forme de punition : celle, redoublée, par la visibilité contrainte.

12 Propos de Sean Murphy rapporté dans le magazine, cité dans Cécile Dehesdin, « Dzhokhar Tsarnaev : les photos du policier sont plus théâtrales que celle de *Rolling Stone* », *Slate* [en ligne], 19.07.2013. Disponible sur : <<http://www.slate.fr/monde/75606/attentats-boston-rolling-stone-photos-policier-publie-chasse>> [dernière consultation le 13.08.19]

Un artisan jugé pour homicide



Sylvain Dromard, 57 ans, a été arrêté et mis en examen le 18 novembre 2010, quatre mois après le meurtre de sa femme.

PHOTOS © L'UNION DE REIMS/A. LAUDY/MAXPPP, L'UNION DE REIMS/MAXPPP, ERIC LAINE

Punir le coupable par l'image : l'image infamante

Durant la traque de Boston, les internautes et les médias diffusaient des images afin de retrouver et identifier des suspects. Ces images - qu'elles proviennent de caméras de surveillance ou qu'elles aient été prises par des amateurs au hasard de la représentation du marathon - n'avaient pas, à l'origine, vocation de condamner. Il arrive parfois que la violence dans l'acte conjoint de faire image et de la diffuser peut être consciente et souhaitée par son opérateur, qui cherche alors à punir le représenté.

C'est le cas d'un homme dont les images ont été trouvées par l'artiste Mohamed Bourouissa (né en 1978) lors d'un séjour aux États-Unis. L'artiste se les réapproprie¹³ en les rephotographiant et réalise ainsi la série *Shoplifters* (2014-2015). Elle est composée de dix-huit photographies couleurs, encadrées et entourées d'une large bordure blanche, telles des photographies d'art. À l'origine, ce sont des images réalisées par le gérant d'une épicerie new-yorkaise dans son magasin, à première vue banales, mais qui représentent des voleurs. Si le commerçant avait peut-être une caméra de surveillance, ou s'il a photographié les voleurs pris sur le fait, ce ne sont pas ces images qu'il affiche dans son magasin et que Bourouissa découvre. Ces photographies ont été prises par le gérant qui s'est placé, avec son appareil photo, devant les voleurs juste après les avoir surpris. On peut imaginer que certains l'ont bousculé et se sont enfuis avant d'être photographiés. Mais ceux que nous regardons sont ceux qui ont fini par poser devant lui. Ce sont des hommes et des femmes anonymes¹⁴, de tout âge, que l'épicier confronte, qu'il place dans un face-à-face dans lequel il est en position de force. Cet acte se rapproche d'une sorte de pratique de la loi du Talion. On a l'impression qu'ils sont en contrepartie dépouillés de quelque chose : le commerçant ne vole pas à son tour un objet des voleurs, mais les prive symboliquement de leur dignité à travers une image contrainte. Le cadrage de la majorité des photographies est assez serré ; ce sont des plans moyens qui reflètent la proximité de l'appareil photo et du gérant qui se tient derrière. Les voleurs sont les seuls représentés, souvent devant les rayonnages des produits. Il n'y a personne qui vient les désigner, qui entre en contact avec eux ; aucun autre client (innocent) n'apparaît dans les limites de la photographie. Cela accentue cette impression que l'appareil photo juge et condamne. Comme pour redoubler la peine, d'autres regards indignés ou accablants se poseront sur les images une fois tirées. Ce sont des clients qui observeront non pas les voleurs dans le magasin - qui peuvent parler, bouger, peut-être se dépêtrer de la situation d'une manière

13 À noter que le duo d'artistes Joana Hadjithomas et Khalil Joreige réalise également une œuvre en s'appropriant des images infamantes pour l'installation *La Chambre des trophées* (2014). Ces images sont celles de *scambeaters* (qui cherchent à retrouver et punir les scammeurs, des arnaqueurs sur Internet) trouvées notamment sur la « chambre des trophées » du site 419 Eater disponible sur <http://www.419eater.com/html/trophy_room.htm> [dernière consultation 13.08.19] J'ai finalement choisi de ne pas étudier cette œuvre car elle dépasse la question de la violence à travers l'image : les artistes ont choisi de s'approprier les trophées que sont les objets fabriqués pour les *scambeaters* et non les photographies humiliantes.

14 Mohamed Bourouissa insiste sur cet anonymat en donnant comme sous-titre de chaque photographie de la série *Shoplifters* le nom « Inconnu » suivant d'un numéro.

ou d'une autre - mais leurs images affichées dans cet espace. Sans doute placées sur une sorte de tableau de chasse du commerçant, il sera difficile de donner la parole à ces images qui ne permettent pas d'expliquer leur geste illicite, seulement de les voir en coupables. Ces voleurs à la sauvette, seul ou parfois à deux, posent, l'article subtilisé à la main. Ils s'exposent au regard en se présentant devant l'objectif avec une bouteille d'alcool, une tablette de chocolat, des objets que l'on ne voit pas bien - les images sont de mauvaise qualité, souvent un peu floues - des objets sans grande valeur. À cette insignifiance des objets s'oppose la puissance de l'acte de punir. La plupart détournent le regard, semblent inquiets ou énervés ; quelques uns se donnent une contenance en posant avec le sourire, d'autres défient le gérant-photographe du regard... mais ils ne peuvent protester, car ils sont coupables. La honte est palpable à travers ces visages représentés. Ces voleurs sont punis par la photographie ; ils ne sont pas capturés par des policiers, mais par l'appareil photo. Leur culpabilité les rend inférieurs au regard du gérant, puis au regard des clients qui verront ces photographies dans l'épicerie, et qui pourront reconnaître les voleurs dehors, dans la rue. Cette autorité violente est révélée par Bourouissa, qui, à travers son geste d'appropriation et de décontextualisation, redonne par inversion une certaine dignité aux personnes représentées, aussi coupables soient-elles. Les regards accusateurs qui peuvent être portés sur les images à l'intérieur de l'épicerie ne sont plus les mêmes : dans l'espace d'une exposition différente - artistique - nous avons plutôt de l'empathie envers ces voleurs à l'étalage rabaissés par l'acte photographique.

À l'origine, ces photographies prennent donc leur fonction punitive dans l'espace de l'épicerie et celui, extérieur, alentour : l'espace social composé par la rue, le quartier, la communauté des clients. L'objectif est d'exposer publiquement, au regard du plus grand nombre des membres de cette communauté, l'image du visage des coupables. Les visages représentés peuvent se ressembler : ces photographies peuvent alors inspirer un sentiment d'insécurité dès lors que les clients se trouvent à l'extérieur, la peur d'être eux-mêmes volés. Cependant, la fonction de cette pratique d'image-punition est également d'inspirer la crainte du châtiment à ceux qui seraient tentés de voler le gérant du magasin new-yorkais, et plus généralement de dissuader d'enfreindre la loi - comme je l'étudierai dans le chapitre suivant. Il faut alors noter que la série *Shoplifters* de Bourouissa prend place dans un ensemble d'œuvres que l'artiste réalise à partir d'un imaginaire de la société américaine, de certaines de ses figures (comme le cow-boy) ou de ses symboles (la voiture)¹⁵. La pratique punitive que l'artiste s'approprié et détourne me semble s'apparenter à cet imaginaire. On peut en effet penser aux genres du western et du policier, qui construisent l'image d'une société dans laquelle faire justice soi-même relèverait dans certaines circonstances d'un droit à prendre, d'un honneur à défendre. L'acte du commerçant new-yorkais ne repose alors sans doute pas tant sur un manque de confiance envers les autorités en place pour lutter contre le vol. Cela peut être surtout le désir de faire

15 Comme en témoigne l'exposition *Urban Riders* de Mohamed Bourouissa au Musée d'Art Moderne de Paris, qui s'est tenue du 22 janvier au 26 avril 2018.



23. Mohamed Bourouissa, *Shoplifters*, 2014-2015

justice lui-même, afin d'obtenir une réparation symbolique ; peut-être selon lui plus personnelle et plus efficace qu'une peine juridique institutionnalisée.

On trouve ici de manière plus prononcée la mise à l'index du coupable, privé de respect comme de son droit à l'image, véritablement montré du doigt. L'acte de punir est assimilé à la visibilité du visage coupable. Plus anciennement, on peut rapprocher cette pratique – la désignation d'un coupable, par l'image, à la vindicte publique – au genre de la peinture infamante, apparu au Moyen-Âge. L'infamie est proche de l'humiliation en ce qu'elle tend à attaquer la respectabilité, l'honneur de quelqu'un. Néanmoins elle est toujours infligée dans un cadre juridique (à travers la loi, le droit) ou collectif (à travers l'opinion publique). Dans *La Peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, Gherardo Ortalli en étudie l'histoire et les usages en Italie, alors qu'il existait déjà « un sentiment préalable d'un droit à l'image (physionomique et symbolique) comme droit effectif, inhérent à la personne, et dont on ne pouvait être privé que dans des situations déterminées¹⁶. » La peinture infamante est alors une peine symbolique règlementée – les artistes qui les exécutent ont un cahier des charges précis à respecter – souvent en marge de la justice institutionnelle, avec une dimension sociale et politique très forte. La peinture infamante n'est pas faite pour être conservée – il reste d'ailleurs peu d'exemples du genre¹⁷ – et est effective dans un temps et un espace précis. En revanche, elle s'attache à la mémoire collective de la population qui la voit. L'usage d'origine consiste à « peindre dans des zones déterminées de la cité et sur des édifices particuliers, l'image de ceux qui s'étaient rendus coupables de délits variés, allant de la trahison à la banqueroute,

16 Gherardo Ortalli, *La Peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle* [1975], Paris, Gérard Monfort, 1994, p.23

17 Deux exemples mentionnés par Ortalli : la fresque représentant Passerino et Bonapace Faba (expression douloureuse et banderole noire au-dessus de leur tête) parmi les cavaliers en disgrâce, enchaînés les uns aux autres, que l'on exilât de la ville, peinte sur l'un des murs du Salone du Broletto à Brescia entre 1270-1280. *Idem*, p.23. Et les dessins préparatoires qu'exécutât Andrea del Sarto, représentant des hommes (citoyens et capitaines ayant trahi la cité de Florence) pendus par les pieds, traces retrouvées de sa participation à une peinture infamante pour laquelle il ne travailla que de nuit et anonymement. *Ibid.*, p.40-41



Wasabi et Link dans le secteur «Oaktown» de la ZAD.



procès pour «association de malfaiteurs en vue de la préparation d'actes terroristes». PHOTO MARC



...ima devait également servir de bombe humaine.



Falmata B., 15, was assigned a suicide-bombing mission. She was afraid the bomb would "explode".



Salah-Eddine Gourmat à Paris, le 30 janvier 2014, à l'issue de son



Arrivée à l'audience de l'un des accusés, Youssef Ait Boulahcen, mercredi au tribunal correctionnel de Paris.

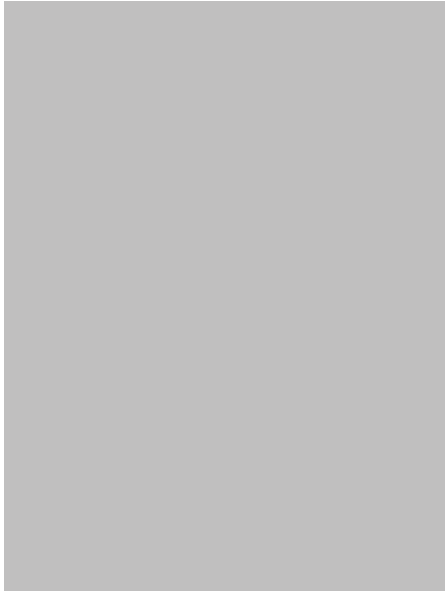


Au Palais de justice de Paris, le 19 septembre. Neuf personnes comparaissent en rapport avec l'attaque de la voiture de police de mai 2016.



Le 19 septemb





24. Mohamed Bourouissa,
Shoplifters, 2014-2015

de l'homicide à la falsification de documents¹⁸. » Ortalli écarte le rapport magique qui aurait pu exister entre représentation et réalité : la peinture infamante ne cherche pas à porter une atteinte physique - il n'est pas attendu qu'un homme, représenté pendu, étouffe après la réalisation de la peinture - mais morale, par son exposition dans la cité. Les condamnés sont le plus souvent peints selon des codes spécifiques (attitude, bestiaire, couleurs précis) accompagnés de légendes explicatives ou de poèmes infamants déclamés, qui révélaient l'identité du coupable. « Frapper l'individu à travers son image revenait à utiliser un symbole pour atteindre un but concret. Cette démarche allait de soi pour un milieu qui, largement illettré [...] se trouvait par là même,

dans une certaine mesure, très réceptif à la représentation figurée [...]. Le monde dans lequel la peinture infamante affirmait ainsi sa présence était un monde capable de se constituer jusqu'à une hiérarchie des couleurs, fondée sur la noblesse, et permettant de mieux comprendre le sens caché de la figure. C'était aussi, par ailleurs, une société dont la classe dirigeante montra à plusieurs reprises qu'elle percevait - et savait mettre à profit - les possibilités du moyen figuratif comme support d'informations et instrument de persuasion¹⁹. » Ortalli note ainsi que la peinture infamante peut faire partie d'un système de propagande politique, en particulier lorsqu'il s'agissait de condamner publiquement en image les individus qui avaient conspiré contre le pouvoir en place²⁰. La condamnation par la peinture infamante est souvent portée par les autorités politiques en marge de l'institution judiciaire elle-même pour différentes raisons, mais principalement lorsque les coupables se sont dérobés à la justice. Il peut s'agir également de redoubler la peine d'un condamné déjà mort, ou encore lorsqu'il ressort que l'infamie doit être jetée contre une ville toute entière²¹. Dans tous les cas, il s'agit de rendre effectif, juridiquement autant que socialement, la perte de la bonne réputation et de l'estime publique. La peine de la peinture infamante pouvait en outre constituée une forme de malédiction pour les condamnés : les diables parfois peints à leurs côtés « rappellent la menace d'une sanction surnaturelle, capable de punir le coupable d'un châtement transposé dans

18 *Ibid.*, p.12

19 *Ibid.*, p.15

20 Voir à ce propos la condamnation des agents d'une insurrection contre la famille Médicis à Florence analysée par Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*, p.201-208

21 Au-delà des autorités politiques, Bredekamp montre que dans certains cas de dessins figurant dans des correspondances privées (et non plus des peintures publiques), l'image infamante est également un pouvoir effectif donné aux roturiers contre les aristocrates. La loi permet alors de régler des litiges de manière quasi-égalitaire dans le sens où une classe supérieure peut être touchée aussi durement qu'une autre, à travers son image. *Idem*, p.184-185

l'éternité, quelle que fût son issue terrestre. La justice des hommes faisait appel à la justice divine [...] ²². »

La punition opérée par la photographie n'est qu'une justice des hommes. Si dans les deux cas, le châtement s'effectue par une image qui va être vue publiquement et qui se fixera dans une mémoire collective, plusieurs points diffèrent entre la pratique ancienne de la peinture infamante et la punition-image dans les photographies trouvées par Bourouissa. Alors que ce genre de peinture est le plus souvent réalisé à l'extérieur et voué à disparaître, les images-trophée du commerçant sont conservées et contiennent la possibilité de l'être longtemps, tout autant que d'être reproduites (comme le fait l'artiste franco-algérien, de manière particulière). La différence la plus importante se trouve à nouveau dans la relation violente entre photographe et photographié. Alors qu'à la Renaissance, l'artiste de la peinture infamante est susceptible d'être lui-même déshonoré par cette tâche en étant associé à la figure du bourreau²³, le photographe de l'épicerie choisit consciemment d'être l'exécuteur de la peine qu'il met en place. Il prend ainsi le droit – sans encadrement social collectif, mais en s'appuyant a priori sur la communauté restreinte de ses clients respectables – de se constituer à la fois comme victime, juge et justicier en établissant et obtenant lui-même réparation par l'image contrainte. C'est donc toute la question de la justice et de l'autorité au-delà de l'institution, et à travers les images, qui est interrogée par Bourouissa.

Punition-spectacle et image infamante de la mort

Le genre de la peinture infamante s'appuie sur la pratique de l'infamie qui pouvait prendre d'autres formes. L'une d'entre elles est la mise au pilori, qui, en France, a existé jusqu'au XIX^e siècle. Ce châtement judiciaire consiste à punir un individu en l'attachant (à une échelle, au pilier de justice) ou en l'entravant par un carcan, sur un lieu public fréquenté, pendant un temps déterminé. La mise au pilori est souvent associée à des rituels d'humiliation déterminés et pouvait s'accompagner d'autres peines ; mais à nouveau, il s'agit moins de blesser physiquement²⁴ le condamné que de porter une atteinte morale, pérenne, qui tend à déshonorer le coupable, voire à l'exclure du reste de la société. Identification et mémorisation de son visage sont de

22 Gherardo Ortalli, *La Peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p.55

23 « S'il n'attachait pas matériellement la corde au cou du condamné, s'il ne le poussait pas concrètement dans les flammes, [le peintre] le faisait de façon symbolique et l'attention que le milieu de l'époque portait à l'allégorie et au symbole [...] encourageai[t] dangereusement l'équation peintre-bourreau. » *Idem*, p.39. Ortalli fait également remarquer que la fonction de bourreau était elle-même considérée comme infamante, et que l'association de la figure du peintre à celle du bourreau montre bien à quel point la peinture infamante était prise au sérieux à l'époque.

24 Au Moyen Âge, il est alors interdit de jeter des pierres sur celui qui subit le pilori, tandis que des ordures, ou des choses associées au crime commis – de la nourriture avariée pour un vendeur peu scrupuleux, par exemple – sont autorisées.

mise : à chaque fois qu'il sera revu, il devra porter la honte de son infamie et être méprisé par les autres membres de la société. La pratique judiciaire de l'infamie est profondément sociale : elle s'appuie sur des actions réelles et symboliques, de la part des législateurs comme des spectateurs. Les représentants de la justice « organisent la scène du rituel qui permettra à l'infamie de se réaliser dans l'œil du public. [...] Cette mise en scène ne peut être efficace que si les gens du commun investissent la scène en outrageant le condamné. Ceux-ci ne sont pas les spectateurs d'un supplice éclatant, mais des acteurs dont les gestes et cris normés sont nécessaires à la fabrique de l'infamie²⁵. » Ces spectateurs-acteurs participent donc en même temps à la réparation sociale de l'infamie, celle du délit commis, et d'une certaine manière à l'expiation d'une faute qu'ils ne veulent pas voir s'étendre au reste de leur société.

Les différentes pratiques de l'infamie s'appuient sur l'humiliation, mais elles sont avant tout associées au sentiment de honte, qui est à la fois moral et social, et relève de la culpabilité. « La honte est en effet infligée à titre de sanction à qui a commis une faute, transgressé une limite, voire un interdit²⁶ » et « se veut spectacle : elle provoque des démonstrations, des cris, des hurlements visant à l'accentuer, à la rendre exemplaire et terrifiante²⁷. » Si la honte était autrefois relative à l'idée d'honneur, elle l'est aujourd'hui davantage aux normes sociales (implicites, donc plus difficiles à déterminer) et aux règles (explicites à travers les droits et devoirs) d'une société. Ce qui associe la honte aux peurs collectives, c'est la menace d'une forme de contamination entre le coupable et la société dans laquelle il avait sa place. C'est la crainte que la communauté toute entière soit elle-même porteuse de la faute morale commise ; d'où le besoin de punir le coupable et de le punir publiquement. Les spectateurs-acteurs, membres de cette société, montrent qu'ils désapprouvent les actes du condamné, le punissent afin d'empêcher la propagation du mal qu'il porte en lui et cherchent alors à rétablir ce qui est juste²⁸. On voit que ce sont les relations entre individu et collectivité, mais aussi entre bourreaux et condamné qui entrent en jeu dans la pratique de l'infamie.

Ainsi, Gherardo Ortalli remarque que la disparition progressive de la peinture

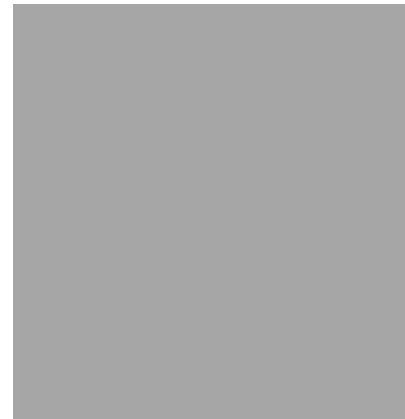
25 Lilian D'Artagnan, « Tourner le corps en dérision dans la peine du pilori au Moyen-Âge », *Camenuiae* [en ligne], décembre 2017. Disponible sur <<http://lettres.sorbonne-universite.fr/Nouvel-article,26765>> [dernière consultation le 15.08.19] Si cette remarque concerne précisément la mise au pilori au Moyen Âge période médiévale, elle peut s'étendre à d'autres peines infamantes et à d'autres époques.

26 Claudine Haroche, « Le sentiment d'humiliation : dégrader, rabaisser, détruire », *op. cit.*, p.344

27 *Idem*, p.345

28 Lorsqu'il s'agit d'un mal collectif, la désignation d'un bouc émissaire se fait ressentir : il permettra d'expié, de chasser celui-ci hors de la société. C'est ce qui a été relevé à travers les Tondues après la Libération en France entre 1944 et 1945, femmes collaboratrices à différents niveaux, qui expiaient la collaboration de toute la nation ; voir *infra* chapitre 4-2. De même, lorsqu'une épidémie de peste atteint la société sans que l'on ne comprenne son origine : « Le mouvement premier et le plus naturel était d'accuser autrui. Nommer des coupables, c'était ramener l'inexplicable à un processus compréhensible. » Et « si l'épidémie était une punition [divine], il fallait rechercher des boucs émissaires qu'on chargerait inconsciemment des péchés de la collectivité. » En Europe, ce sont alors les étrangers, les voyageurs, les marginaux, les hérétiques juifs et les lépreux ont servi tour à tour de coupables. Jean Delumeau, *La Peur en Occident* [1978], Paris, Hachette, 1999, p.173-174.

infamante tient à la fois de sa faiblesse et de sa force par rapport à la société dans laquelle elle est établie. Il faut ici rappeler que les images étaient peintes sur les murs des bâtiments importants, représentatifs des autorités de la ville ; devant lesquels les étrangers de passage étaient amenés à passer. Ainsi, d'une part, et dans les cas fréquents où la peinture infamante établit une peine par contumace, elle constitue une forme de faiblesse car elle révèle une société qui n'arrive pas à capturer et condamner ses coupables – elle ne serait alors qu'une « compensation rituelle », un « succédané abstrait » de condamnation, un « remède conventionnel²⁹ ». D'autre part, cette pratique judiciaire peut, comme par ricochet, jeter l'opprobre sur cette société : « les hommes de l'époque la percevaient comme une punition grave, réelle, qu'il fallait éviter, empêcher, éliminer. Une punition dont les effets (dans certains cas au moins) pouvaient dépasser la personne même du condamné, et s'élargir jusqu'à impliquer ses parents, ses amis, ceux qui exécutaient la peine, pour toucher finalement la collectivité tout entière³⁰. » Le déshonneur à exclure, à expier de la ville en viendrait à s'intérioriser au sein de la société et l'entacher elle-même. L'image du condamné devient l'image de la ville, de la société dans laquelle il vit. Ainsi, au cours du XVI^e siècle, la peinture infamante « est de plus en plus réservée à des cas exceptionnels : seuls les grandes trahisons, les grands complots, et les grands ennemis réussissent à raviver ce qui appartient au passé³¹. » Elle finit par être oubliée peu à peu, et ne subsiste que par souvenirs iconographiques (la carte du pendu par les pieds, au tarot) ou soubresauts de l'histoire (le cadavre de Mussolini en 1945 suspendu dans la même position, renvoyant à la condamnation pour haute trahison, filmé et photographié ainsi³²).



25. Andrea Del Sarto, dessin préparatoire pour *Peinture infamante*, 1530

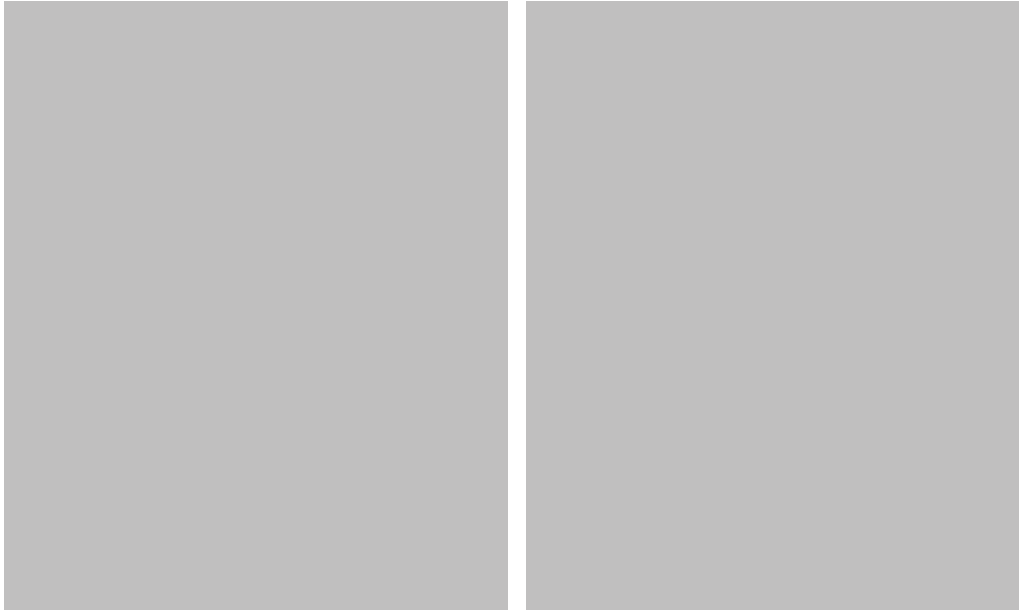
Des questions peuvent alors être soulevées quant à notre rapport actuel aux images de condamnations publiques, et en particulier aux exécutions. Alors que c'est aussi le caractère public d'une condamnation qui est infamant – le condamné est puni aux yeux de tous, et à travers le regard que lui porte le public –, la représentation d'un condamné à mort peut être doublement. L'image même de la mort peut être considérée comme déshonorante, indigne. C'est d'ailleurs l'image photographique de personnes connues sur leur lit de mort qui a conduit certains pays à mettre en place le droit à l'image. Avec la photographie de cadavre, un déplacement s'effectue du châtimement de l'image-punition (qui s'attaque à l'image comme substitut, à la place

29 Gherardo Ortalli, *La Peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p.41

30 *Idem*, p.41

31 *Ibid.*, p.82

32 Alors qu'il tente de s'échapper d'Italie, Mussolini est reconnu, arrêté puis fusillé sur ordre du comité de libération national. Son cadavre est ramené à Milan pour être exposé à la population ; il sera violenté et pendu par les pieds sur une place.



26. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°14 / n°51

de la personne) vers le droit à l'image (qui protège la personne en tant qu'image)³³.

En France, la dernière peine capitale publique a lieu en 1939. Avant l'abolition de la peine de mort en 1981, alors que les journalistes peuvent y assister, les images sont interdites durant les exécutions. Pourtant, des images de condamnation à mort semblent avoir toujours existé à travers les médias ; des exécutions prises sur le vif, filmées en direct ou bien montrant ce qui suit la peine - comme avec le cadavre de Mussolini. On peut donc s'interroger sur ces représentations médiatisées : concernent-elles seulement les « grands ennemis », ceux qui sont craints et qu'il s'agit de punir et d'humilier pour diminuer la peur qu'ils inspirent ? Comment se positionner face à ces images ; conservent-elles la dimension spectaculaire et sociale des peines infamantes ? Retrouve-t-on la peur d'un retournement, de l'opprobre jetée sur la société qui regarde le condamné ?

Dans *War Primer 2* de Broomberg et Chanarin, le photo-épigramme n°14 montre le moment précédant l'exécution, par pendaison, de Saddam Hussein. Les deux artistes choisissent une image extraite de la vidéo - filmée et diffusée sans autorisation - représentant la mort de l'ancien dictateur, repris par de nombreux médias à travers le monde, et plus globalement sur Internet. Cette vidéo a fait débat, notamment car « elle est proprement insoutenable³⁴ », mais aussi car la condamnation à mort de Saddam Hussein à Bagdad semble précipitée³⁵. L'image choisie par le

33 C'est en France, en 1858, qu'il est décidé (suite à une plainte déposée par la famille) que la photographie de l'actrice Elisabeth Rachel Felix sur son lit de mort, prise par Charles Nègre, sera interdite à la publication. En Allemagne, en 1898, il s'agit de la photographie de Bismarck sur son lit de mort qui conduit à déterminer le droit à l'image. Voir Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p.185-189

34 Marie-Monique Robin et David Charasse, « 30 décembre 2006 - Vengeance », *100 photos du XXI^e siècle*, op.cit., p.174.

35 « Le 5 novembre 2006, Saddam Hussein est condamné à mort par un tribunal d'exception, pour avoir ordonné le massacre de cent quarante-huit villageois chiites à Doujaïl en 1982, en représailles à une tentative d'attentat. De nombreuses ONG [...] dénoncent une parodie de justice [...]. Livré par

duo d'artistes montre le condamné rasé, vêtu de noir, se tenant entre ses deux bourreaux, cagoules noirs sur le visage, qui lui passent la corde au cou. Saddam Hussein n'est plus l'homme hirsute capturé par les Américains (photo-épigramme n°51) ; il a été livré aux autorités irakiennes, alors que le pays est en prise à une guerre civile et que certaines troupes occidentales sont encore sur place. L'image est collée sur une photographie noir et blanc dont on ne voit maintenant plus que des pieds, deux chapeaux, et un fragment de visage. Elle représentait deux hommes du gouvernement de Vichy, Philippe Pétain et Pierre Laval, en tenue de ville et dans la rue, l'un parlant et l'autre désignant quelque chose hors-champ. Le montage des deux images est dynamique, les lignes de composition entre les limites des deux images et ce qu'elles contiennent s'entrecroisent. Un fragment de corde du gibet à gauche de l'image en couleur est placée sur le bas de la photographie noir et blanc ; un deuxième vient remplacer le corps de Pétain ; un troisième semble rejaillir à droite. Les visages sont encagoulés dans l'image récente, totalement ou partiellement recouverts dans l'ancienne, alors que celui de Saddam Hussein est bien visible et contraste avec les couleurs sombres de l'image vidéo. Le quatrain de Brecht résonne au contexte des guerres irakiennes :

*« Plus que les Allemands le peuple hait ces deux-là.
Assis sur le toit ils souillaient leur culotte
Craignant moins les Allemands que leurs compatriotes.
Le pouvoir aux Allemands ? Oui. Au peuple ? Jamais³⁶. »*

La collaboration de Pétain et Laval avec les Allemands fait écho aux relations politiques de Saddam Hussein avec les Américains ; de même que la haine d'une population envers ses dirigeants qui la craignent. Pétain et Laval sont condamnés à mort pour haute trahison en 1945 (le second est fusillé, le premier sera finalement emprisonné à perpétuité) ; Saddam Hussein est exécuté pour crime contre l'humanité en 2006. Au-delà de la complexité de ces deux situations politiques, c'est bien le choix de montrer publiquement, à travers les médias, la mise à mort d'un chef en disgrâce, et celui de remonter une image pour une œuvre, qui importe ici. La vidéo est considérée comme « insoutenable » ; un terme que l'on emploie souvent pour les images violentes, choquantes dont on ne pourrait soutenir la vue ou le parti, dont on ne peut pas comprendre la raison de l'acte d'image. Mais ceux qui l'emploient l'ont regardée jusqu'au bout, en sachant d'avance que la vidéo est seulement faite pour être regardée, pour redoubler ce qui avait été déclaré avant qu'elle ne soit diffusée : l'ancien dictateur irakien a été exécuté. Elle est infamante car elle montre les dernières minutes d'un homme, même s'il ne s'agit que d'une image arrêtée ou d'une partie de la séquence vidéo, qui ne montre pas l'image du corps pendu au gibet. Cela reste l'image d'un homme entravé qui n'a plus le pouvoir de se refuser

les Américains aux autorités irakiennes, l'ancien dictateur est exécuté moins de deux mois plus tard. » *Idem*, p.174. Les auteurs ajoutent que « la Fédération internationale des droits de l'homme a regretté que "l'exécution hâtive de Saddam Hussein prive les Irakiens et le monde d'un procès global, qui aurait permis de mettre en lumière les complicités occidentales dont il a joui". » *Ibid.*, p.175

36 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.34

à la caméra. Broomberg et Chanarin nous confrontent à cette violence que nous ne remarquons plus. À travers *War Primer 2*, ils ne cherchent pas à nous donner à voir des images que l'on ne voit pas. Ils rendent au contraire visible, toutes ensemble, une centaine d'images que l'on a pris l'habitude de voir. Au fil des pages, elles en appellent chaque fois d'autres : des images qui ne sont pas présentes dans le livre, mais que l'on a vu auparavant ou que l'on regardera plus tard.



27. Jérôme Delay,
*Des Marines descendent une
statue de Saddam Hussein*,
Bagdad, 09.04.2003



28. Une de *Libération*, 21.10.2011

Le pouvoir de Saddam Hussein se jouait sur l'importance de son image ; sa puissance est signifiée par la propagation de son image - glorifiée et glorificatrice - partout en Irak. Il avait tenté de se soustraire à la justice, comme à la vue de tous, en se cachant. Il semble alors nécessaire que la fin de du règne de Hussein soit visible en images. Elles pourront neutraliser les anciennes représentations, rabaisser puis détruire sa puissance passée. Les images de son exécution closent donc l'ensemble de celles de sa chute, déjà préfigurée par le déboulonnage de sa statue en 2003, puis celles de sa capture quelques mois plus tard. On voit donc que cette image de Saddam Hussein entre en résonance avec d'autres que Broomberg et Chanarin ne montrent pas. Par le fait de placer des images récentes sur des anciennes, celles choisies par Brecht, les artistes nous amènent à repenser aussi à celles qui ont été visibles entre 1945 et le moment de chaque nouvelle lecture de *War Primer 2*, au-delà de la guerre contre le terrorisme. Ainsi, l'image de l'exécution de Saddam Hussein est reçue dans le flux de celles d'autres dictateurs tués sous le regard de caméras et d'appareils photo ; comme Ceausescu³⁷ en 1989 et Kadhafi³⁸ en 2011.

Face aux images de la mise à mort de Saddam Hussein, les Irakiens peuvent éprouver des émotions diverses, en fonction du quotidien de chacun durant la gouvernance de l'ancien chef du pays comme de son opinion face à son exécution. En tous cas, ces images en font une condamnation publique qui placent les Irakiens comme spectateurs : ils ont pu regarder, par procuration, la mort de l'ancien dictateur.

37 La révolution roumaine commence le 16 décembre 1989 à Timisoara. Le 21 décembre, Ceausescu et sa femme prennent la fuite mais sont arrêtés à quelques kilomètres de Bucarest. Après un procès éclair, ils sont fusillés le 25 décembre 1989. Le procès et les corps morts sont filmés et diffusés par la télévision roumaine libre, puis par de nombreux médias étrangers. Gilles Saussier ne fait pas mention de ces images dans *Le Tableau de chasse*. Une vidéo de Chris Marker révèle la dimension mercantile des images-chocs comme de l'actualité en s'appropriant les images du procès et de l'exécution diffusées par la télévision française avec *Détour Ceausescu* (1990).

38 La révolution libyenne arrive à la suite des révolutions tunisiennes et égyptiennes du « Printemps arabe » ; elle commence en février 2011. Kadhafi et sa famille prennent la fuite en août 2011 dans la région de Syrte. Le dictateur est arrêté et meurt par balles (exécuté ou blessé lors d'un échange de coups de feu) sans procès le 20 octobre 2011. Pendant et après sa mort, Kadhafi est photographié et filmé. Son corps est ensuite transféré à l'hôpital de Misrata, puis exposé à la foule dans une maison de la ville, où des images sont encore prises.

Pour les opposants comme les partisans, les images de l'exécution et du cadavre de Hussein sont importantes : davantage que des preuves visuelles, elles peuvent être des images cathartiques qui signifient la libération de la crainte du tyran – qui est mort sans gloire, et qui n'est maintenant plus qu'un cadavre comme un autre – et marquent la fin d'une ère afin de passer à une autre. Tout dépend ensuite de comment montrer ces images, avec plus ou moins de dignité, si cela est possible.

Au-delà des frontières irakiennes, et en particulier les spectateurs dont les pays ne diffusent plus d'images de mises à mort et n'effectuent plus de peines capitales, la diffusion de telles images demandent des justifications. Celle qui revient le plus souvent lorsqu'une image choquante est diffusée, c'est sa fonction probatoire. Cependant, il est répété par les médias eux-même que la preuve visuelle, dans l'actualité, devient de plus en plus complexe ; et on n'attend plus aujourd'hui des images qu'elles nous montrent la vérité³⁹. Une autre justification est donnée : les médias cherchent avec de telles images à attester d'un événement historique, de représenter l'histoire en train de se faire. Cette importance passe au-delà de la dignité d'une personne, au-delà du respect du droit à l'image – d'autant que certains montages (avec d'autres images ou des mots) veulent nous rappeler qu'il ne s'agit pas d'un innocent, mais d'un tyran coupable de crimes odieux. Dans le contexte d'une guerre, ou bien d'un conflit civil dans lequel des pays extérieurs prennent part, comme l'Irak et la Libye, il s'agit aussi de montrer la chute de l'ennemi et la libération d'un pays tyrannisé ; c'est-à-dire des images-trophées. Au-delà de la justification des médias à montrer des images infamantes de la mort, elles sont données à voir aux spectateurs.

Davantage encore pour ceux qui choisissent de regarder les images d'une exécution, la question du positionnement du spectateur se pose inévitablement et peut se faire par rapport à la notion de complicité. Celui qui est complice, c'est d'abord celui qui participe à l'accomplissement, ici non pas d'un crime, mais d'une peine judiciaire (en tous cas montrée comme telle). On a vu qu'auparavant les peines infamantes impliquaient directement le public, c'est-à-dire la population touchée par le crime commis, qui se fait donc complice. Alors que les rituels sociaux qui encadraient ces pratiques ont disparus, l'acte de punir et de participer à la punition est souvent indirect et passe à présent par les images. Il ne reste que le regard d'un public toujours plus large, qui dépasse la société dans laquelle l'exécution a lieu ; un regard posé sur un condamné puis son cadavre, pour qui il n'est plus question de droit à l'image. La complicité de certains spectateurs en regardant la mise à mort de Saddam Hussein dépend alors de leur position face au jugement lui-même. Elle peut être consciente et comme revendiquée : les images leur permettent eux aussi

39 « Les images, en général, ne sont plus depuis longtemps des facteurs de preuve suffisants, encore moins depuis quelques années avec la multiplication des sources possibles. » Quentin Girard, « Pourquoi Libération a montré les images de Kadhafi », *Libération* [en ligne], 21.10.2011. Disponible sur : <https://www.liberation.fr/planete/2011/10/21/pourquoi-liberation-a-montre-les-images-de-kadhafi_769543> [dernière consultation le 17.08.19] « On a tous fait le deuil de la vérité de la photographie. Avoir la photo d'un événement ne signifie plus sa véracité. » Michel Poivert dans Charlotte Pudlowski, « Mort de Kadhafi : "Plus une image est maladroite, plus elle sent l'authenticité" », *20 Minutes* [en ligne], 19.10.2011. Disponible sur : <<https://www.20minutes.fr/medias/809736-20111020-mort-kadhafi-plus-image-maladroite-plus-sent-authenticite>> [dernière consultation le 17.08.19]

de participer par procuration à la condamnation, et de s'en sentir malgré tout acteurs, car ils considèrent la peine juste et peuvent être satisfaits, éprouver même un certain plaisir vengeur à regarder la mort de l'ennemi⁴⁰. Cette question de la complicité devient plus complexe dès lors que l'on n'a *a priori* pas de position morale face à la condamnation : on ne prend pas part au débat de savoir, après coup, s'il fallait tuer Saddam Hussein ou pas, s'il fallait montrer sa mise à mort ou pas. Il arrive d'ailleurs que des spectateurs demandent aux médias de ne pas diffuser de telles images, ou bien que des médias engagent leurs spectateurs dans ce débat, après leur publication : les images sont diffusées tout de même. Et avec Internet, au-delà des médias, les images sont disponibles.

Avant tout, nous regardons ces images parce qu'un opérateur nous les montre (partiellement ou non), comme était montré publiquement le condamné à mort face à la foule. Emmanuel Taïeb remarque qu'à « partir du moment où le rite de l'exécution est étroitement contrôlé par le pouvoir, les manifestations sonores et le regard – vestiges du temps où le peuple assemblé mettait lui-même à mort le coupable – deviennent les seules manières, pour les spectateurs, de participer à l'exécution⁴¹. » Même sans gestes normés durant la condamnation à mort, il s'agissait d'un spectacle social car les spectateurs étaient présents tous ensemble en même temps, chacun à sa place mais dans un même espace commun public. Les spectateurs choisissaient de se placer à proximité ou à distance de l'ensemble de ce qui était donné à voir, c'est-à-dire le spectacle de la condamnation publique. Alors que sa visibilité représentait aussi la justice de cette société – à laquelle les spectateurs étaient censés adhérer et faire partie –, il s'agissait aussi de se mettre à l'épreuve de la vision d'une mort terrible, afin de prouver à soi-même et aux autres qu'on avait le courage de soutenir, de regarder sans frémir la mise à mort. Et il peut y avoir un plaisir à regarder, car un plaisir à frémir. C'était également un moyen de se projeter dans l'expérience de la mort, de vivre, depuis sa place, celle d'un individu condamné devant un public ; mais aussi d'observer la mort, de plus en plus distanciée alors qu'évoluent les conditions d'hygiène et de santé publique. Emmanuel Taïeb remarque toutefois qu'« [u]ne certaine familiarité avec la violence, malgré les profondes évolutions des sensibilités, n'a jamais effacé la peur absolue de la mort⁴². »

Lorsqu'il ne s'agit plus d'être présent physiquement mais de regarder des images de l'exécution, le cadrage de l'opérateur détermine et remplace cette place du spectateur devenue optique, regard posé sur les images. Pour une vidéo ou une série d'images, c'est ensuite le choix du moment qui va permettre de voir l'exécution – comme si l'opérateur avait détourné les yeux, ou n'avait pas choisi de prendre d'images de toute l'exécution. Il nous est alors donné à voir des gros plans et/ou une vue d'ensemble de la mise à mort, des moments et pas d'autres. La place

40 Attitude face à l'image, avec l'image, que l'on peut rapprocher des personnes ayant acheté ou conservé illégalement des photographies de lynchages de Noirs-Américains aux États-Unis.

41 Emmanuel Taïeb, « L'exécution soumise au regard », *Communications*, 2004, p.60

42 *Idem*, p.59

du spectateur dépend donc essentiellement de celle de l'opérateur qui prend les images, qui a forcément un statut particulier par rapport à la condamnation, une raison d'être là où il se trouve en train de photographier ou filmer. Dans l'image de la pendaison de Saddam Hussein choisie par Broomberg et Chanarin, le cadrage est rapproché et renvoie au fait que l'opérateur des images appartient aux autorités irakiennes (il s'agirait sans doute d'un conseiller du premier ministre).

« Bien que l'appareil photo soit un poste d'observation, il y a dans l'acte photographique plus que de l'observation passive. Comme le voyeurisme érotique, c'est une façon d'encourager, au moins tacitement, souvent ouvertement, tout ce qui se produit à continuer de se produire. Prendre une photographie, c'est s'intéresser aux choses telles qu'elles sont [...], c'est être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris, quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance et du malheur d'un autre⁴³. »

Si Susan Sontag ne parle pas ici de photographie de mise à mort, elle examine le rôle, la responsabilité des photographes, et évoque plus particulièrement, sans les nommer, les photographes professionnels. La dignité est déplacée de la personne réelle à la photographie de cette personne, qui mérite d'être regardée comme il l'a été décidé par le photographe. L'auteur soulève également le problème de l'attraction dans l'acte d'image, ce qu'il entraîne : des personnes poursuivent leurs agissements puisqu'ils sont considérés comme méritant leur mise en image, en spectacle ; ou elles agissent plus directement en fonction de la présence d'appareils médiatiques. Ainsi, des reporters ont eu conscience lors de la couverture d'un événement que des actes meurtriers pouvaient être provoqués pour eux - encore une image prise, et la mort pouvait être donnée, comme excitée par les objectifs⁴⁴. S'il est en retrait et n'agit pas directement, l'acte d'image opéré par un témoin (amateur comme professionnel) participe à la mise en spectacle réelle des actes qui seront représentés. Il n'y a pas de neutralité possible à partir du moment où les personnes se savent photographiées. Comme avec les images d'Abou Ghraïb, celles de l'exécution de Saddam Hussein renvoient au fait que l'opérateur fasse partie des bourreaux. Cependant, ces dernières sont prises dans le but d'être montrées à la population irakienne (et au plus grand nombre) et non plus pour être vues et conservées dans le cercle restreint d'un groupe. Les exécuteurs se passent de témoins ou plutôt se font les témoins.

Un autre type d'exécutions a bouleversé les rapports entre images, opérateurs et spectateurs. Alors que la condamnation de Saddam Hussein est décidée après un procès, que la mise à mort peut donc être séparée de sa mise en image (infamante mais distincte de la sentence), les exécutions d'otages par des terroristes islamistes à partir de 2004 sont réalisées pour être filmées, pour être

43 Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p.28

44 « On part, sinon ils vont le tuer pour nous. » Propos du reporter Georges Gobet dans Marie-Monique Robin et David Charrasse, *100 photos pour le XXI^e siècle*, op.cit., p. 70



29. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°85

montrées⁴⁵. Horst Bredekamp indique qu'il s'agit d'un retournement : des hommes ne sont pas représentés parce qu'ils ont été tués, mais ils ont été tués pour être utilisés comme images. L'acte de photographier ou filmer une exécution devient celui d'exécuter pour être mis en image. « Lorsque des actes de torture ou des exécutions sont commis dans l'objectif de pouvoir être regardés, la distance entre l'acte, l'image et le fait de regarder est abolie. [...] Lorsque le regard devient un instrument de la prise de position, le spectateur devient un complice⁴⁶. » D'une part, les images sont pernicieuses : elles ont été faites pour le spectateur, pour qu'il se réjouisse du spectacle de la violence, mais

qui ne relève plus de la fiction alors qu'elles s'y apparentent. D'autre part, ces images amènent à prendre directement la place du bourreau, de ne pas s'écarter de ce qui est montré en tant qu'exécuteur. La proximité semble alors dépasser le besoin de se confronter à la mort et sa violence des anciennes condamnations publiques. Elle force à regarder. Les contraintes de l'image ne vont plus seulement à l'encontre de celui qui est capturé par le cadrage, devant l'appareil photo ou la caméra, mais aussi du spectateur qui est pris à son propre piège. Ce qui pose problème c'est donc le rapport de complicité qui existe dans un premier temps entre celui qui ordonne la sentence et celui qui fait acte d'image, puis dans un second temps entre l'acte d'image et le regard posé sur l'image constituée. Pour Jean-Louis Comolli, dans *Daech, le cinéma et la mort* (2016), cette relation aux spectateurs est primordiale car c'est d'abord la mise en spectacle des exécutions et des tortures des membres de Daech qui « définit l'horreur aujourd'hui. L'horreur, c'est de voir l'horreur reproduite à grande échelle, vue en même temps que moi par des milliers d'autres, [...] de n'en avoir plus grand chose à dire sans s'interdire pour autant de la diffuser⁴⁷ [à d'autres encore]. » Il écrit que « les abominations qui apparaissent sur cet écran se sont fabriquées [...] contre [le spectateur], en supposant et préemptant son désir comme goût du sang et jouissance de la violence » et qu'il « s'agit donc pour Daech d'établir le spectateur comme non seulement incapable mais indigne d'agir⁴⁸. » Pour les terroristes, personne ne mérite d'estime, sauf le dieu vengeur pour qui ils sacrifient leurs victimes. Les spectateurs ne peuvent rien faire, sauf craindre la puissance

45 « Inaugurée par les assassinats de l'Américain Nicolas Berg (2004) et de l'Italien Fabrizio Quattrocchi (2006), la pratique consistant à tuer des otages dans l'intention de montrer les images de leur exécution s'est répandue. » Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p.212-213

46 *Idem*, p.213

47 Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, p.107

48 *Idem*, p.33.

de ce dieu pour qui, eux, agissent et tueront encore. Finalement les opérateurs de telles images effrayent et humilient aussi leurs spectateurs en les mettant face à leur impuissance directe derrière les images, et leur complicité indirecte en les regardant. La peur, l'horreur, se mêlent ici à la culpabilité, la honte d'avoir regardé. Selon moi, ces affects arrivent aussi à cause de l'impression de liberté que l'on peut trouver sur Internet. En effet, il n'y a plus de médiation, d'accompagnement, de dépendance avec les médias dans la diffusion des images d'exécutions. À la source, par les exécuteurs-opérateurs eux-mêmes, les images sont rendues disponibles sur Internet et ne sont plus, comme avant, transmises au préalable aux médias qui se devaient de montrer ou non. Les médias deviennent aujourd'hui des sortes d'annonceurs, en nous informant que ces images existent et font, seulement après leur diffusion sur Internet, le choix de la visibilité de certaines parties des images d'exécutions. La diffusion ne dépend plus des médias : les images sont données à voir par les terroristes et sont potentiellement visibles par tout le monde, et par les spectateurs eux-mêmes avant tout.

À travers l'histoire des images du spectacle de la mort, qui existent depuis des siècles (avec des œuvres et des images photographiques et filmiques non-artistiques), une complicité ancienne entre spectateurs et images d'exécutions existe peut-être. On peut néanmoins toujours essayer de réagir et d'agir face à ces images. Leur potentialité de visibilité par tout le monde, partout et n'importe quand, donne une puissance supplémentaire à ces opérateurs-exécuteurs, et donc une nouvelle forme de crainte face aux terroristes et leurs images... Mais sommes-nous totalement impuissants face à ces images ? Malgré tout - et malgré l'annonce des médias, ou ce qu'ils vont choisir de nous montrer - il s'agit de faire des choix, et d'abord celui de voir, ou non. Comolli explique sa position :

« Le refus de voir est en revanche une liberté du spectateur. Nombre de mes amis ne veulent pas, n'ont pas voulu se "salir les yeux" (Roberto Rossellini) à voir ses productions. [...] Je pense au contraire qu'il est nécessaire de voir de ses yeux un ou plusieurs de ces petits films [...], non seulement pour constater que l'ignominie des montreurs d'images peut aller au-delà de l'abjection (et ce n'est pas un enseignement inutile), mais, je ne le cache pas, dans l'espoir de sauver le cinéma de ce qui le salit [...]»⁴⁹.

On peut alors décider de ne pas regarder. Ou se forcer à regarder. Ces deux choix ne sont pas passifs, ce sont des actes - qui dépendent de multiples raisons, appartenant à chaque spectateur, et pouvant être discutées entre ces spectateurs, différents face à de mêmes images. Pour les artistes, ce choix pourra se retrouver aussi dans ce qu'ils réaliseront et dans ce qu'ils (re)montreront. Ainsi, il est important de souligner que dans *War Primer 2*, Broomberg et Chanarin décident de mentionner

⁴⁹ *Ibidem*, p.10. À la fin de son essai, Comolli rappelle : « Les productions d'*Al-Hayat Media Center* [ce que l'on peut considérer comme la maison de production de Daech] attentent à la dignité intime du cinéma en tant qu'art, dont la responsabilité est de sauver la dignité de ceux qu'il filme, quels qu'ils soient, misérables ou puissants - tout le contraire de ce qui est fait par Daech, soucieux d'abord qu'on méprise ses victimes avant de les tuer. » *Ibid.*, p.106

l'une des images de l'exécution de Nicolas Berg, mais non de la montrer. Ce jeune homme était un civil, enlevé et exécuté par des terroristes d'Al-Quaïda en mai 2004 en Irak. Dans le photo-épigramme n°85, à la place de l'image, les artistes placent un rectangle rouge transparent sur la photographie de Brecht. L'écrivain allemand avait quant à lui choisit une image qui représentait des étudiants dans un amphithéâtre, qu'il avait notamment accompagné de ce dernier vers : « *Apprenez à apprendre et jamais ne désapprenez*⁵⁰. » Il s'agit de la dernière page des photo-épigrammes de Brecht, avant les textes qui accompagnent l'édition anglaise de *War Primer* que s'approprient les artistes. Ces derniers terminent donc, sur ces mots, en donnant à voir l'acte de ne pas montrer. Ils filtrent l'image de l'exécution du jeune homme, ou plutôt ils nous font regarder ce filtre rouge, qui semble symboliser le sang de l'otage autant que la violence des images, par-dessus les visages d'autres jeunes gens. Broomberg et Chanarin ne placent pas ce rectangle rouge pour lui-même, mais bien à la place d'une image. Le nom de Nicolas Berg apparaît alors dans les mots de l'adresse URL de la page internet sur laquelle les deux artistes ont récupéré l'image qu'ils filtrent – qu'ils auraient pu trouver sur bien d'autres pages internet. Néanmoins, c'est bien cette relation à l'horreur dont parlait Comolli qui est alors aussi désignée : l'horreur du spectacle que sont ces images qui circulent comme n'importe quelles autres. Ce site web se veut en effet divertissant ; il propose une sélection d'images morbides (représentant des victimes de crimes violents, d'accidents, de catastrophes naturelles, et des exécutions terroristes...) pour exciter⁵¹ le regard de certains internautes...

On revient donc à cette question de l'usage des images. Les images de personnes décédées ou en train d'être exécutées sont profondément des images volées. Elles contiennent donc une violence supplémentaire dans l'acte d'image et entretiennent un rapport à la peur redoublé, dans la représentation de la mort à laquelle elle nous confronte. Néanmoins, la dimension infamante dépend aussi de l'usage que l'on en fait, qui est fortement ancré dans les conditions de production et de réception de ces images violentes, et des différents discours qui les accompagnent, pouvant être constitués de mots comme d'autres images. Comme Thomas Hirschhorn l'exhortait⁵², il ne faut pas être sensible en fonction du statut (victimes ou bourreaux) des « corps détruits » représentés dans les images. Il est toutefois nécessaire de porter attention à cet ensemble de conditions, afin d'être en mesure d'analyser notre propre position de spectateurs, qui en dépend.

Dans l'ensemble de ces usages judiciaires particuliers, l'image est violente, à la fois dans ce qu'elle représente, dans l'humiliation exercée comme dans les peurs

50 Ce dernier photo-épigramme n'existe pas dans l'édition de l'Arche mais apparaît p.233-234 dans une autre édition française. Je reprends ici la traduction sur laquelle s'est appuyé Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009, p.194. Le photo-épigramme est placé en annexe de l'édition anglaise de *War Primer* (1998) en tant qu'élément du projet d'une *Peace Primer*.

51 Cette excitation ne relève par ailleurs plus seulement du spectaculaire morbide, c'est une excitation sexuelle, auquel renvoie le nom du site « *cute dead guys* » (beaux mecs morts).

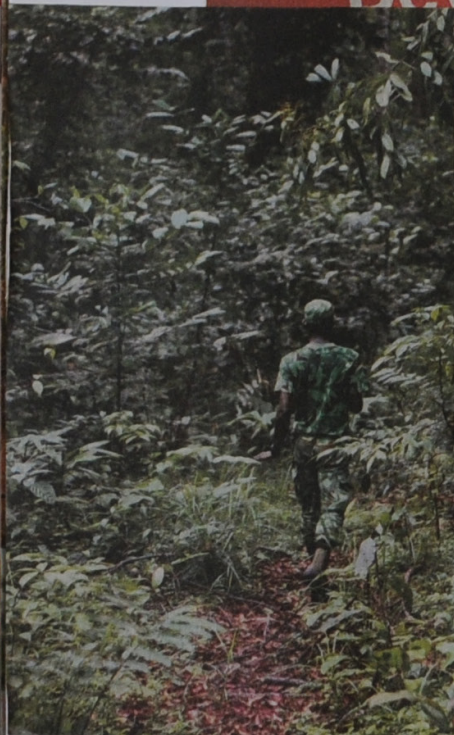
52 Voir *supra* chapitre 1-1.

qu'elle engendre. La peur de la mort entre en compte établissant un certain usage des images comme protection ou comme arme. La peur du criminel, du terroriste, de l'autre - celui qui souhaite nous rabaisser, ou celui que nous sentons à certains moments devoir rabaisser - entrent en jeu et concourent à réaliser et montrer d'autres images encore. Mais la peur première relative aux images est ici celle de se retrouver pris dans leurs limites, d'être montré à notre tour rabaisé ou faible face à une puissance contre laquelle on ne peut rien. L'idée de faire justice est une puissance en elle-même, que s'arroge un ou plusieurs individus sans se soucier de la dignité de ceux qu'ils veulent punir - parfois, inconsciemment, dans l'urgence de la peur, et d'autres fois consciemment comme instrument de guerre.

发展

地带

Dev





3) Connaître et contrôler

Images de dissuasion, images de surveillance

En Grande-Bretagne, durant l'été 2011, des émeutes éclatent : des incendies volontaires et des pillages ont lieu dans quelques villes¹. À la suite d'arrestations, une opération policière est mise en place par le gouvernement, l'opération *Withern*. Elle vise à identifier les émeutiers qui n'ont pas encore été arrêtés afin qu'ils soient poursuivis en justice, à partir d'images de caméras de surveillance et de photographies prises par des reporters ou des témoins sur place². Des images de visages sont alors dévoilées publiquement : elles sont affichées dans les rues, déployées sur des camions de police, publiées sur des sites de forces de l'ordre, et relayées par certains médias nationaux. Le but est d'exhorter les citoyens britanniques qui pourraient reconnaître les suspects à les dénoncer. Sur Internet, des sites, blogs et forums sont spécialement créés, à l'initiative autant de la police que de civils (seuls ou par l'intermédiaire d'associations)³. Selon leur source, elles sont de plus ou moins bonne qualité : certaines images de visages peuvent sans doute permettre une identification, mais d'autres sont très floues, pixelisées ou sombres. Ces images semblent inutilisables pour distinguer et désigner l'identité des coupables. De plus, si certaines personnes ont été filmées ou photographiées à visage découvert, la plupart des images laissent voir des hommes et femmes aux visages cachés par des capuches, casquettes et foulards.

En se constituant comme moyen mis en place pour que des condamnations aient lieu, l'acte de faire image - en tant que cadrage et diffusion de visages - rappelle l'existence de la justice et de son fonctionnement au sein de la société. Elle ne dépend pas uniquement de professionnels (tels que les juges ou avocats), mais de l'ensemble des membres de cette société. Ce n'est pas tant faire justice soi-même qui importe, mais l'idée de faire justice ensemble, afin de rétablir les valeurs de la société à laquelle on appartient, les droits et devoirs de chacun - leur adhésion au niveau individuel, collectif puis social ; passant aussi par des images. Les pratiques

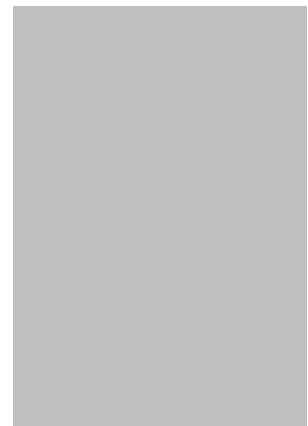
1 Il s'agit d'une crise sociale qui a révélé des fortes inégalités grandissantes en Grande-Bretagne, ainsi que des injustices policière envers des membres de certains quartiers multiethniques britanniques. Survenant après la mort de Mark Duggan au cours d'une fusillade avec la police, les émeutes durent du 6 au 10 août 2011, et ont lieu dans certains quartiers et banlieues de Londres (comme Tottenham où le jeune homme avait été tué), et de Manchester, Liverpool et Bristol notamment.

2 Je m'appuie sur les recherches que j'ai effectuées après avoir redécouvert une image que j'ai collectée dans *Libération* début août 2011. Elle représente un camion sur lequel une grande bâche a été accrochée, montrant six photographies de pilleurs et sur laquelle était écrit « *Shop a looter. Your help to track them down* ». La légende indique « "Balancez un pillard". Un car de police à Manchester, vendredi. Libération a flouté les visages des suspects. (Photo Phil Noble. Reuters) »

3 Parmi l'ensemble des publications et diffusions des images des visages de suspects, on peut relever : le *Sun* et le *Daily Telegraph*, le site internet « *Catchalooter.com* » ("Attrapez un pillard", fermé depuis), ou encore celui d'une association lucrative travaillant avec la police britannique, *Crimestopper*.

des images engendrées par ces émeutes participent à l'idée d'une condamnation publique morale, proche des peines infamantes étudiées précédemment. Outre la recherche d'une identification et d'une condamnation, la diffusion des images des émeutiers en Grande-Bretagne contribue à désigner plus généralement une atteinte au bon fonctionnement de la société. C'est pourquoi les peines infamantes ont également une fonction dissuasive ; elles sont exemplaires pour quiconque chercherait à enfreindre la loi. En assistant à la mise au pilori, aujourd'hui en regardant des images, l'ensemble de la société est averti. Cette dissuasion vaut pour les images diffusées des clients de l'épicerie new-yorkaise et des exécutions publiques à travers le monde, et de manière plus implicite, vaut aussi pour celles des événements de Boston et de Grande-Bretagne.

La dissuasion peut être une mise en garde, un avertissement, ou une réelle menace - particulièrement dans le cas des images d'exécutions terroristes. Elle ne passe pas forcément par la mort et/ou l'humiliation ; ni par les images doublement humiliantes de celles-ci. Il faut alors noter que contrairement à d'autres images étudiées précédemment, l'humiliation est moindre à travers la diffusion des images des émeutiers britanniques. Ces émeutiers ont par ailleurs commis des infractions très différentes, que l'on ne peut pas voir à travers l'unique image de leur visage. Elles vont des violences propres à la révolte, muées par la colère⁴, à des cassages et pillages ciblés pouvant être considérés davantage dans une logique de divertissement violent ou de profit. Il reste toutefois difficile de distinguer des intentions claires lors d'une émeute - ce qui peut aussi poser le problème d'une simplification, comme d'une généralisation des émeutiers à travers l'exposition de leur image. Alors que certains d'entre eux n'ont pas cherché à voiler leur visage, déjoué leur future identification, d'autres avaient conscience d'effectuer des actes condamnables, tout en sachant qu'ils pouvaient être vus, photographiés, filmés. Les émeutiers "masqués" se savaient observés et connaissaient les risques encourus par le fait d'être identifiables. L'humiliation n'est pas directe car ces "invisibles", anonymes, échappent pour le moment à la justice, et embarrassent les autorités. Certains s'étaient mis en scène, "jouaient" devant les appareils photos et caméras des médias, pour le spectacle des voitures en flammes et des vitrines éclatées. Cette humiliation moindre peut aussi s'expliquer dans la relation moins directe établie entre les opérateurs des images et les émeutiers. Il n'y a pas de face-à-face ; soit car ces derniers ont le visage couvert, soit car les photographes et caméramans étaient trop loin (d'où la difficulté de les identifier pour la justice). On peut aussi supposer que certains opérateurs n'étaient pas des professionnels



30. Affiche de l'opération

⁴ À propos des émotions représentées à travers les images de peuples qui se soulèvent (celles qui les traversent ou celles ressenties par les spectateurs), voir Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2016. À l'origine de cet essai, l'analyse du film *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925).

des médias et ne voulaient pas être trop près, donc trop visibles par les émeutiers, de peur de représailles⁵. Quant aux images de vidéosurveillance, la caméra filme automatiquement, sans personne qui la tient. Les images qu'elle enregistre peuvent être vues depuis un autre endroit que celle de son emplacement, et sont regardées parfois dans un temps ultérieur. Une distance temporelle et spatiale plus ou moins grande est établie – pouvant être constitutives de contraintes comme de libertés. Avec les images des émeutiers britanniques, il semblerait que la relation autoritaire entre opérateur, sujet et image soit affaiblie. Si les images restent prédatrices car elles les capturent malgré tout, il n'y a pas d'humiliation au moment de la prise d'images car il n'y a pas d'entrave dans l'attitude adoptée devant les appareils photo et caméras. Au moment d'être filmés ou photographiés, les émeutiers avaient la sensation de contrôler leurs mises en images ; ils étaient, dans le moment de ce soulèvement collectif, dans une certaine position de force. Certaines des images médiatisées montrent des émeutiers posant triomphalement avec leur butin ou fanfaronnant devant les journalistes. Celles exposées par l'opération *Withern* donnent parfois à voir des images sur lesquelles des hommes dévient du regard les caméras de surveillance qui les filmaient au moment des pillages. Ce sont davantage les relations entre contrôle, entraves et libertés qui peuvent être interrogées à travers les images de cet événement ; alors que la peur – et les représentations auxquelles elle renvoie – éprouvée face à des émeutes n'est pas la même que la peur ressentie lors de la traque de l'auteur d'un attentat.

Ces relations se jouent sur l'autre point important dans la diffusion des images des émeutes de 2011 en Grande-Bretagne. Nombreuses sont celles enregistrées par des caméras de surveillance, placées à l'intérieur des magasins pillés ou dans les rues ; d'autres sont prises par des professionnels ou des témoins sur les lieux. Ces images semblent nous rappeler qu'elles peuvent nous enregistrer, et nous traquer si besoin. Elles deviennent menaçantes dans leur potentialité à nous capturer. Elles renvoient aux systèmes de surveillance au sein d'une société (entre individus ou grâce à des dispositifs de vision institutionnels) et renforcent, par leur dissémination dans les médias et sur Internet, leur fonction dissuasive. La diffusion médiatique et l'exposition publique de ces images établissent un redoublement : elles révèlent un réseau de captation d'images disponibles dans l'espace public social, un système de surveillance par l'image. Ce dernier n'est pas caché ; il n'est pas difficile de repérer ces caméras, qu'elles soient placées dans des espaces privés (souvent commerciaux ou liés aux transports) ou à travers un mobilier urbain crée à cet effet. Il est même important qu'elles soient visibles car elles sont censées dissuader.

Le principe de la surveillance à travers les images se trouve dans cette causalité : parce que nous nous savons observés par l'œil de la caméra, nous nous

⁵ D'un côté, on peut aussi penser que certains opérateurs (professionnels ou non) ont choisi de ne pas diffuser d'images qui permettraient d'identifier les émeutiers. De la part des médias, il y a une position à prendre sur l'usage de leurs images par la police et la justice ; c'est d'ailleurs ce que révèle le comité de rédaction de *Libération* (cf. note précédente). D'un autre côté, il est aussi possible que des reporters se soient focalisés davantage sur les personnes qui cachaient leur visage, une figure plus "vendeuse" et une sorte de stéréotype médiatique de l'émeutier et du manifestant aujourd'hui.

résolvons à ne pas commettre d'infraction à la loi. La dissuasion passerait alors moins par la condamnation publique des coupables (après le crime ou délit commis) que par la surveillance de lieux publics (avant que les crimes et délits ne soient commis, c'est-à-dire afin même de les empêcher d'advenir). Cette surveillance est établie par la présence de caméras et non par des hommes sur les lieux - alors que l'on pourrait dire que les militaires et les policiers qui patrouillent veillent à la sécurité des lieux et des personnes, plus qu'ils ne les surveillent. Des agents de sécurité ou de police sont en mesure de nous observer derrière les écrans qui retransmettent les images des caméras. Eux peuvent nous voir, mais pas nous : c'est de ce rapport de visibilité et d'invisibilité que naît la conscience d'être surveillés. Ce principe de la surveillance s'appuie sur l'idée du panoptique développée par le philosophe Jeremy Bentham⁶ à la fin du XVIII^e siècle : parce que nous sommes surveillés, nous contrôlons nos attitudes et actes, et contribuons ainsi à une société sans crime et sans violence. Cette civilité contrôlée pour une société idéale se réalise ainsi toujours dans la peur d'être puni, mais de manière différente. De plus, cette peur prend une nouvelle force avec l'utilisation de la vidéosurveillance car elle rend possible l'enregistrement de notre image, pouvant être utilisée comme preuve à charge contre nous. Il s'agit donc de l'exercice d'une autorité que nous craignons - la police et la justice au service de l'état qu'ils représentent - mais aussi de l'autorité des images comme preuve. En Europe, la mise en place de caméras de surveillance dans les espaces publics par l'état commence à se systématiser autour de l'an 2000, comme moyen de sécurité nationale afin de combattre autant la délinquance que le terrorisme. Sûreté, sécurité et surveillance s'allient. Dans *Visages de la peur*, Michela Marzano rappelle que la sécurité comme nous l'entendons aujourd'hui n'apparaît que dans les années 1930 et « prend le sens d'"éloignement de tout péril" : quelqu'un en sécurité devient ainsi celui qui n'a rien à craindre⁷. » Elle remarque alors l'ambiguïté entre ce fantasme d'une société sans risque et le sentiment d'insécurité grandissant de la part de ses citoyens : « En fait, le rêve d'une société sans risques nous entraîne progressivement à l'intérieur d'un cercle vicieux où la peur justifie des politiques de plus en plus restrictives qui entretiennent à leur tour le sentiment d'insécurité. On assiste ainsi à la surenchère de la peur qui réduit la politique à une gestion des risques par le tout-sécuritaire⁸. » Cette ambiguïté est au cœur même du système de surveillance, puisqu'il y a d'une part l'idée qu'il protège et rassure - la présence de caméras écarteraient le danger et donc la peur - mais qu'il n'est jamais assez étendu puisque les atteintes à la loi et aux personnes continuent. Les images des émeutiers britanniques vont

6 Jeremy Bentham (1748-1832) est un philosophe anglais qui publie ces idées dans *Panopticon* en 1791, pour qui « l'Âge moderne devait se donner les moyens pour dissuader l'individu d'actions "anormales", tout en le persuadant constamment de se comporter normalement, sans employer la force. » Michela Marzano, *Visages de la peur*, Paris, P.U.F., 2009, p.120. Le panoptique est à l'origine conçu comme un modèle architectural pour les prisons, aménagé de telle sorte à ce que d'un seul endroit est donné la possibilité de tout voir, en particulier tout l'intérieur d'un espace : « Grâce à ce système, le détenu n'aurait pas pu savoir [...] si le surveillant était présent pour l'observer, ce qui aurait dû l'amener à incorporer le système de surveillance dans son propre comportement. » *Idem*, p.121

7 Michela Marzano, *Visages de la peur*, op. cit., p.115

8 *Idem*, p.118

également dans ce sens : tout en rappelant l'existence du système de surveillance, c'est aussi son ambivalence qui est révélée dans leur exposition publique. Certains d'entre eux, à visage découvert, révèlent qu'ils sont insensibles à la peur d'être punis, ne se soucient pas de la condamnation qu'entraînera le traitement des images. D'autres, le visage caché, semblent attester qu'ils peuvent commettre des délits malgré la présence des caméras : ils exposent au reste de la société une relation entre impunité et non-visibilité - à la fois de manière partielle et contradictoire, dans le fait de dissimuler leur visage afin d'empêcher une identification, et celui de se donner tout de même à voir, avec éclat, force, à travers des actes violents qui sont représentés de différentes façons.

La visibilité publique des images de vidéosurveillance rend alors manifeste cette ambivalence entre protection et peur. En effet, les images produites par un système de surveillance ne sont pas faites pour être données à voir publiquement. Elles ont un usage interne, propre à son propriétaire (un commerçant, une entreprise de surveillance, la police). Lorsqu'elles sont rendues visibles au regard de tous, c'est parce qu'un événement particulier a eu lieu : un attentat, un crime, une émeute. Nous voyons alors ces images de surveillance dans les médias comme si elles refaisaient surface. Le plus souvent, elles sont autorisées à être vues publiquement - les images de vidéosurveillance dans l'espace public étant contrôlées par la police, tout comme celles d'espace privés lorsqu'elles sont récupérées dans le cadre d'une enquête.

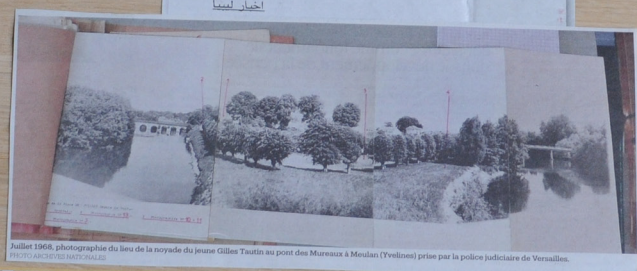
Cette visibilité associée aux peurs se remarque dans certaines des images collectées par Broomberg et Chanarin pour *War Primer 2*, dont deux d'entre elles proviennent de caméras de surveillance placées à l'intérieur ou à proximité d'espaces de transport public. La première (photo-épigramme n°24) est l'image arrêtée d'une vidéosurveillance sur laquelle les date et heure de la prise de vue sont indiquées en grand au milieu. Le 11 septembre 2001, à 5 heures 45 minutes et 13 secondes, on observe deux hommes marcher dans la zone de sécurité d'un aéroport, après avoir passé le détecteur de métaux. Les visages ne sont pas nets, on distingue seulement deux hommes bruns, en chemises et pantalons. Il s'agit de deux des terroristes de l'attentat contre le World Trade Center, le jour même, alors qu'ils s'apprêtent à prendre l'avion à Portland. Cette image choisie par Broomberg et Chanarin n'est pas très grande, et au-delà des indications chiffrées, on reconnaît sa provenance, du fait du point de vue en plongée, des couleurs contrastées et de la "texture" de l'image. Elle a été collée sur la moitié supérieure d'une coupure de presse collectée par Brecht, où apparaît la photographie noir et blanc d'un bombardier allemand visé par les feux des projecteurs de l'artillerie anti-aérienne anglaise au-dessus de Londres⁹. Dans *War Primer 2*, on ne voit alors plus que quelques projecteurs,

⁹ Ce photo-épigramme apparaît en annexe dans l'édition de l'Arche de *L'ABC de la guerre*, p.174-175. Il y est indiqué que la photographie a été prise à Londres en 1940, que le titre au-dessus d'elle signifie « Jeux de projecteurs » et que la légende indique : « Nous reproduisons une photographie de l'Associated Press, Berlin ; elle montre un avion allemand de combat pris dans le feu de batteries anglaises équipées de projecteurs. » Brecht écrit quant à lui ce quatrain pour accompagner la coupure de presse : « Ce que dans les nuées de vos nuits vous voyez / Cuvés à bombes coulées de verre et d'acier / Qu'on envoie tuer, c'est une simple conséquence / Peuples de la terre, non le mal en son essence. » Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.174

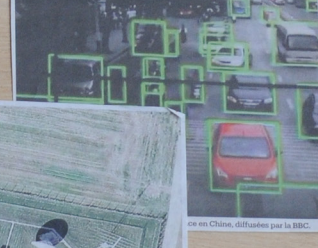
From: [redacted]@orange.com
 To: [redacted]@orange.com
 Subject: [redacted]
 Sent: December 31, 2010 11:24:18 AM UTC (UTC+01:00)
 From: mail [redacted]
 Type: text/html
 Login: [redacted]
 Password: [redacted]
 Language: [redacted]

Entre-dites
 #000: 0101-7815-4818/7810-000000004274-11

الإخ الفاضل الدكتور عوض الحداد
 الخاص بظاهرة الفساد القبلي في ليبيا
 وقد نشرته هنا
 size="6">
 لا هو كتارك عن جرافيا الفساد. هبل
 هبلانا بنسخة الكترونية منه إن وجدت
 من إجرأ منه أو نشره كل على حلات
 بالجو الرد الكريم وتحياتنا لكم
 إختيار ليبيا



Juillet 1968, photographie du lieu de la noyade du jeune Gilles Tautin au pont des Mureaux à Meulan (Yvelines) prise par la police judiciaire de Versailles.



ce en Chine, diffusées par la BBC.



Le plan de sécurisation des Champs-Élysées dans la salle de commandement de la préfecture de police de Paris.



Ledezma, arrêté
 RD/BLANCOOP



Jeunes crédules et parents inquiets
 sont les premières victimes de la
 rumeur du Blue Whale Challenge.
 PHOTO: ISTOCKPHOTO/GETTY



A la faculté de Montpellier, jeudi soir. CAPTURE D'ÉCRAN



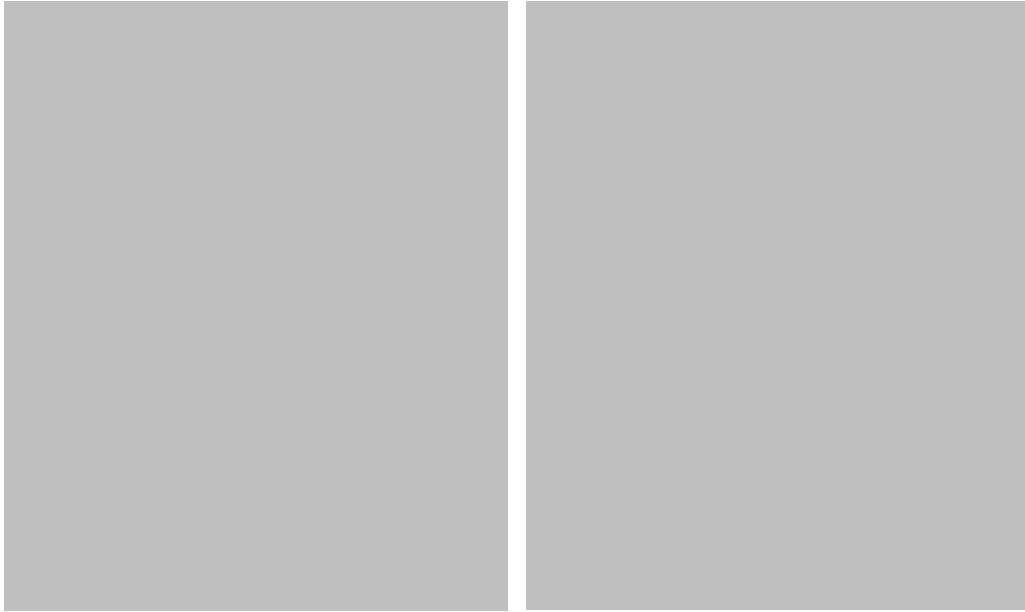
Un groupe de 33
 adolescents, 20 garçons
 et 13 filles, ont participé
 à une conférence
 organisée par le
 département de la
 Haute-Normandie
 sur le thème de la
 sécurité en ligne.
 Ils ont été
 sensibilisés à
 l'importance de
 protéger leurs
 données personnelles
 et de ne pas
 divulguer leurs
 informations à
 des inconnus.
 La conférence
 a été animée
 par un expert
 en sécurité
 informatique.
 Les participants
 ont pu poser
 des questions
 et bénéficier
 de conseils
 pratiques.



Un soldat de régime syrien
 consulte les dégâts après les
 frappes au centre de
 Hama, le 22 août 2011.
 PHOTO: AP/WIDEWORLD



Facil Lumen, devant l'Assemblée mercredi, dénonce certains aspects de la loi renseignement. PHOTO: AP/WIDEWORLD



31. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°24 / n°71

comme s'ils essayaient de cibler les terroristes sans pouvoir rien faire quant à la suite des événements. Au-dessous des jambes de l'homme le plus près de nous, Mohammed Atta, la ville semble réduite à quelques éléments à peine visibles - un pont, un fleuve, des formes et des lignes -, impuissante. L'image du second photo-épigramme (n°71) représente quatre hommes munis de sacs à dos qui se dirigent vers l'entrée de la gare de Luton, proche de Londres. Trois d'entre eux portent des casquettes et baissent la tête ; leur visage est à peine visible. Le point de vue est légèrement en plongée et montre une portion de rue. Il est indiqué au-dessus de l'image : Caméra 14 ; 07:21:54 ; 07/07/05. Ce sont les terroristes qui ont commis les attentats-suicides à Londres le 07 juillet 2005¹⁰. L'image est elle aussi assez petite et est placée sur la photographie de soldats allemands capturés, au-dessous de visages humiliés¹¹. Si celle de ces terroristes est elle aussi capturée par les caméras de surveillance, c'est une image-trophée qui arrive trop tard... Rien de suspicieux n'apparaît dans l'œil de la caméra ; on ne peut voir que des hommes qui marchent, sans qu'il ne soit possible de savoir dans quel but. C'est le rapport de puissance, de pouvoir de l'image de surveillance et de son système qui est interrogé par les deux artistes.

Ces deux images choisies par Broomberg et Chanarin représentent des terroristes islamistes peu de temps avant qu'ils commettent leurs attentats. Les systèmes de sécurité et de surveillance n'ont servi à rien : c'est aussi en cela que ces

10 Quatre explosions ont lieu dans les transports de Londres (trois dans des métros, un dans un bus) le matin du 07 juillet 2005, faisant cinquante-six morts et sept-cent blessés. Un groupe associé à Al-Qaïda revendique les attaques. Des survivants bloqués dans les métros diffusent des images sur Internet, qui seront ensuite reprises dans les médias internationaux. Voir André Gunthert, « "Tous journalistes ?" Les attentats de Londres ou l'intrusion des amateurs », *L'Image partagée - la photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p.43-53. Cette représentation de l'événement par des amateurs renvoie à une inquiétude pour les médias et les reporters qui semble se confirmer (notamment après les images amateurs du tsunami indonésien en décembre 2004).

11 Voir l'analyse de cette photographie collectée par Brecht dans la partie précédente.

images créent un malaise et engendrent la peur. Les caméras de surveillance sont utilisées pour repérer en direct des faits et gestes anormaux ou inquiétants. Leurs usages dépendent d'abord des professionnels, invisibles à nos yeux, travaillant derrière les écrans qui retransmettent les images de vidéosurveillance. Si les agents de sécurité et la police interviennent, c'est davantage à partir de la localisation de la caméra et l'heure enregistrée, qu'à partir de la reconnaissance des personnes filmées à travers ces images¹². Dans leur exposition médiatique, ces deux images donnent des informations spatio-temporelles : elles capturent des personnes à un moment et sur un lieu précis. Ce n'est qu'après les attentats qu'elles désignent des coupables ; ce n'est que trop tard qu'elles se donnent comme (re)connaissance. Sans l'information de leur identité, elles ne montrent que des gens ordinaires, pas même suspects. D'une part, ces images accentuent la peur du terrorisme en montrant des individus dangereux capables de se fondre dans la foule¹³. Mais d'autre part – et c'est aussi ce qu'implique la confrontation des images de Broomberg et Chanarin avec le quatrain et l'image de Brecht dans les deux photo-épigrammes – c'est par leur caractère ordinaire, ni héros ni martyr, que ces images peuvent également atténuer la peur du terroriste. Elles s'opposent à l'iconographie construite par les islamistes radicaux.

Les peurs s'installent dans cette visibilité momentanée et tragiquement tardive d'images de vidéosurveillance. Dans les médias, nous pouvons regarder ces images de surveillance car elles nous sont données à voir dans ce contexte particulier, afin de comprendre ce qui s'est passé ou de rechercher les coupables. Ces images se rattachent aux peurs collectives propres à l'événement qui est survenu : ici la peur du terrorisme, associée à celle de la figure du terroriste impossible à démasquer. Ainsi, elles contredisent le principe de conjuration de la peur et du danger par la surveillance, et, en même temps, montrent qu'elles contiennent la possibilité d'une nécessité. En effet, si les membres d'une société acceptent d'être toujours plus contrôlés, leurs images indéfiniment enregistrées, si la vidéosurveillance peut s'étendre au maximum et ne plus trouver de limites, l'événement violent pourrait alors être empêché... Cependant c'est aussi plus généralement la peur de l'autre qui ressurgit. Si pour certains citoyens, la présence des caméras de surveillances peut

12 Les deux images collectées par Broomberg et Chanarin ont plus de dix ans ; la technologie a aujourd'hui évolué. Il existe actuellement des recherches pour que les systèmes biométriques soient capable d'établir une identification directe ; sans pour autant faire disparaître les problèmes d'erreur d'identification... Le problème également soulevé par les attentats terroristes islamistes depuis le 11 Septembre 2001, et les peurs qui s'y rattachent, est la non-connaissance de leur auteurs par les services de police, ou le manque de coordination entre ces différents services qui aurait pu permettre de connaître leur identité. S'y ajoute le problème éthique propre à la surveillance : tant qu'il n'est pas passé à l'acte, un suspect n'est pas coupable ; faut-il alors surveillé tous les suspects, et à quel "degré" de suspicion peut-on déclarer qu'une personne doit être surveillée ? Ce type de questions recouvre des connaissances policières et judiciaires, inconnus des non-professionnels – méconnaissance qui accentue les peurs collectives autour du terrorisme.

13 Ce n'est que dans un autre temps, lorsque des images plus distinctes des visages des personnes désignées comme coupables sont à leur tour diffusées que nous cherchons des indices d'une différence entre les terroristes et les gens "normaux", notamment dans les détails de leur visage. Nous attendons que l'image révèle davantage que des particularités physiques, et nous espérons y déceler, notamment à travers leurs expressions et leur regard, des particularités psychologiques. Nous sommes en quête de preuves, de la visibilité de leur distinction, de leur différence du reste de la société...

être rassurante, elle redouble cette peur. « C'est la peur qui pousse les gens à utiliser toute sorte de moyens pour surveiller les autres ; mais la surveillance généralisée ne fait que renforcer cette peur, puisqu'elle consacre la méfiance vis-à-vis des autres. Les caméras de surveillance deviennent ainsi un moyen de contrôle qui, au lieu de dissiper la peur, dresse les individus les uns contre les autres¹⁴. » Car si nous sommes tous surveillés, c'est que nous sommes potentiellement tous suspects... Être photographié à son insu crée un malaise, établit une relation violente et peut conduire à une peur car il donne le sentiment d'être privé d'une liberté en étant capturé par l'appareil photo - notamment dans les cas où le droit à l'image n'a plus de valeur. Le fait d'être filmé, sans savoir par qui et pour quelles raisons, peut alors être considéré comme une menace à deux niveaux. Le premier : nous ne connaissons jamais les usages des images sur lesquelles nous apparaissions ; ce qui implique que nous ne savons pas si elles ont été enregistrées et conservées, et si elles pourraient refaire surface, devenir un jour visibles aux yeux de tous. Le deuxième : la présence des caméras sur les lieux que nous traversons - tout comme la présence des forces de l'ordre sur place - peut amener à considérer ces lieux comme potentiellement dangereux, comme cibles potentielles. Les caméras inquiètent davantage qu'elles rassurent. Les images qui nous surveillent - les images de vidéosurveillance données à voir - sont ainsi menaçantes et violentes.

Images, peurs et connaissances

Parce qu'elle écarte les dangers et les inquiétudes en apportant la confiance de ce qui deviendra connu, la connaissance est liée à la peur. Dans *An 1000 an 2000 - Sur les traces de nos peurs*, Georges Duby évoque la peur collective ancestrale de l'au-delà. C'est la peur de ce qui nous dépasse, en terme de connaissance et de limites humaines. Elle renvoie notamment à la question de l'homme face à l'environnement et l'univers qu'il ne peut contrôler ; face à ce qu'il n'a pas pu prévoir, contre quoi il n'a pas su se prémunir... Le médiéviste rappelle que dans la pensée des hommes du Moyen-Âge, le monde est créé et organisé par Dieu : ce qui ne leur est pas explicable, comme l'ensemble des lois de la nature, possède une signification au-delà de leur existence sur terre. De même, ce n'est pas la mort en elle-même qui effraie au Moyen Âge, car il y a la certitude qu'elle n'est qu'un passage vers l'autre monde. Dans le monde occidental d'aujourd'hui, le sentiment religieux s'étant estompé, la mort comme néant est source d'angoisse ; et on se tourne à présent vers les sciences pour tenter de comprendre ce qui nous dépasse. Paradoxalement, cela peut amplifier cette peur de l'au-delà. Pour Georges Duby, « à mesure que la connaissance s'étend, nous prenons de plus en plus conscience qu'il existe des choses inconnaissables¹⁵. » Marc Augé rejoint l'historien, en indiquant qu'il y aurait

14 Michela Marzano, *Visages de la peur*, op. cit., p.122

15 Georges Duby, *An 1000 an 2000 - Sur les traces de nos peurs*, Paris, Textuel, 1995, p.130

aujourd'hui « deux sortes de peurs : [...] celles qui sont induites par le fait de croire qu'on croit, c'est-à-dire par la foi, et celles qui sont déduites du fait de savoir qu'on ne sait pas, c'est-à-dire l'esprit critique et scientifique¹⁶. » Ces déductions et inductions se rejoignent dans nos usages des images, que ce soit dans la foi, comme dans leurs usages dans les sciences. L'une comme l'autre ne s'appuient-ils pas alors sur une croyance dans les images, qui est lié à une ignorance acceptée comme le suggère Augé ?



32. Double page pour illustrer "la peur de l'au-delà" dans le livre de Georges Duby, *An 1000 an 2000, Sur les traces d nos peurs*, 1995

Les images participent aujourd'hui directement à la connaissance. Elles écartent les peurs en donnant forme aux dangers et rendant visibles ce que nous ne sommes pas en mesure de voir par nous-mêmes. En révélant l'inconnu, les images rassurent mais participent également d'un désir de puissance qu'accompagne celui de la connaissance. Elles permettent de contrôler, d'abord au sens de maîtriser ce qui nous fait peur. À travers les images, l'inconnu devient contrôlable et donc maîtrisable. Cependant, lorsqu'il s'agit d'une personne, devenue objet à travers l'image, le contrôle par la connaissance visuelle n'engendre-t-il pas le risque de contraindre ? Sommes-nous face à une autre menace de la part des images, qui nous dévoilent notre faiblesse face à elles ?

Malgré la liberté apparente des émeutiers face aux caméras de surveillance, nous devenons des sujets-objets contrôlables. La violence contenue dans les images se trouve dans le système de surveillance lui-même : nous pouvons difficilement échapper au regard des caméras. Au-delà de cette contrainte, c'est un rapport social qui est en jeu : ce système semble affirmer qu'en tant que membres d'une société, nous devons nous plier à son contrôle. Si nous voulons nous y soustraire, c'est que nous avons quelque chose à dissimuler, donc que nous sommes coupables... Marzano écrit dans *Visages de la peur* que « la vidéosurveillance renvoie à un autre aspect de la société moderne : l'impératif de transparence. L'idée sous-jacente est que l'innocent n'a rien à cacher : si l'on n'a rien fait de mal, on n'a pas à craindre le regard des autres. C'est au fond la banalisation et la prolifération médiatique du "tout voir, tout dire et tout montrer"¹⁷. » Serait honnête ce qui est visible en public (un comportement, qui conjugue l'acte de se donner à voir et entendre aux autres) et malhonnête ou trompeur ce qui ne l'est pas. Ainsi, un rapport entre visibilité et espace public - en tant qu'espace social et politique¹⁸ - s'établit : être visible dans

16 Marc Augé, *Les Nouvelles peurs*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p.69

17 Michela Marzano, *Visages de la peur*, op. cit., p.123

18 Dans le chapitre « La quête de la transparence », Fabrice D'Almeida écrit que les pensées des philosophes du XVIII^e siècle « délimitent une vision du monde partagée par une large frange de la population, dont le but est d'obtenir la fin de l'arbitraire monarchique, l'extinction de la violence, la régulation juridique de la vie politique, la liberté aussi vaste que possible pour les individus, la défense

une société, serait montrer que l'on y contribue, que l'on y joue un rôle. Ne pas se donner à voir au regard des autres, serait alors consentir à une faiblesse. Il y a donc a priori un certain pouvoir dans la visibilité et une défaillance dans la non-visibilité. Cette relation devient de plus en plus complexe avec l'expansion de la notion d'espace public à travers les médias internationaux, et de l'usage d'Internet à travers le monde¹⁹. Marzano rappelle que rendre transparent c'est mettre en lumière, clarifier ; la transparence concourt alors à la vérité. Ce qui se donne à voir est ce qui se donne à connaître, et peut donc atteindre la connaissance juste et conforme, vraie, au-delà de la vision. Cette question de la connaissance est primordiale à la fois dans notre usage des images comme dans notre perception de ce qui fait peur : les images sont utilisées comme instruments de connaissances (et vecteurs de vérité) alors même que la connaissance rassure et l'inconnu inquiète. Le visage qui est caché inspire la peur²⁰, car il demeure inconnu. Il est par ailleurs interdit, en France, de dissimuler son visage dans l'espace public. Dans le cas des émeutiers britanniques "masqués", et plus globalement dans celui de tous ceux qui refusent de se donner à voir de manière identifiable dans des mouvements publics comme les manifestations, le manque de visibilité est considéré comme effrayant, dangereux alors qu'il est couramment associé à la violence, au délit et au crime. Se refuser à la visibilité, voire être totalement invisible, peut cependant se retourner en force, en un pouvoir de créer la peur²¹. Entre visibilité et invisibilité, les images tendent à créer un équilibre.

En étant fabriquées, les images peuvent rendre visible un événement mais toujours partiellement, car il s'agit toujours de choix (ou de possibilité) de cadrer, de représenter, de donner à voir ou non. Ce qui vaut pour les reporters ou les témoins d'un événement munis de leurs appareils photos, caméras ou téléphones, vaut aussi pour les appareils de surveillance. Une caméra est ainsi placée à un endroit fixe et ne peut se déplacer, traquer un suspect ; elle ne peut zoomer sur un visage sans être commandée à distance ou sans avoir été paramétrée au préalable pour le faire

du droit, une correspondance entre la forme politique et l'éthique personnelle, une moralisation des gouvernements, une adéquation des actes politiques au discours et à la raison. Ces propositions composent un idéal de clarification de la vie sociale. L'espace public est bâti sur la transparence. » Fabrice D'Almeida, *La Manipulation*, Paris, P.U.F., *Que sais-je ?*, 2017, p.24-25

19 En ce qui concerne Internet, via les réseaux sociaux ou les blogs, on peut remarquer le désir de se construire une image publique libérée d'une identité sociale (à travers un pseudo ou l'anonymat ; le fait de choisir ce que l'on dévoile de soi ou pas). Une peur apparaît : cette identité virtuelle pourrait cacher un double trompeur, la personne réelle derrière l'écran n'étant pas celle que l'on croit connaître virtuellement. Des figures des peurs collectives comme le criminel et le prédateur sexuel sont alors renouvelées avec Internet.

20 Je pense ici à l'interdiction du voile intégral en France, qui recoupe l'interdiction de la dissimulation du visage dans l'espace public. Par ailleurs, la figure de la femme voilée redouble la peur de l'autre, et en particulier celle du musulman associé directement dans l'esprit de certains à la figure du terroriste. Les vêtements religieux musulmans, qui recouvrent, sont associés à la possibilité de cacher quelque chose, notamment l'identité, potentielle source de danger (l'idée qu'un terroriste pourrait se travestir pour perpétuer son attentat fait partie des peurs de certains, teintées de racisme).

21 Dans l'imaginaire collectif, celui qui est masqué, qui cache son visage et son identité, peut aussi être une figure héroïque qui écarte les dangers, comme plusieurs personnages de la littérature, de la bande-dessinée ou du cinéma (Zorro, la plupart des super-héros) ou qui lutte contre un pouvoir tyrannique (V. dans *V pour Vendetta*). On voit qu'il y a très souvent un caractère double dans les figures de la peur.

automatiquement, dans certaines conditions. Les images produites demandent à être vues par quelqu'un (celui qui prend en photo, filme, ou qui observe les images de surveillance) avant d'être données à voir à d'autres. Les images ne présentent pas la vérité d'un événement, elles peuvent seulement aider à la rechercher ; elles sont assistantes et non pas garantes de vérité. En tant qu'enregistrement du réel, les images de vidéosurveillance peuvent donner des informations qui, recoupées avec d'autres (des témoignages, d'autres images, une véritable enquête...), pourront donner quelques connaissances sur l'événement. Néanmoins, même si nous savons cela, nous avons tendance à les voir comme connaissance directe, véridique, par le simple fait qu'elles se donnent à voir, que nous les regardons, et parce qu'elles ont rendu visible cette portion de réel. Que les images soient indicielles, numériques, fixes ou animées, « l'appréciation de la véridicité des images s'élabore, non sur des fondations théoriques ou ontologiques, mais sur la base de l'expérience et de la culture visuelle contemporaine²². » Notre connaissance du monde se fait principalement à travers les images, que ce soit pour des événements (locaux ou internationaux) comme dans des domaines variés, comme les sciences par exemple. La nouveauté réside aujourd'hui dans les multiples possibilités de fabriquer, manipuler et partager des images, facilement. Nous sommes alors face à d'innombrables images qui contiennent la possibilité d'apporter des connaissances sur presque tout et n'importe quoi. Un appareil photo ou une caméra (simple ou hautement technologique) permet une exploration toujours plus expansive du réel, dans tous ses moindres recoins ; les spectateurs naviguant d'images en images (et de plus en plus sur Internet), allant de celle d'un virus microscopique à celle de l'explosion d'une comète dans l'espace, en passant par l'observation d'une image d'un émeutier ou de quatre terroristes près de Londres²³. Rendre visible écarte alors les peurs de l'inconnu, comme de ce que nous ne sommes pas physiquement capables de voir. À travers l'idéal de transparence rapporté au « tout voir, tout dire et tout montrer » d'aujourd'hui par Marzano, l'ensemble de ces images semble être en mesure de mettre en lumière le réel. Alors qu'elles peuvent même être prises dans une obscurité totale, au plus profond des mers comme dans l'espace, les images semblent éclairer des parties du réel. Connaître apporte un sentiment de sécurité, et connaître à travers les images réconfortent davantage car elles nous proposent de faire comme si nous voyons le réel.

Cependant, la connaissance tend à ne compter plus que sur les images. En analysant les usages actuels des images dans les théories du complot, Aurélie Ledoux en déduit une croyance en la vérité du visuel : « si quelque chose existe, il doit avoir été vu ; soit désormais : "Il doit en exister une image." [...] Ne "croire que ce que l'on voit" appelle ici à *ne pas croire ce que l'on n'a pas vu* : à une époque où nous sommes assiégés d'images et où chaque individu est susceptible d'en produire, leur absence

22 André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », dans Vincent Lavoie (anthologie préparée par), *La Preuve par l'image*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2017, p.268

23 Et alors même que cette imagerie scientifique répond autant à des codes et des choix dans la manière d'être donnée à voir, d'être visible, que toute autre image.



33. Tobias Schwarz, *Des conspirationnistes lors d'une manifestation*, Berlin, 11.09.2010



34. Abraham Zapruder, *Assassinat de John F. Kennedy*, Dallas, 22.11.1963

se fait immédiatement suspecte²⁴. » La plupart du temps, peu de personnes sont présentes sur les lieux d'un événement, et se fient aux images prises par d'autres. Au-delà de la connaissance de toutes les manipulations possibles, il y a finalement une confiance dans les images, qui se rapporte à une croyance en leur pouvoir de donner directement des connaissances. « Cette idéologie du visible consiste à poser que voir équivaut à savoir et conduit à manquer la nature véritable de l'image : de même qu'une apparence n'est ni authentique ni trompeuse, une image n'est à proprement parler ni vraie ni fausse²⁵. »

Alors que l'auteure étudie un film documentaire censé prouver, images vidéo à l'appui, que l'attentat du 11-Septembre a été élaboré par le gouvernement des États-Unis, elle remarque que les spectateurs, en particulier américains, avait pourtant perçu l'impuissance des images pour comprendre un événement. Le film de l'assassinat de Kennedy, réalisé par un amateur (Abraham Zapruder), montrait l'événement, mais ne prouvait ni n'expliquait rien. « Cette tension à l'œuvre dans l'image fut telle qu'elle provoqua selon Jean-Baptiste Thoret l'effondrement du pacte américain de la transparence qui avait jusque-là uni le réel et le visible²⁶ » c'est-à-dire « une idéologie du visible supposant l'adéquation parfaite entre la perception des phénomènes et leur compréhension²⁷. » L'auteur français évoque alors dans le manque éprouvé par le film de l'assassinat de Kennedy une tendance actuelle à la profusion des images. Alors que dans les jours qui ont suivi l'attaque du World Trade Center, les mêmes images revenaient en boucle, Thoret repère plus tard une volonté de diffuser dans les médias le plus d'images possibles, de points de vue différents, pour tenter encore d'expliquer et de comprendre. Mais il décèle davantage un brouillage qu'une clarification de l'événement : pas plus que chaque témoin munis d'appareil photo ou de caméra - ou de leur seul regard - à une place particulière par rapport à l'attentat, les images n'étaient en mesure de donner d'explication à ce qui était rendu visible.

Dans le contexte d'un événement, en particulier lorsqu'il est violent et effrayant, les images peuvent aider à comprendre, à découvrir quand elles sont pensées dans

24 Aurélie Ledoux, « Vidéos en ligne : la preuve par l'image ? L'exemple des théories conspirationnistes sur le 11-Septembre », dans Vincent Lavoie (anthologie préparée par), *La Preuve par l'image*, op. cit., p.275-276

25 *Idem*, p.279

26 *Ibid.*, p.279

27 Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée : l'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge profond, 2003, p.39 cité dans Aurélie Ledoux, « Vidéos en ligne : la preuve par l'image ? L'exemple des théories conspirationnistes sur le 11-Septembre », op. cit., p.279

un ensemble plus vaste qui les encadre, qui les relie à d'autres éléments, et dans un après-coup qui demande du temps²⁸. Faire l'expérience d'un événement médiatisé, c'est accepter la non-compréhension immédiate des images, mais une connaissance partielle avec leur apparition successive. On pourrait d'ailleurs s'interroger sur l'élément moteur que constitue la vision toujours fragmentaire apportée par les images : n'est-ce pas cela qui pousse à regarder toujours plus, à rechercher et tenter de comprendre toujours davantage ?

L'exploration par les images ne devrait pas être considérée comme la volonté d'un épuisement du réel. Les images donnent l'assurance d'un contrôle du réel, car elles en donnent à voir toujours davantage. Mais elles ont ceci de menaçant et de violent qu'elles semblent encore traquer, même lorsque rien n'est suspect. On peut alors percevoir les limites de l'idéal de transparence comme du système de surveillance : « La visibilité absolue et l'exposition sans aucun filtre est vouée à l'échec. Car vouloir nier l'opacité du réel signifie non seulement neutraliser toute barrière entre les choses, mais aussi effacer les choses elles-mêmes [...] »²⁹. Ces limites se font risques qui entraînent des peurs : « Apparemment, la transparence rend possible une vision panoptique de l'objet ; en, réalité, elle l'efface en tant qu'objet. Lorsqu'un objet devient transparent, il peut être transpercé du regard³⁰. » Alors que le système de vidéosurveillance couvre davantage de zones à observer, on retrouve alors la violence de l'acte d'image non plus seulement dans l'action du photographe ou du caméraman, mais dans l'automatisation de l'enregistrement d'images avec des appareils. Ces appareils de vision et d'enregistrement permettent de fabriquer des images au-delà des capacités humaines ; ils deviennent des appendices du corps humain. Autant les nouvelles technologies des images permettent d'écarter les dangers et les peurs – notamment celles de la maladie et de la mort, avec l'imagerie médicale par exemple – autant elles inspirent des peurs : d'une part en tant qu'image et d'autre part en tant que technique³¹. Ces images "autonomes" semblent alors pouvoir enregistrer partout et n'importe quand, s'immiscer partout et tout le temps.

Ces nouvelles images sont particulièrement visibles dans la guerre et sa représentation médiatique. L'évolution technique des images est directement associée avec celle de la guerre et porte justement sur le contrôle. Afin de pouvoir gagner la guerre, il faut être en mesure de maîtriser toutes les conditions du conflit – que ce soit l'ennemi à combattre, le territoire à conquérir, le soldat à former. S'il s'agit d'abord d'être capable de déterminer la position de l'ennemi sur le champ de bataille par l'assistance d'architecture (la tour de guet) ou d'appareils de vision (la longue

28 C'est par ailleurs en cela que le film documentaire conspirationniste étudié par Ledoux peut être efficace dans la démonstration (plutôt que dans la preuve), mais aussi pour ceux qui croient déjà : le montage et la mise en récit du film participe de l'explication, vraie comme fausse.

29 Michela Marzano, *Visages de la peur*, op. cit., p.127

30 *Idem*, p.126

31 La source de ces peurs (peur des images associée à la peur du progrès) sera davantage abordée dans le chapitre suivant, il s'agit ici de questionner l'évolution de ces technologies visuelles par rapport à cette relation entre contrôle et connaissance.

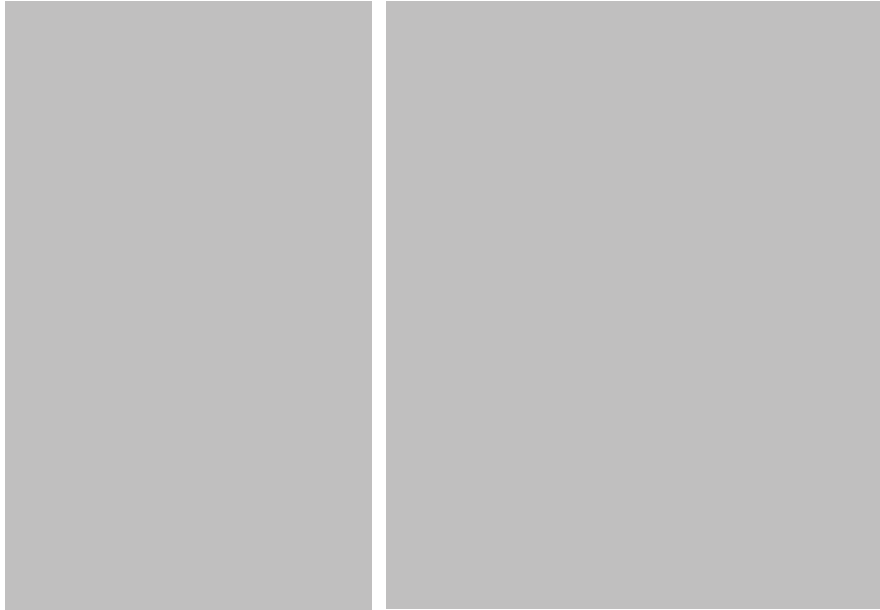
vue), les moyens de transport de guerre (avion, bateau, sous-marin) s'équipent peu à peu d'appareils photo et de caméra afin de maîtriser les positions de l'ennemi, comme de prévoir ou de vérifier ce qui sera détruit. Les stratégies iconiques dans la propagande sont un versant de l'usage stratégique des images ; et les capacités techniques montrent également la puissance dans le conflit. Alors que dans *L'ABC de la guerre* Brecht révélait l'association entre évolution de la guerre et des images à travers plusieurs photographies prises depuis le ciel, Broomberg et Chanarin mettent en avant l'existence de ces images autonomes dans notre quotidien, et particulièrement dans celui de la « guerre contre le terrorisme ». Ce sont les images de vidéosurveillance étudiées précédemment – qui sont un prolongement des images de guerre³² – mais aussi d'autres images autrement révélatrices de ce contrôle visuel, et également rendues visibles dans les représentations actuelles des guerres dans les médias.

C'est le cas pour le photo-épigramme n°59 de *War Primer 2* qui associe le quatrain de Brecht à deux images superposées. La première est une photographie noir et blanc qui représente deux hommes, vus en pied, sur une route de campagne. Celui de droite a l'air détendu, le sourire aux lèvres et la main dans la poche – c'est un général au moment du débarquement américain en Sicile en 1943³³. À gauche, un vieux paysan lui indique la direction à suivre : « *Les Allemands sont partis par là* » relate la légende. Cette photographie est prise pour attester de l'accueil des libérateurs, dans une relation amicale entre un soldat et un civil. Broomberg et Chanarin collent alors, sur le bord gauche de la photographie, au milieu du corps de l'homme sicilien, une image satellite. Les tons gris-ocre de celle-ci se fondent dans la page du livre de *War Primer* et s'intègrent à l'image d'origine. Un jeu d'échelle s'établit entre l'image des reliefs géographiques prise par un satellite et le paysage sicilien photographié. Une ligne jaune semble suivre la diagonale d'une petite colline de l'île italienne, et signale la frontière entre Pakistan et Afghanistan ; un tracé comme à l'opposé du geste du paysan, d'une autre époque. C'est ce changement temporel qui est signifié par l'association de ces deux images, qui renvoie également à une modification des relations humaines comme géographiques. Depuis l'espace, le satellite prend toujours plus de hauteur et permet de s'abstenir d'effectuer un contact avec la population locale, et même de patrouiller dans les airs ou sur le sol à libérer/conquérir : l'ensemble d'un pays peut être visible, regardé depuis un écran d'ordinateur.

Pour le photo-épigramme n°21, Broomberg et Chanarin superposent, sur une photographie de Londoniens réfugiés dans le métro durant la Seconde Guerre mondiale, une image en noir et blanc de mauvaise qualité, lentement déchiffrable.

32 « À travers la télésurveillance dans les rues, dans les banques, dans les quartiers, commence à s'installer une pulsion scopique policière, prolongement de la militaire. » Paul Virilio dans Paul Virilio, Thierry Fabre, « L'art de l'effroi », *La pensée de midi*, mars 2002, p.15-16. Je reviens sur cette notion de pulsion scopique plus loin.

33 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.104-105. Le quatrain s'oppose au calme et la bonhomie de la scène photographiée et renvoie lui aussi au sort des civils dans la guerre : « *Nos maîtres se sont querellés, ô malheur ! / Déjà sur nos champs pierreux et arides / S'affrontent trois armées venues d'ailleurs. / C'est seulement contre nous qu'ils sont tous unis.* »



35. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.45 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°21

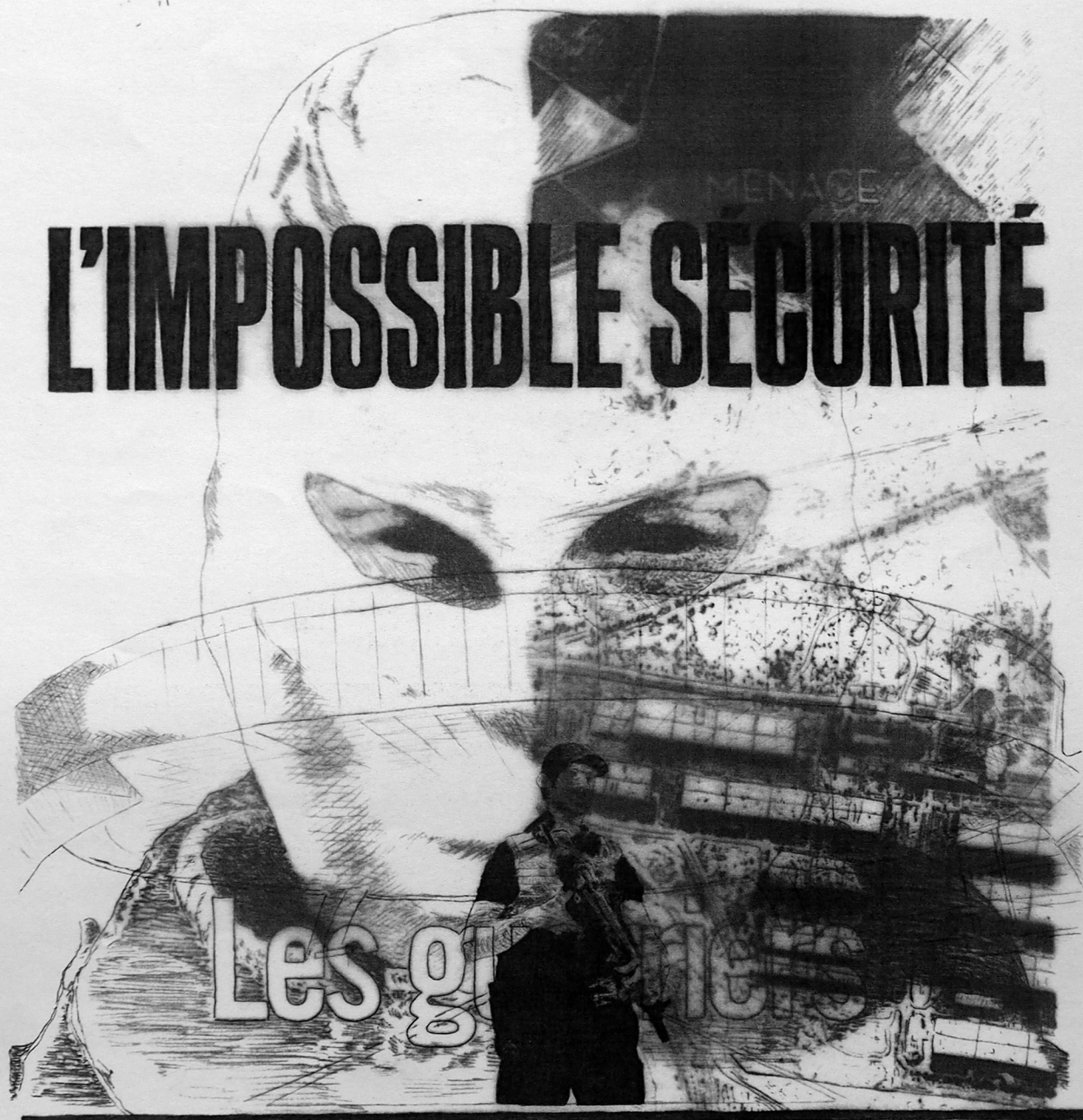
C'est un écran de contrôle d'aviation militaire ; reconnaissable à travers la croix du viseur au centre et un ensemble de données chiffrées en bas et en haut de l'image. Peu à peu, on distingue des silhouettes, en plongée, qui semblent se replier sur elles-mêmes. Cette image provient d'une vidéo diffusée par *Wikileaks*, qui montre une douzaine de civils pris pour cibles par un hélicoptère américain dans une banlieue de la capitale irakienne en 2007³⁴. Placée sur la photographie collectée par Brecht, on remarque l'extrême vulnérabilité des civils dans la guerre. Le point de vue est comme renversé entre ces deux images : sous la terre dans le métro londonien, au-dessus du sol dans le ciel irakien. Le quatrain redouble cette faiblesse et convoque l'issue certaine de leur sort : « *C'était à l'époque du HAUT et du BAS / Où le ciel même fut conquis, aussi / D'aucuns s'élevant, force peuple rampa / Sous terre et néanmoins périt*³⁵. » Mais alors qu'ils trouvent refuge pendant une attaque aérienne dans les années 1940 – même si l'appareil photo les capturent et qu'il faut faire bonne figure pour la presse, malgré la peur – les civils d'aujourd'hui sont exposés à la mort avec les appareils téléguidés des armées technologiques. Malgré son appareillage technologique, il rate sa cible³⁶. L'image choisie Broomberg et Chanarin révèle

34 La légende de l'image donnée par Broomberg et Chanarin, provenant du site *YouTube*, indique que la vidéo classifiée a été diffusée en 2010. L'événement a eu lieu en 2007 et une douzaine de civils ont été tués ou blessés. Parmi eux se trouvaient deux membres de *Reuters*, qui avait demandé à ce que les images lui soit remise sans succès. Pour rappel, *Wikileaks* est une organisation non-gouvernementale fondée par Julien Assange en 2006, qui récupère, publie et analyse des documents (en partie confidentiels, comme ici).

35 Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, *op. cit.*, p.44-45.

36 Cette erreur renvoie au fantasme des armes intelligentes, capables de tuer seulement la cible (déshumanisée) sans faire de dégât collatéraux. Harun Farocki relève que durant la guerre en Irak des années 2000, il n'y a pas eu d'images enregistrées par le missile lui-même durant sa trajectoire jusqu'à sa cible, comme cela avait pu être le cas pour les images diffusées durant la première guerre du Golfe. « Si les images de 1991 filmées depuis les têtes des missiles, associées au terme d'"armes intelligentes", effrayèrent ou fascinèrent tant les esprits, c'est parce qu'avec elles les balles n'étaient plus aveugles. [...] Par leur capacité à reconnaître (*Pattern Recognition*) et à poursuivre (*Object Tracking*), les bombes "voyantes" évoquent la menace de l'infailibilité. » Harun Farocki, « La guerre

L'IMPOSSIBLE SÉCURITÉ



Les g

MENACE

l'évolution des technologies militaires à travers la vision-tir à distance ; qui conduit à s'éloigner de la réalité physique de la guerre et de la mort. L'image en noir et blanc redouble cette distanciation : aucune carnation, chair, blessure n'apparaît, seulement des pixels noirs, blancs, gris. On peut dire avec Harun Farocki que cette image fait partie des « images opératoires », qui « ne sont pas faites pour divertir ou pour informer [...], qui ne visent pas à restituer une réalité, mais font partie d'une opération technique³⁷. » L'artiste remarque :

« Les images opératoires de la première guerre du Golfe, où l'on ne voyait aucun être humain, étaient - malgré le poids bien réel de la censure - plus qu'une simple propagande destinée à faire oublier les 200 000 morts que cette guerre a sans doute causés. Elles sont nées de l'esprit de l'utopie guerrière, qui ne prend pas l'homme en compte, qui s'en accommode tout au plus, bon gré mal gré, au titre de victime³⁸. »

L'existence de telles images persiste aujourd'hui. Néanmoins, Harun Farocki observe que lorsque ces images opératoires sont rendues visibles en 1991 à des spectateurs et non plus des militaires, « l'esprit de l'utopie guerrière » ne prend pas. Alors qu'il était attendu que regarder ces images distantes conduirait à s'identifier aux militaires et s'approprier cette technique de la guerre, les spectateurs « restèrent des êtres politiques, qui parlent entre eux et critiquent les images [...]»³⁹. Il en est de même pour les images actuelles, qu'elles soient propres à la guerre ou plus enchevêtré dans notre quotidien : elles sont souvent l'objet de discussions et d'analyses autant par les médias, les professionnels de l'image que les spectateurs eux-mêmes par l'entremise d'Internet.

Un cycle de vidéos d'Harun Farocki renvoie à la connaissance par les images, et révèle le rapport ambigu, entre remède et poison, que peuvent prendre les images face aux peurs. Il s'agit de *Jeux sérieux*, quatre installations réalisées entre 2009 et 2010. Farocki se penche alors sur l'usage, par l'armée américaine, d'images de synthèse proches de celles des jeux vidéos. Elles sont réalisées pour assister les soldats. Farocki révèle alors que des images très similaires sont utilisées à la fois pour préparer les militaires avant d'être envoyés sur le terrain, et pour soigner leurs traumatismes après être revenus. L'artiste montre la dimension mercantile des images et de la guerre, et souligne un rapport à la peur de l'autre. D'une part, ces images se veulent immersives, c'est-à-dire comme une expérience à l'intérieur des images qui représentent le réel. Comme avec les images vues à travers les écrans de contrôle de l'aviation militaire, elles ne tendent pas à s'approcher du réel mais à s'en

trouve toujours un moyen », dans Chantal Pontbriand (sous la dir. de), *HF/ RG* [Harun Farocki / Rodney Graham], Paris, Jeu de Paume/Black Jack éditions, 2009, p.94

37 Harun Farocki, « La guerre trouve toujours un moyen », *op.cit.*, p.95. On peut remarquer que malgré le fait que ce type d'image ne restitue pas la réalité, il est également utilisé comme preuve visuelle.

38 *Idem*, p.98

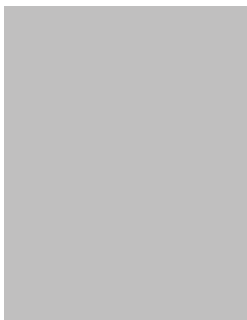
39 *Ibid.*, p.98



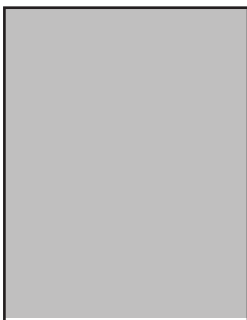
36. Harun Farocki, *Jeux Sérieux III - Immersion*, 2009

distancier. Cependant l'immersion dans les images de synthèse s'éloigne davantage avec le casque immersif que portent les soldats : les écrans sont comme placés directement sur les yeux, se substituent à la vision. La dimension ludique semble l'emporter au sérieux de la technique : du point de vue du soldat sur le terrain, il se détache de la violence réelle qu'il exerce, la mort qu'il cause, car il a été entraîné à percevoir l'autre à travers des images. De plus, cette image de l'ennemi se veut simplifiée, stéréotypée. L'autre, c'est-à-dire l'Irakien ou l'Afghan, l'arabe, le terroriste

- des figures interchangeables et dangereuses, dans le "jeu" comme dans la réalité - est alors toujours plus considéré comme un ennemi et non comme un homme, détaché d'une existence réelle. L'ennemi devient seulement une image, comme à travers les affiches de propagande de la Seconde Guerre Mondiale. Ce type d'images se substitue à l'ennemi effectif, transforme le réel jusque dans la vision. Les images utilisées pour la thérapie, qui se veulent des remèdes aux traumatismes de guerre, remanient les souvenirs des militaires sur ce modèle. Elles tendent alors à s'enchevêtrer à celles de la préparation antérieure du soldat, et peut-être ainsi à reformer son esprit : le soldat est entraîné à nouveau, afin de n'avoir plus peur de la mort, mais à ressentir la peur de l'ennemi stéréotypé - la peur convenable pour un soldat, qui doit par ailleurs retourner au combat...



37. Une de *Libération*,
29.07.2015



38. Une de *Libération*,
25.08.2017

Politique, images et peurs : l'État entre menace et protection

Cette peur des images technologiques s'appuie sur la crainte d'une puissance qui nous dépasse, davantage que sur la peur d'une connaissance inaccessible et de celle de l'inconnu. Cette crainte - quasi fantasmée tant elle a été mise en scène dans la fiction - est celle d'une prise de contrôle par les "machines" technologiques devenues totalement autonomes et maîtrisant les hommes. Images et peurs sont liées car elles se rapportent toutes deux à l'idée d'une puissance violente, qui pousse à agir souvent aux dépens d'un autre, jugé dangereux. Cependant, on peut percevoir avec *L'ABC de la guerre, War Primer 2* et *Jeux Sérieux*, que les images "autonomes" sont bien souvent un instrument pour une autre puissance qui en fait usage.

« Si la crainte envers l'inconnu, ainsi que le relatif besoin de protection et de sûreté, caractérisent depuis toujours la condition humaine, nous savons aussi que c'est avec la modernité, notamment avec Hobbes, que la peur devient l'un des fondements de l'ordre politique, le dispositif artificiel du *Léviathan* (1651) se mettant en place autour du passage d'une peur à une autre : de la peur individuelle à la peur partagée⁴⁰. » C'est en cela aussi que les peurs collectives sont des peurs profondément sociales et politiques. Elles s'associent aux images afin d'être représentées et désignées, parfois par le gouvernement politique lui-même, qui est lui aussi l'objet d'une peur particulière. Les peurs permettent de conserver l'ordre politique et social, et les images peuvent y contribuer de différentes manières.

Dans « Peur révérence terreur : relire Hobbes aujourd'hui » (2008), Carlo Ginzburg étudie la pensée du philosophe anglais pour qui « l'État émerge d'un pacte né de la peur⁴¹ » à travers plusieurs de ses écrits. L'historien y analyse son actualité dans le contexte de l'après 11-Septembre. Il écrit :

« Dans l'état de nature, les hommes sont égaux en substance et ils ont les mêmes droits (parmi lesquels le droit de s'attaquer et de se défendre) : c'est pourquoi, ils vivent dans un état de guerre permanent, de "défiance générale", de "peur réciproque". Ils sortent de cette situation intolérable en renonçant à une partie de leurs droits : un pacte qui va transformer une multitude amorphe en un corps politique. C'est ainsi que naît l'État, celui que Hobbes appellera le Léviathan : un nom qui désigne, dans le livre de Job, une baleine, un gigantesque animal marin que nul ne peut prendre au piège.⁴² »

40 Michela Marzano, *Visages de la peur, op. cit.*, p.83. L'essai de Thomas Hobbes (1588-1679) s'intitule dans son intégralité *Léviathan ou La Matière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil*. Marzano évoque son origine à travers les pensées de Machiavel et de Montaigne.

41 Carlo Ginzburg, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'icnologie politique*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p.16

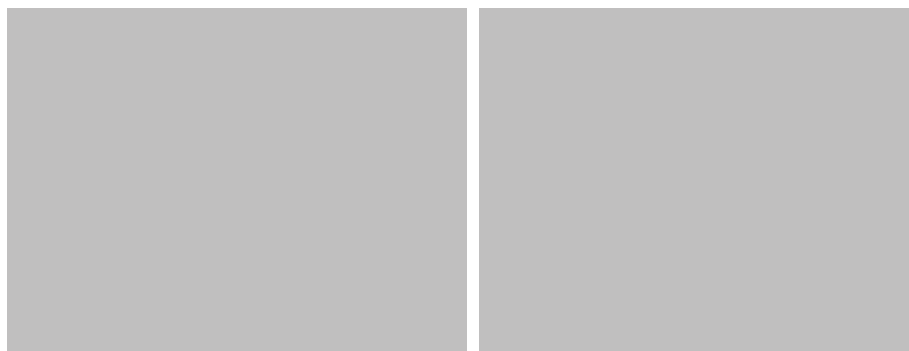
42 *Idem*, p.16. Ginzburg s'appuie ici sur un texte à l'origine du *Léviathan*, *Les Éléments de la loi* (1640).

Ce corps politique, ensemble de citoyens sans distinction, est d'emblée associé à une figure effrayante, un monstre marin. C'est une forme de gouvernement, de pouvoir, qui doit trouver un équilibre entre peur et apaisement, notamment à travers le contrôle des gouvernés – non pas un contrôle des faits et gestes, mais bien une maîtrise, dans la société, des comportements et des esprits, mués par ce « pacte ». L'État n'est pas un phénomène naturel mais social, et dans le sens d'un moindre mal : la violence désordonnée des uns contre les autres disparaît, remplacée par celle instituée par l'État. Pour Hobbes, l'État doit alors se substituer à Dieu sur terre : on se soumet à sa puissance volontairement, et collectivement. Comme Dieu, il doit inspirer à la fois la révérence et la terreur : mélange d'admiration, de respect, de crainte et de peur extrême. La terreur sacrée se joue dans la punition, à travers la croyance que les fléaux (épidémies, famines, guerres) sont lancés contre les hommes car ils se sont rendus coupables de fautes, et, en ce qui concerne le christianisme, à travers la croyance du jugement des âmes, au moment de la mort des hommes, mais aussi de la fin du monde. Avec l'idée de l'état, la punition et la justice ne sont plus divines mais civiles, mais doivent rester tout aussi effrayantes. « L'État, le "dieu mortel", engendré par la peur, fait naître la terreur : un sentiment dans lequel se mêlent de manière inextricable la peur et l'intimidation. Pour se présenter comme autorité légitime, l'État a besoin des instruments, des (armes) de la religion. C'est pourquoi la réflexion moderne sur l'État s'articule sur la théologie politique : telle est la tradition inaugurée par Hobbes⁴³. »

Pour se présenter comme autorité, l'État doit également être représenté, notamment à travers des images. Pour le frontispice du *Léviathan* de Hobbes, l'artiste anglais Abraham Bosse représente alors le gouvernant sous les traits d'un roi couronné, qui surplombe une montagne et une petite ville au premier plan ; il tient une épée dans une main et une crosse religieuse dans l'autre. Dans la version dessinée sur le parchemin destiné à Charles II, Bosse représente le corps du gouvernant composé par une multitude de visages plutôt inquiets (la plupart des bouches et yeux sont écarquillés). Ginzburg remarque que ce dessin étant destiné au roi d'Angleterre, le corps politique symbolisé par ces visages est donc tourné vers lui, avec des expressions qui mêlent la révérence et la terreur. Un changement est effectué pour le frontispice de l'édition publique : le corps du roi est composé d'une multitude quasi-infinie de personnages debout, représentés de dos au centre (l'abdomen du gouvernant), et de profil sur les côtés (les bras). Les regards, que l'on ne voit quasiment plus, sont alors à nouveau tournés vers le roi, c'est-à-dire cette fois vers le visage représenté dans l'image. Pour les lecteurs de l'ouvrage de Hobbes, ce changement est particulièrement important : tout lecteur n'est pas à même de devenir dirigeant de l'État ; à l'époque, l'État c'est donc encore le roi. Alors que le roi est représentant de Dieu sur terre, c'est la relation entre puissance menaçante du divin et celle des images – qui résulte par ailleurs de la sécularisation des images⁴⁴ – qui se

43 *Ibid.*, p.33

44 La sécularisation est le passage du religieux au laïc. Des éléments iconographiques religieux



39. Abraham Bosse, Frontispice du *Léviathan*, 1651, détail (pour le roi / édition publique)

joue dans les peurs collectives. Les images sont, dans nos sociétés occidentales et en particulier chrétiennes, infiniment liées au divin – avec à l’origine l’image incarnée de Dieu, Jésus Christ, visible à travers d’autres images. Si l’on continue de croire en la toute-puissance des images, c’est qu’elles contiennent en elle l’autorité du visible et se rapproche en de nombreux points de cette puissance divine ; particulièrement aujourd’hui avec l’évolution de ses techniques d’enregistrement et de diffusion. John Berger remarque que dès l’apparition de l’appareil photo, une association peut être établie entre regard mécanique de l’appareil photo et regard divin⁴⁵. Alors que Dieu est celui qui voit tout et n’oublie rien (d’où sa capacité de juger, à la fin), la photographie s’apparente à ce regard omniscient capable de tout connaître et de tout mémoriser ; mais aussi de ce regard vengeur.

Au-delà de la photographie, tous les moyens d’enregistrer le réel en images concourent à cette omniscience, qui se rattache aussi à l’omniprésence : les images, comme les appareils qui peuvent les fabriquer et les diffuser, sont partout et tout le temps avec nous, potentiellement pointés vers nous. Ces appareils sont ceux de la vidéosurveillance, mais aussi les téléphones portables qui peuvent être brandis par n’importe qui ; qui seront rendues visibles lors d’événements particuliers. Autrement dit, on peut regarder des images générées par des systèmes propres à l’état, comme celles des professionnels et de citoyens (anonymes, ou non professionnels). Elles donneront toutes, différemment, forme au corps politique, toujours dans en rapport avec la crainte qu’il inspire. Par ailleurs, si les images représentant le gouvernant de l’état (en particulier à travers le portrait officiel, mais aussi toutes les photographies officielles ou prises sur le vif, toutes celles, médiatisées, qui nous sont données à voir) s’appuient souvent sur cet enchevêtrement d’admiration et de crainte, elles ne sont

peuvent alors être transmis ou retrouvés dans des images laïques, et en particulier dans les images politiques comme le démontre Ginzburg dans *Peur Révérence Terreur. Quatre essais d’iconologie politique*, *op.cit.* Voir notamment « "Your country needs you". Une étude de cas en iconographie politique », p.67-108.

45 « L’appareil photo a-t-il remplacé le regard de Dieu ? Le déclin de la religion correspond à l’avènement de la photographie. La culture capitaliste aurait-elle télescopé photographie et Dieu ? Cette transformation ne serait pas aussi étonnante qu’elle en a l’air. » John Berger, « Usages de la photographie. Pour Susan Sontag », *Comprendre une photographie*, Genève, éditions Héros-Limite, 2017, p.80. Il note plus loin : « La sécularisation du monde capitaliste durant le XIX^e siècle éluda d’abord le jugement de Dieu derrière le jugement de l’Histoire au nom du Progrès. Science et Démocratie devinrent les agents de ce jugement. Et durant un bref moment la photographie [...] fut tenue pour servir ces agents. C’est à ce moment historique qu’elle doit sa réputation éthique de Vérité. » *Idem*, p.81

pas uniquement les représentations (voire les représentantes) de l'état. Les images diffusées dans les médias et sur Internet qui représentent certaines institutions comme la police et la justice rappellent leur présence réelle dans la société. Depuis les attentats de 2015 en France, la présence des policiers et militaires n'est pas seulement visible dans l'espace public mais également à travers leurs images (dans les médias, mais aussi à travers les campagnes de publicité pour ces corps de métiers). Cette représentation se veut à la fois apaisante et inquiétante, dans le respect et dans la crainte des « forces de l'ordre » : que ce soit pour les terroristes potentiels comme pour les spectateurs déjà terrorisés, les images redoublent leur présence physique pour nous dire à la fois qu'elles sont prêtes à agir pour la sécurité des citoyens, mais aussi pour celle de l'état.

La puissance de l'état est également visible dans les représentations de la guerre en se représentant comme glorieux et terrifiant. Si Ginzburg remarque que Hobbes est souvent invoqué après le 11-Septembre, c'est aussi le nom de code donné à une opération militaire en Irak qui attire son attention : le bombardement de Bagdad en 2003 est appelé « *Shock and Awe* », « Choc et Terreur ». Ce nom est codé, mais révélé publiquement ; ces deux mots convoquent un ensemble d'images dans les esprits de chacun - des images du réel, surtout passé, historiques, comme des images de fiction. De plus, une telle opération, et l'ensemble de la guerre en Irak, s'appuient sur la représentation et la diffusion d'images dans ce contexte. « Face à cette pulsion scopique de l'observation, du contrôle, de la surveillance, il y a la pulsion scopique de la terreur. Infliger, faire peur, devient une nécessité militaire. Faire peur au *public*, pas simplement à l'ennemi, mais au public, est un des éléments de la guerre⁴⁶. » Cette pulsion, c'est l'instinct, le besoin de tout homme à regarder, qui se lie profondément à celui de regarder ce qui terrorise⁴⁷. On pourrait rajouter avec Virilio que la terreur associée à la pulsion scopique n'est pas seulement liée à la guerre, c'est aussi un élément politique. Le public est à la fois l'ensemble des citoyens de l'état qui dirige la guerre, mais aussi l'ensemble des spectateurs du monde qui regardent ces images, ennemis ou alliés. C'est pourquoi on peut revenir sur l'analyse des théories conspirationnistes d'Aurélie Ledoux. En conclusion de son texte, elle révèle que leur croyance en la puissance des images s'accompagne d'une autre croyance : « L'incapacité de croire à un attentat terroriste se fonde moins sur une défiance vis-à-vis du politique que sur l'impossibilité de douter de la puissance américaine⁴⁸. » C'est dans la crainte de la puissance de l'État, sa croyance, que les théories de certains conspirationnistes trouvent leur source ; et cette croyance se joue notamment sur l'omniprésence des images.

46 Paul Virilio dans Paul Virilio, Thierry Fabre, « L'art de l'effroi », *op. cit.*, p.16

47 Cette notion de pulsion scopique est d'abord théorisée par Freud puis Lacan, mais Virilio la débarrasse de son origine psychanalytique pour en faire une tendance ancestrale sociale, qui devient une habitude dans nos sociétés d'images.

48 Aurélie Ledoux, « Vidéos en ligne : la preuve par l'image ? L'exemple des théories conspirationnistes sur le 11-Septembre », *op. cit.*, p.281

Dans *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images*⁴⁹, Patrick Boucheron analyse les fresques d'Ambrogio Lorenzetti peintes pour le *Palazzo pubblico* de Sienne en 1338, pour le gouvernement communal – une forme de république – qui y siégeait. Les représentations sont accompagnées de mots ou de phrases, qui facilitent la compréhension des fresques, des siècles après leur exécution. Mais les mots seuls n'auraient pas suffi : il fallait que l'artiste donne forme aux représentations symboliques, les vivifie grâce aux images. À travers cette œuvre connue sous le nom de *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*, l'historien étudie la place de la peur dans l'organisation politique de l'Italie du XIV^e siècle, jusqu'à aujourd'hui.



40. Ambrogio Lorenzetti, *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*, Palazzo Pubblico, Sienne, 1338

Lorenzetti (1290-1348) peint sur le mur est de la Salle de la Paix du *Palazzo pubblico* les effets du bon gouvernement. On y observe une ville en paix, parmi laquelle des jeunes femmes dansent, des hommes travaillent, partent à la chasse, et surtout sur laquelle règne la *Securitas*. Cette allégorie est représentée sous les traits d'une jeune femme, vêtue d'un voile blanc transparent et « promet moins la politique sécuritaire d'aujourd'hui qu'une sûreté générale [...] où la tranquillité publique se gagnait dans le soin qu'on devait prendre à se préserver de l'arbitraire de l'État. La cité bien gouvernée n'est rien d'autre que cela : un État discret, mais impitoyable dès qu'il s'agit d'assurer aux individus qui le composent la liberté de circuler ou d'échanger⁵⁰. » C'est pour cette raison que la *Securitas* tient dans une main un cartouche⁵¹ sur lequel est écrit son rôle et dans l'autre un gibet duquel pend un cadavre... Sur le mur ouest qui s'y confronte, Lorenzetti nous donne à voir une ville ravagée par la guerre, alors que des femmes sont agressées par des soldats, que les terres ne sont pas cultivées et que la Justice est entravée. À droite de ce mur, la présence de plusieurs allégories des vices (Cruauté, Fraude,...) explicite ce qui a conduit à la violence de la guerre – un groupe de figures au centre duquel siège la Tyrannie, homme-bête aux crocs et cornes acérés que l'on pourrait prendre pour le diable. Mais l'allégorie qui s'oppose à la *Securitas*, c'est la *Timor*, la Peur, qui contrôle l'entrée de la ville. Cette autre figure féminine, au visage décharné, flotte dans des habits noirs délabrés. Elle tient elle aussi un cartouche⁵² et brandit, menaçante, une longue épée au-dessus de sa tête. Elle s'apparente à la Mort, reine d'un enfer

49 Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images – Sienne, 1338*, Paris, Seuil, 2013

50 *Idem*, p.182

51 Sur le cartouche de la *Securitas* est écrit : « Sans peur, que tout homme marche sans dommage / et que chacun cultive et sème / aussi longtemps que cette commune / restera sous la seigneurie de cette dame / car elle a ôté aux coupables tout pouvoir. » *Ibid.*, p.239. On voit donc qu'à la seigneurie d'un homme tyrannique se substitue la sécurité rendue possible par le pouvoir communal.

52 Sur le cartouche de la Peur (*Timor*) est écrit : « Parce que chacun ne veut que son propre bien, ici / la justice est soumise à la tyrannie / ainsi par ce chemin / personne ne passe sans craindre la mort / car tout se dérobe, de part et d'autres des portes. » *Ibid.*, p.242

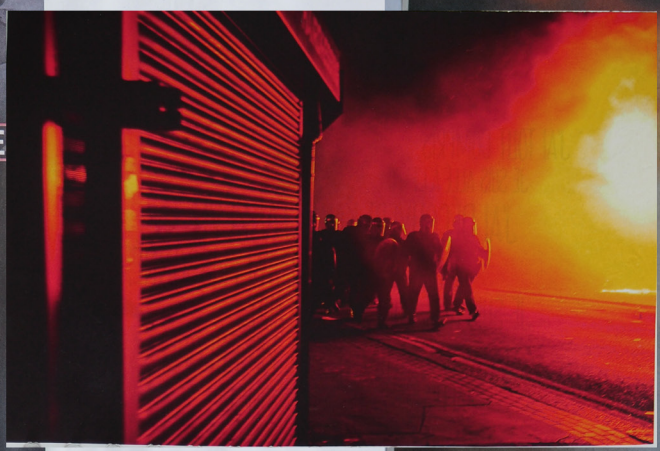


POLICE
CŒUR DU CHAOS
DI 8 AVRIL - 20H40

BFM TV.



ENQUÊTE



«Je ne sais pas à qui ou à quoi on nous assimile, mais je me souviens d'une époque pas si lointaine où l'image du pompier, c'était celle d'un gentil gars qui était là pour t'aider.»
David, 48 ans, pompier à Montpellier.

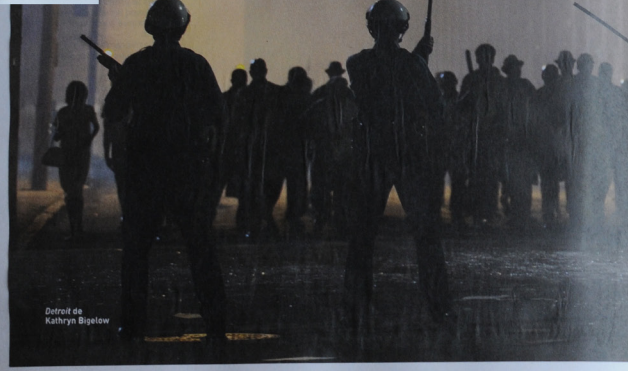
tion des gilets jaunes du 8 décembre. PHOTO: MARIEN BENOIST



Un pompier en intervention, près de la place de l'Étoile à Paris.



Des policiers à Paris, le 11 mai 1968. PHOTO: JEAN-PIERRE CASASSA/AGF/ARND BRONKHORST



Détroit de Kathryn Bigelow

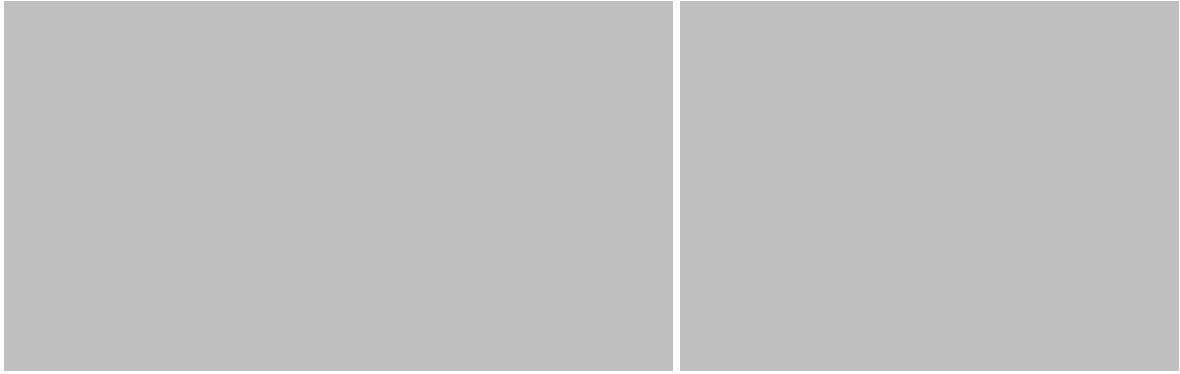


«Balancez un pillard.» Un car de police à Manchester, vendredi. Libération a flouté les visages des suspects. PHOTO: PHIL NOBLE/AGF/REUTERS



À Birmingham, dans la nuit de lundi à mardi.





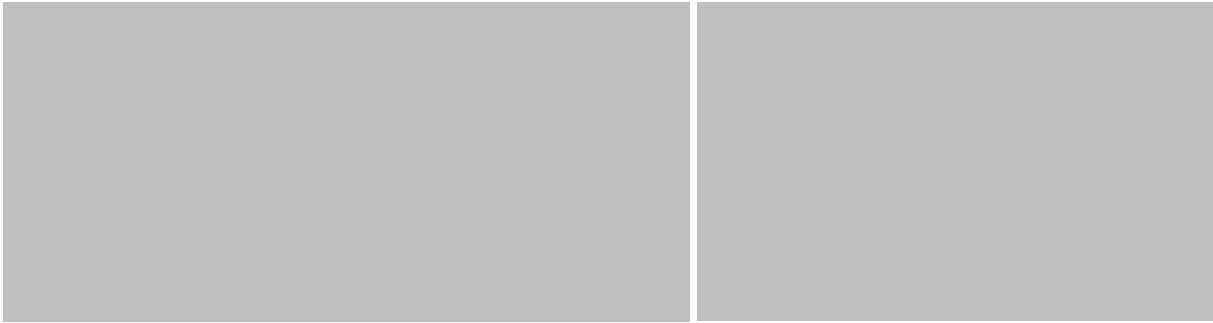
41. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du mauvais gouvernement*, Palazzo Pubblico, Sienne, 1338

politique. Par ces deux murs, on retrouve l'importance de la justice au sein de la société. Lorenzetti représente ce que les citoyens de Sienne devraient toujours vouloir pour leur bien à tous (les effets positifs de la commune) et ce qu'ils doivent redouter s'ils lui préfèrent la seigneurie (les effets d'un mauvais gouvernement). Alors que les fresques sont commandées au peintre par le gouvernement communal de la ville – et pour le l'espace dans lequel ses membres se réunissent – c'est une manière de convaincre en images sa nécessité à Sienne. Ce qui est conjuré, écarté, à travers cette œuvre, c'est le danger de sa disparition en la représentant à l'intérieur du *Palazzo pubblico*. Il s'agit alors aussi de désigner l'ennemi (le seigneur, associé au tyran) afin de ne pas se laisser séduire et de pouvoir le vaincre collectivement. Le dernier mur peint par Lorenzetti, le nord, est composé uniquement de figures allégoriques des vertus (un groupe autour de la Justice à gauche, et un plus grand groupe à droite, où trône le Bien commun et autour duquel on peut notamment voir la Paix, la Charité, la Sagesse...). L'artiste semble alors montrer le chemin à prendre, en représentant les idéaux sur lesquelles les gouvernants de la commune, présents comme à venir, ne doivent jamais transiger. Cette fresque est alors la représentation d'une « pacification qui, à l'inverse de la paix du prince fondée sur la peur et la discorde, accomplit un idéal de justice sociale qui conjure le conflit sans l'annuler⁵³. » Car le conflit perdure dans la soumission des ennemis de la commune ; que Lorenzetti n'individualise pas, n'identifie ni par un visage singulier ni un nom particulier, mais en représentant leur vice par des allégories, qui pourront traverser l'histoire⁵⁴.

Si l'historien étudie « la force politique des images » à travers des images peintes et non celles des médias, à travers un passé lointain et non l'actualité ; des allers-retours sont possibles, entre ressemblances et dissemblances. Ainsi, la nature différente des images n'entre pas en opposition par rapport à la question des peurs. Les images peintes et dessinées au Moyen-Âge et au début de la Renaissance sont davantage symboliques que figuratives ; elles répondent à des codifications – comme le montre les nombreuses allégories peintes par Lorenzetti. C'est peu à peu que les artistes s'attachent à observer puis restituer ce qu'ils voient

53 *Ibid.*, p.172

54 Au contraire des peintures infamantes, et alors que les fresques de Lorenzetti se trouve à l'intérieur du palais communal et non à l'extérieur comme celles-ci ; comme le remarque Boucheron, *ibid.*, p.173



42. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du bon gouvernement*, Palazzo Publico, Sienne, 1338

dans leurs œuvres. Contrairement aux images d'aujourd'hui, les images politiques médiévales et renaissantes ne se donnent pas comme représentations directes du réel. Aujourd'hui, parce qu'elles sont perçues comme enregistrées (par le reporter, le témoin, la caméra de surveillance), les images d'événement n'incitent pas à prendre de la distance avec ce que l'on regarde. Ce n'est plus la distance destructrice de l'opérateur-tireur qui est en jeu, mais celle du spectateur, qui doit prendre un peu de temps pour mieux observer ces images qui nous arrivent. Malgré notre impression première et notre habitude à les regarder comme telle, elles sont toujours indirectes. Le spectateur se trouve derrière l'image, derrière l'écran sur laquelle elle apparaît, derrière le bout de papier qu'il tient dans ses mains.

Les fresques de Lorenzetti conjurent la peur de la disparition de la commune, l'inquiétude face au risque qu'elle soit anéantie et abandonnée par les citoyens eux-mêmes. À travers son analyse, Boucheron décèle l'histoire et l'actualité (la survivance) de la peur d'un déséquilibre entre démocratie et tyrannie. L'artiste siennois l'avait montré à travers la figure allégorique de la *Securitas* : si elle appelle à ne plus avoir peur, il faut la craindre, il faut se préparer à obéir pour conserver l'ordre de l'État et le bien commun de tous. Le désordre contrevient donc à l'idée d'état, puisqu'il se fait désobéissance. Il faut alors lutter contre la menace du désordre qui mènerait l'état à sa perte, s'appuyer sur la peur non pas comme arme mais comme administration⁵⁵ – système moins éclatant, mais efficace car établi dans le fonctionnement même de la société⁵⁶. Ce sont « l'appareil bureaucratique et les institutions [...], le profilage

55 Virilio : « l'administration de la peur, cela signifie aussi que les États sont tentés de faire de la peur, de son orchestration, de sa gestion, une politique. La mondialisation ayant progressivement rogné les prérogatives traditionnelles des États [...], il leur reste à convaincre les citoyens qu'ils peuvent assurer leur sécurité corporelle. La double idéologie sanitaire et sécuritaire peut se mettre en place, faisant peser de réelles menaces sur la démocratie. » Paul Virilio, *L'Administration de la peur*, Paris, Textuel, 2010, p.16. Virilio explique qu'il a également choisi ce titre pour faire écho au roman d'espionnage de Graham Greene *Le Ministère de la peur*, publié en 1943.

56 Pour les différents auteurs abordés, la peur est à institutionnaliser (Marzano) ou à administrer (Virilio). Pour introduire les propos de Boucheron et Robin, Renaud Payre indique que « Si la peur se déploie pleinement dans l'exercice du pouvoir, elle suppose une forme d'infrastructure [...]. » Patrick Boucheron et Corey Robin, débat présenté par Renaud Payre, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, P.U.L., 2015, p.18 « Corey Robin [...] répète avec force qu'on ne peut pas parler de peur en politique sans évoquer le rôle des institutions (politiques, idéologiques, culturelles) et de leur capacité à structurer la peur des citoyens. » *Idem*, p.19

et les pratiques de surveillance, les lois et les agences gouvernementales⁵⁷ », qui persistent d'ailleurs même quand le danger est écarté. À l'ordre socio-politique doit donc s'instituer un ordre des images, notamment pour permettre d'identifier plus facilement les criminels, déviants et ennemis d'état ; ceux qui, s'il ne font rien encore, menacent d'agir, risquent de passer à l'offensive. Peu à peu, cette administration de la peur contrôle alors les citoyens – qui y consentent, s'y plient – et signale ceux qui se détachent de l'unicité du corps socio-politique, le désagrègent.

Dans les années 1880, les progrès techniques de la photographie « vont avoir un impact majeur dans tous les milieux qui entrevoient la possibilité d'une vision panoptique de la société fondée sur le repérage visuel des individus. [...] Mais la Commune de Paris va avoir un effet catalyseur et, pour la première fois, les photographes sont invités à pénétrer dans les prisons ou aux dépôts de la préfecture de police⁵⁸. » Les fiches anthropométriques, à l'origine de nos cartes d'identité, qui s'appuient sur la présence de photographies de visages, participent au contrôle de la société⁵⁹. Aujourd'hui, c'est le fichage des terroristes qui est parfois débattu. Il n'est toutefois rendu visible qu'à travers quelques portraits au moment de la couverture d'un attentat. Si le chaos politique peut être conduit par un élément extérieur (d'autres états par exemple, un ennemi étranger), la menace d'un désordre interne est encore plus grande car c'est de la maîtrise du corps politique que dépend l'état lui-même, qui ne doit pas redevenir une « multitude amorphe ». Cependant, les relations entre intérieur et extérieur sont nombreuses ; par exemple, l'état peut cibler une menace extérieure pour se débarrasser des dissidents intérieurs. C'est également l'état qui détermine les limites : au nom de la peur et « par le biais de [...] nouvelles règles, on établit un nouvel ordre, l'ordre de la sécurité, où l'État s'arroge le droit de tracer les frontières entre le "bon" et le "suspect", le "même" et l'"étranger", le "dedans" et le "dehors"⁶⁰. » Les images peuvent accompagner ces distinctions. Alors que les règles comme les sanctions évoluent au fil des peurs et des temps, en fonction de contextes particuliers, l'ordre politique et social fonctionne d'une part à travers le respect des lois (forme de révérence) et d'autre part à travers la punition si on les enfreint (forme de terreur). L'ordre c'est l'obéissance. C'est alors la peur de la punition qui est convoquée – rappelée par les images, comme l'a vu précédemment – comme celle de ceux qui désobéissent – qui sont désignés par les images. Ces derniers ne sont pas toujours des criminels, mais tendent à être représentés ainsi. Les images d'événement donnent forme à ces peurs ; mais dans un même temps, elles inquiètent car elles sont malléables, manipulables et peuvent s'ouvrir sur un

57 Corey Robin, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, op. cit., p.36

58 Livret de l'exposition *Fichés ? Photographie et identification du Second Empire aux années soixante* qui a eu lieu aux Archives nationales, Hôtel de Soubise du 28.09 au 26.11. 2011, p.12

59 Ainsi les populations nomades sont désignées comme ennemis intérieurs dès le milieu du XV^e siècle en France : peur de l'autre qui revient à plusieurs périodes d'inquiétude dans l'histoire française. Une campagne d'identification systématique de ces population est par ailleurs mise en place en 1908 et ne disparaîtra qu'en 1969. Voir le livret de l'exposition *Fichés ? Photographie et identification du Second Empire aux années soixante*, p.88

60 Michela Marzano, *Visages de la peur*, op. cit., p.111

ensemble plus vaste de peurs, selon le contexte de leur diffusion, qui n'est pas uniquement celui de leur réalisation.

« Les images contribuent à l'exercice de l'ordre et à l'administration de la cité. Elles peuvent - notamment dans un contexte d'alerte permanente - maintenir la cohésion⁶¹. » Ce qui vaut pour les images de guerre et celles des forces de l'ordre après des attentats, vaut aussi pour les images d'émeutes - alors que ces événements sont totalement différents. La médiatisation des images d'émeutes appellent alors à l'ordre - quand elle ne le rend pas directement visible à travers les opérations de police. En Grande-Bretagne, ces images font ressurgir la menace du désordre à l'origine même de l'idée d'état. Diffusées en France, ces images inspirent la même crainte, avec en mémoire les images des « émeutes des banlieues » survenues en 2005, qui faisaient déjà écho à d'autres violences médiatisées dans les années 1990⁶². Comme je l'ai montré au début du chapitre, les images des émeutiers exposées dans l'espace public et médiatique servent à dissuader. Elles servent à recréer une cohésion du corps politique de l'état, en l'occurrence les citoyens britanniques, contre la violence et le non-respect des lois - contre la désobéissance civile en quelque sorte. Le fait que la police fasse appel, avec des images à l'appui, aux autres citoyens (ceux qui respectent et craignent toujours l'état) pour aider à les arrêter, joue doublement en ce sens. En se détachant de l'origine des émeutes (crises sociales et/ou politiques), les images exposées des émeutiers britanniques rendent visibles les peurs qui sont rattachées à cette menace : celle de la violence et de la délinquance. Si les événements autant que leurs images laissent entrevoir une défaillance du système politique et social dans son ensemble (qui s'appuie sur un système de surveillance et de sécurité mis à mal par les émeutiers), c'est en prenant des allures de guerre civile que les images entretiennent la peur du chaos politique et relancent les débats sur la surveillance.

61 Renaud Payre dans Patrick Boucheron et Corey Robin, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, op. cit., p.19

62 Cette résonance est perceptible lorsqu'on lit aujourd'hui *An 1000 an 2000*, publié en 1995 : les journalistes Michel Faure et François Clauss énoncent dès le début du chapitre intitulé « La peur de la violence » que « la peur de la violence, de l'insécurité, est dominante à notre époque. » Georges Duby, *An 1000 an 2000 - Sur les traces de nos peurs*, op. cit., p.100

la mort sur le vif



COLLECTE – DOSSIERS, PANNEAUX & MURS D’IMAGES

Mon fonds d’images est composé de carnets et de cahiers [cf. *supra* p.17], mais aussi de dossiers. Je les ai constitués afin de « sortir » de l’espace des carnets et cahiers – sans que j’abandonne ces formes de collecte pour autant. Je me confronte alors différemment aux images publiées : elles sont davantage manipulables, elles peuvent occuper davantage de place, ne plus être réduites à des pages. Ces images sont « en attente » : elles sont triées selon une typologie que j’ai mise en place, pour ensuite être agencées et déployées à travers des panneaux et murs d’images – projets que j’expérimente encore.

Les dossiers

Je ne montre pas les dossiers ; c’est leur contenu qui importe. Ils sont faits pour être ouverts, parcourus, utilisés. Ils sont des outils de travail, à la fois pour mes recherches théoriques et pour ma pratique artistique. Les dossiers sont matérialisés en pochettes cartonnées (images « volantes » qui ont été publiées puis uniquement découpées) et d’autres sont informatisés (images numériques collectées sur Internet ou, plus rarement, scannées à partir des carnets).

J’ai établi une typologie afin d’organiser ma collecte. Depuis 2017, la majorité des images de quotidiens collectées (et non celles de magazines ou hebdomadaires) rejoignent des dossiers intitulés à partir



Le centre d'information de la police du ministère de l'Intérieur, dans le VIII^e arrondissement.

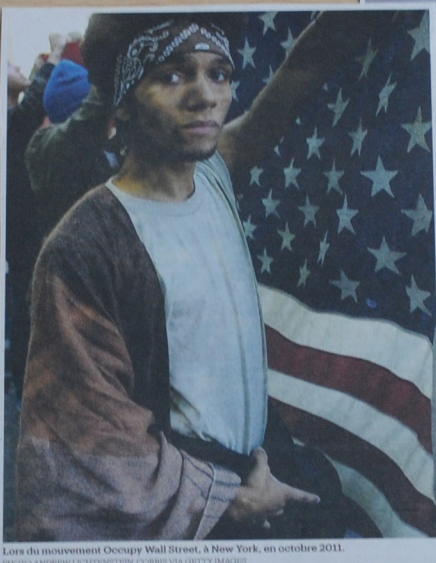
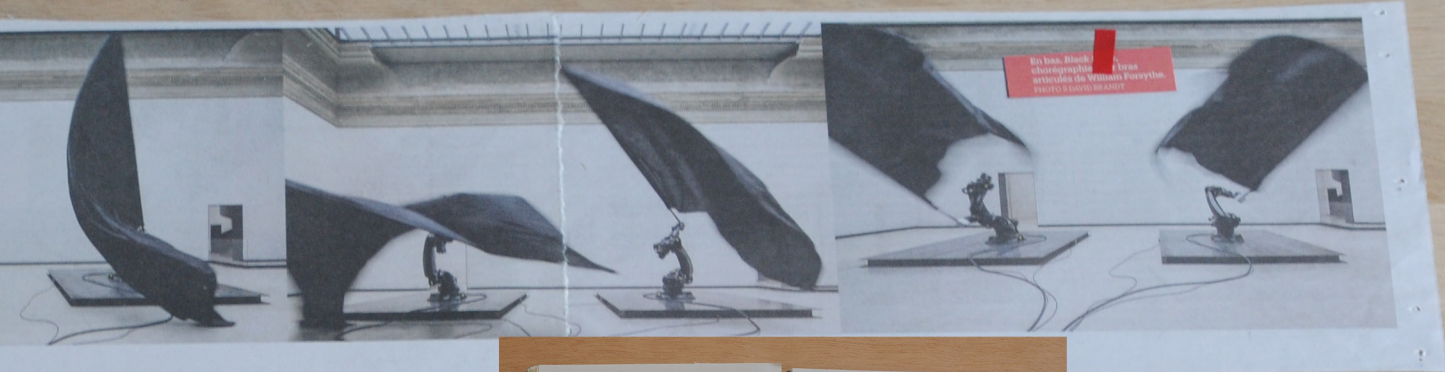


Devant l'ancienne ambassade américaine à Téhéran, mercredi. PHOTO SAHBI SALEMI AP



Le mur entourant le site démantelé dimanche par les opposants (page précédente et ci-dessus).





de mots-clés associés aux peurs collectives. Ces derniers ont d'abord été trouvés à partir du fonds d'images – les images viennent avant les mots. Ils renvoient à un type d'événement (guerres, catastrophes naturelles, manifestations...), à un thème représenté à travers l'image de presse (santé, forces de l'ordre...) ou à un élément présent dans l'image (signes, phrases et slogans...). Cette organisation évolue : des mots peuvent être modifiés, des dossiers peuvent être créés ou supprimés au fil de la collecte, les images peuvent être réparties différemment, en quittant les dossiers pour les carnets, ou en changeant d'emplacement.

Les dossiers permettent de retrouver des images plus facilement, mais surtout de rendre visible un ensemble d'images par catégorie. Cette typologie apporte également un regard sur les répétitions inhérentes à la médiatisation des événements et aux représentations des peurs collectives. Selon des temporalités différentes (semaines ou années), je peux ainsi repérer d'un seul coup d'œil des images identiques ou semblables, et remarquer l'accroissement d'une catégorie par rapport à une autre.

Je me suis appuyée sur les images des dossiers pour travailler sur mes recherches. On retrouve donc certaines des interrogations du mémoire de thèse à travers les mots-clés. Actuellement, les dossiers cartonnés sont intitulés comme suit :

- Pouvoirs (et journalistes)
- Pouvoir – geste, regards menaçants
- Pouvoir – disgrâce
- Pouvoir – Image – Célébration
- Preuve par l'image
- Documents et surveillance
- Réseaux
- Internet et informatique
- Violence de l'image
- Cachés
- Double et dédoublement
- Image dans l'image
- Guerres
- Terrorismes (attentats, terroristes, commémorations)
- Victimes et bourreaux
- Meurtres et tueries
- Forces de l'ordre (armée, police, état d'urgence)
- Matériel militaire et policier
- Manifestations
- Phrases et slogans
- Drapeaux
- Economie (crise)
- Signes
- Silhouettes
- Feux et fumée
- Catastrophes naturelles
- Santé
- Nucléaire
- Prison
- Architecture (ruines, structures)
- Migrants

Les dossiers informatisés ne sont pas toujours intitulés de la même manière, mais on retrouve certaines catégories identiques. Les images y sont davantage regroupées en sous-dossiers et par événements :

- *Attentats & Terrorisme* : attentat Barcelone 17/08/17 ; attentat Berlin 19/12/16 ; attentat Beyrouth 12/11/15 ; attentat Londres 03/06/17 ; attentat Londres 22/03/17 ; attentat Manchester 22/05/17 ; attentat Nice 14/06/16 ; attentat St Petersburg 03/04/17 ; attentats Bruxelles 22/03/16 ; attentats Paris 13/11/15 ; cercles-images surveillance ; débat anonymat terroristes ; illustration et terrorisme ; images sur l’EI ; Londres 2005 ; Madrid 2004 ; Magnanville 14/06 ; Orlando 13/06 ; photos livres terrorisme ; plan vigipirate ; sécurité armée ; terroristes et attentats déjoués ; victimes
- *Captures* : arrestations ; se cacher de l’objectif < cachés procès / images carnets / personnes publiques paparazzi / se cacher par jeu / violence de l’image ; se masquer < masqués médias / masqués fiction ; victimes et regards
- *Carnets* (de collecte scannés ou pris en photo)
- *Événements et actualités* : hommages 2016 < Fukushima / Tchernobyl ; été 2016 ; guerre en Syrie ; mai-juin 2016 ; séisme Taiwan ; unes et kiosques journaux
- *Idolâtrie & Iconoclisme* : actes iconoclastes médias ; violences domestiques ; hommes pouvoir ; icône événement ; prendre soin ; revendiquer avec l’image ; vandalismes
- *Images & Liban* : actualités Liban été 2015 ; images exposées espace public ; photos voyages
- *Images Mémoires* : images d’images ; mémoire historique ; mémorial Nice ; portraits victimes attentats France 2016 ; prendre soin – mémoire ; réceptacle monument
- *Photos de collecte* (prises de vues pendant les tris et regroupements)
- *Signes* : coïncidences ; drapeaux en lambeaux ; l’œil pour cible ; les signes de la terreur ; messages médiatiques < manifestations / graffitis ; peurs et politiques ; photos trouvées décombres ; preuves

La collecte d’images provenant d’Internet a été moins importante que celle d’images de la presse papier, pour plusieurs raisons. D’une part, je lis rarement la presse en ligne ; j’aime avoir le journal en main, et surtout posséder matériellement les images découpées. D’autre part, lorsque j’effectue une collecte d’images sur Internet, j’utilise un moteur de recherche. Je passe donc d’abord par des mots ; une direction est donnée au préalable. La découverte des images est donc différente, le mouvement des images vers moi n’est pas le même. De plus, la dimension exploratoire d’Internet semble infinie ; on peut se perdre, davantage que dans l’espace des pages et le temps de lecture d’un journal.

Les images collectées en ligne ont donc été utilisées pour la recherche théorique. Elles ont été la plupart du temps enregistrées dans des dossiers pour la rédaction du mémoire de thèse. J’ai ainsi étudié des images collectées sur Internet, mais je ne les ai pas manipulées pour mon travail pratique. J’ai toutefois pu remarquer que beaucoup d’images circulant sur Internet (sur les réseaux sociaux ou dans les médias uniquement numériques) sont de plus en plus souvent publiées dans la presse papier (et relayées par l’ensemble des médias), et trouvent alors souvent une place dans les dossiers cartonnés.

Les panneaux

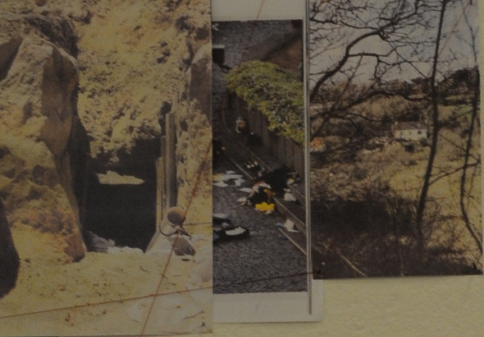
Les panneaux – autres espaces limités, mais plus vastes que les pages – sont des projets en cours, commencé durant l'été 2017. Deux types existent : ceux où des images collectées sont fixées sur une surface en liège, et ceux où les images des dossiers sont posées sur une surface en bois. Les panneaux ne sont pas conservés mais seulement photographiés, devenant à leur tour des images, qui pourraient être classées. Je cherche actuellement une manière de combiner ces deux types de panneaux, et de les exposer.

Les panneaux de liège renvoient à l'acte d'épingler et d'afficher des images. Cinq sont réalisés à partir d'images collectées – relevant des peurs collectives – puis directement agencées et fixées sur la surface de liège. Elles ne sont plus choisies parmi l'ensemble de mon fonds d'images, mais à partir de celles publiées le jour même dans *Libération*. Il s'agit de montrer des images ensemble, de manière composée, au moment de leur réception, et de les assembler par des épingles. Une fois terminé, le panneau est photographié et les images décrochées. L'opération est renouvelée chaque jour pendant une semaine (correspondant à cinq journaux ; un numéro regroupant un jour férié avec le jour suivant, puis un numéro pour le week-end). Un sixième panneau est réalisé la semaine suivante. Il s'agit cette fois d'épingler la sélection d'images jour après jour, sur le même panneau. Les images du jour sont fixées, le panneau est pris en photo, puis les images du lendemain sont accrochées par-dessus. Le panneau est modifié quotidiennement, par accumulation d'images. La surface de liège est peu à peu recouverte, les images sont placées les unes par-dessus les autres.

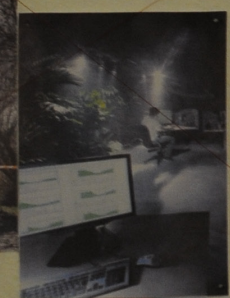
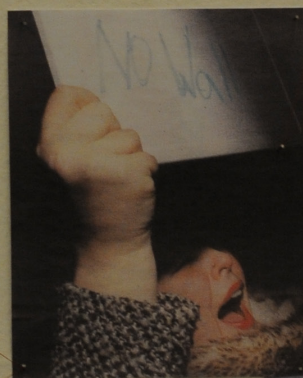
Le geste d'épingler est important. Dans ces panneaux, il ne sert pas seulement à faire tenir une image sur une surface. Il crée un effet sur les images regardées, une réaction face à la nouvelle lecture de celles-ci. J'ai porté une attention particulière à l'emplacement de ces épingles : sur certains panneaux, elles sont fichées uniquement sur des articulations humaines ; sur d'autres, elles sont disposées sur des détails de construction (la composition de l'image ou des structures représentées dans l'image). Ce geste rejoint les questionnements sur la réception des images médiatiques et sur ma pratique des images : c'est une manipulation entre soin et violence.

Les panneaux de bois renvoient au geste de collecter les images. Leur surface se rapproche de celle d'une table. Les images ne sont plus épinglées à la verticale, mais seulement posées, à l'horizontale. Elles proviennent des dossiers : un panneau correspond à un dossier. Il s'agit davantage de rendre compte d'un état de la collecte. Toutefois, les images ne sont pas placées pour être vues les unes après les autres, pour pouvoir les dénombrer – comme un tableau de chasse. Elles sont disposées parfois les unes sur les autres, rappelant les collages des carnets et cahiers. Je cherche à utiliser l'étendue de la surface du





L'ONDE DE CHOC



panneau pour rendre visible des agencements, des regroupements ou associations. Cela crée comme des sous-dossiers et me permet de repérer des relations entre les images que je n'avais pas vues au moment de la collecte. Je prends ensuite le panneau en photo, ainsi que des détails de ces agencements. Ces photographies sont plutôt des documents de travail.

Les murs d'images

Ces murs accueillent un ensemble important d'images et permettent de jouer sur la peur de leur invasion. Les images ne sont plus associées et agencées selon un temps de diffusion donné ou une seule catégorie, mais selon des relations créées entre plusieurs catégories et le temps d'une exposition.

L'impression d'invasion ne s'établit pas sur une accumulation : les images occupent un espace, étendu sur plusieurs murs, voire toute une pièce. Les écarts entre elles sont importants : ils soulignent les regroupements entre images, et marquent des pauses. Leur déploiement correspond à créer des cheminements de regard et de pensée face aux images. Un processus d'investigation et de projection se met en place : les images se donnent à voir comme s'il fallait les observer plus attentivement, comprendre leur présence simultanée, les raisons de leurs regroupements ; comme s'il fallait retrouver des liens de causalités préétablis entre ce qu'elles représentent. Les murs d'images interrogent la question des manipulations d'images comme manigances.

J'ai pu mettre ce projet à l'épreuve lors d'une exposition collective qui a eu lieu en mai 2017 à la Galerie Journiac (Université Paris 1), intitulée *Croquis cartographiques*¹.

A l'origine, je voulais travailler à partir de mon dossier « Réseaux », puis j'ai moi-même créé un réseau d'images provenant de différents dossiers, carnets et cahiers. La représentation médiatique des réseaux est variée, et se rapporte aux peurs collectives liées aux imageries médicales, aux nouvelles technologies (Internet et ses "dérives" notamment) et surtout au terrorisme. Elle a pour fonction de faire comprendre une situation (souvent inquiétante) et d'informer sur des faits réels et des événements. Les médias ont ainsi régulièrement recours à des infographistes qui mettent en forme les structures de réseaux terroristes, afin de faire comprendre simplement et rapidement les relations entre ses différents membres (dont on ne connaît pas toujours l'identité réelle), et entre différents attentats.

Elle renvoie également à un dispositif propre à l'univers judiciaire et policier, devenue stéréotypé dans les fictions audiovisuelles

1. Exposition intitulée à partir de la notion de « croquis cartographique » développée par Tim Ingold dans son livre *Une brève histoire des lignes* (2007).

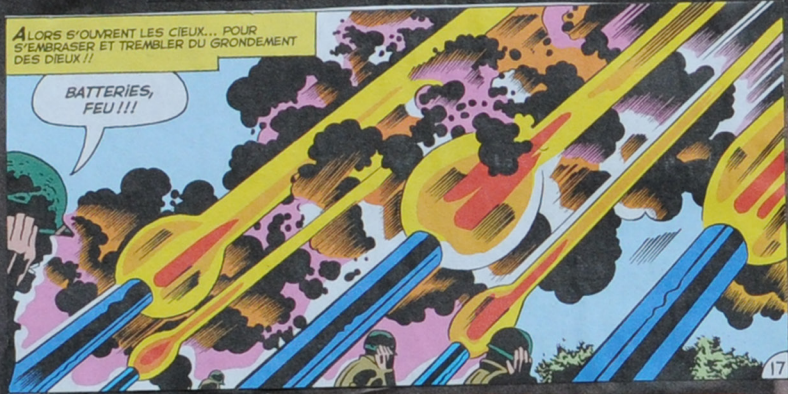
et littéraires. Il s'agit de la recherche – frôlant parfois l'absurde – de liens de causalités entre événements, personnages, lieux et signes par des enquêteurs (professionnels ou non) acharnés. Ceux-ci collectent des documents et indices visuels qu'ils affichent sur un « mur d'images² ». J'ai ranimé ce dispositif stéréotypé à travers l'installation réalisée pour *Croquis cartographiques*. J'ai épinglé et punaisé des images et coupures de presse (titres et sous-titres d'articles) sur deux pans de mur – où était placé une sorte de cimaise qui rappelait un panneau d'affichage, avec un rebord. Afin de rappeler plus spécifiquement les murs d'images de fiction, j'ai ajouté des fils qui reliaient les éléments les uns aux autres et redoublait la notion de réseau. D'inquiétudes lancinantes en peurs réelles, la proximité des images et les fils reliaient les événements, créant des causes possibles, imaginaires, hallucinées, paranoïaques... Cet ensemble d'images et de mots renvoyait à l'expérience collective des médias, notamment à travers le fantasme de la preuve par l'image et l'impression d'une répétition de l'histoire.

2. Tandis qu'on le nomme en anglais case board ou crime board, il n'existe pas de dénomination spécifique en français pour ce dispositif. Je reprends ici l'appellation de Valentin Nussbaum pour sa communication « Le mur d'images au cinéma : mise en lumière d'un dispositif de projection hybride » pour le colloque L'image en lumière : histoire, usages et enjeux de la projection, Université du Québec à Montréal, 22 mai 2014. Vidéo disponible en ligne sur : <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/le-mur-dimages-au-cinema-mise-en-lumiere-dun-dispositif-de-projection-hybride>> [dernière consultation 21.06.2019]

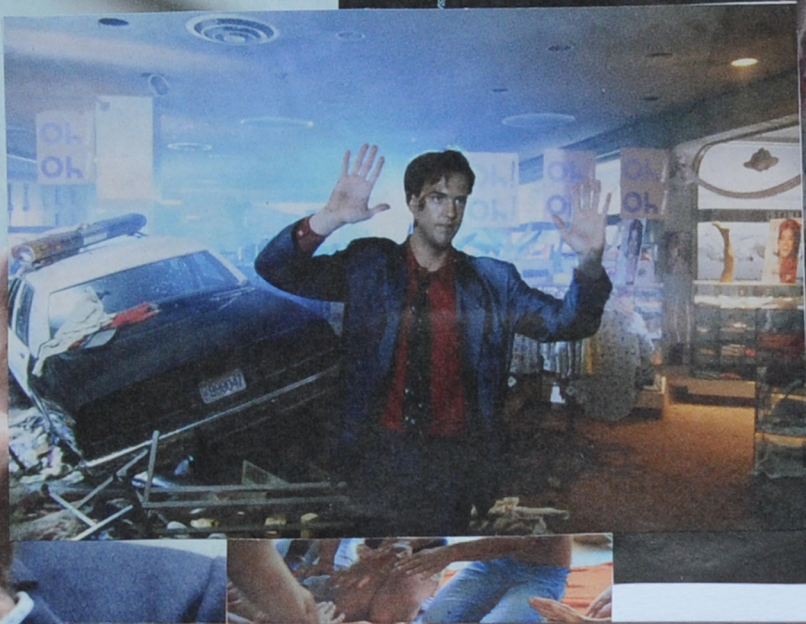


CHAPITRE 3

Catastrophe des images -
Les images redoublent, répètent,
troublent et nous dépassent...



la vie, la vraie



1) De la peur de l'image comme apparence, à celle d'un déferlement infini des images

A) APPARITION ET HANTISE

Panique et émerveillement techniques

Le sujet de l'essai *Homo Spectator* de Maris-José Mondzain trouve son origine dans le geste effectué par un homme de la Préhistoire laissant l'empreinte de sa main, en négatif, sur la paroi d'une grotte. L'auteure considère cet homme comme le créateur d'une image faisant advenir en même temps la position du spectateur¹ : il adresse cette image de main à quelqu'un d'autre tout autant qu'à lui-même. L'homme n'est pas encore celui qui utilise les images pour contraindre, effrayer et dominer ses semblables. Au contraire, il vit dans la peur, menacé de toutes parts. Il n'est pas maître de son environnement et doit constamment se mesurer aux dangers. Pour faire image, cet homme a donc dû affronter la peur des ténèbres en entrant dans la grotte². Il s'est armé de courage et s'est libéré de sa crainte pour réaliser cette empreinte. « Cette opération silencieuse dont nous recueillons les signes me semble être l'une des manifestations les plus puissantes des enjeux de l'image dans son rapport avec la peur, dans le déploiement de sa force face aux menaces³. » Pour Mondzain, cette importance tient au fait que cet homme a partagé une image. Elle revient tout au long de son essai sur cette origine des relations entre peur, image et position du spectateur ; en la confrontant avec le contexte actuel. Il est encore difficile de savoir exactement quelles étaient la fonction et la signification des images rupestres ; sans doute rituelles, chamaniques ou religieuses. Le type d'empreinte évoqué par Mondzain a été réalisé en soufflant des pigments autour de la main pour marquer la paroi rocheuse. Dans l'histoire des images, le souffle peut renvoyer au fait de leur donner vie ou parole, afin qu'elles s'ouvrent sur une relation avec celui qui les regarde⁴. Certaines images considérées comme magiques

1 Ce geste originel est une « fiction constituante pour aborder le spectateur comme sujet naissant, fragile et courageux [...] ». Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013, p.16

2 À propos de la peur des ténèbres, dans des époques différentes, voir « Le passé et les ténèbres » dans Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)* [1978], Paris, Hachette, 1998, p.103-131. « Revenants, tempêtes, loups et maléfices avaient souvent la nuit pour complice. Celle-ci, dans beaucoup de peurs d'autrefois, entrait comme composante majeure. Elle était par excellence le lieu où les ennemis de l'homme tramaient sa perte, au physique comme au moral. » *Idem*, p.119. Delumeau rappelle également le symbolisme biblique du combat entre lumière et obscurité, bien et mal, vie et mort.

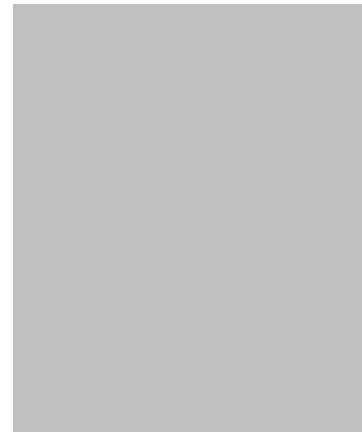
3 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *op. cit.*, p.70

4 Mondzain renvoie à l'image chrétienne et notamment à l'histoire des représentation de

gardent manifeste la nécessité ou l'assistance de gestes humains (fabriquer, modeler, activer, animer, insuffler) pour établir un contact ou intercéder avec des forces supra-humaines bienveillantes ou malveillantes⁵. Pour Mondzain, l'acte de souffler atteste de l'importance du corps dans l'image - celui du créateur et/ou du spectateur. C'est aussi le geste de retirer la main de la paroi pour faire apparaître l'image, de prendre une certaine distance pour regarder.

Les images issues de l'évolution des sciences écartent l'intervention humaine dans la création d'images de la réalité, en étant perçues comme des enregistrements mécaniques du réel. Elles renvoient alors à l'imaginaire de l'automatisme de la machine, pouvant conduire à son autonomie. Cette mise à distance du corps dans la fabrication des images s'établit surtout avec la « naissance » de la photographie. En faisant apparaître une image et en la fixant sur une surface, comme par magie, sans le recours du corps humain mais de la chimie, les images photographiques s'apparentent à une puissance divine ou démoniaque. Au milieu du XIX^e siècle, des litiges et des polémiques accompagnent

cette découverte technique, cette « intrusion diabolique porteuse d'espérances quasi-théologiques : une machine à produire instantanément et durablement des images de la nature⁶. » Dans les communautés scientifique et artistique, on s'affronte pour déterminer si cette technique peut être une expression artistique ou un simple outil capable de reproduire les apparences. Mais « l'Église prit également position ; très hostile à l'origine, elle inspirait à un journal allemand de 1839 le passage suivant : "Vouloir fixer de fugitifs reflets [...] confine au sacrilège. Dieu a créé l'homme à son image et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu ; il lui faudrait trahir tout d'un coup ses propres principes éternels pour permettre qu'un Français, à Paris, lançât dans le monde une invention aussi diabolique⁷. » Car il ne s'agit pas de faire apparaître n'importe quelle image - la reproduction d'une œuvre par exemple - mais une image du réel, de ce qui se trouve devant l'appareil photo, c'est-à-dire les créations de Dieu pour une majorité de spectateurs (croyants) de l'époque. De plus, la technique photographique s'appuie sur la capture de la lumière, élément



1. Planche représentant une lanterne magique, 1748

l'Annonciation. Bredekamp analyse les images auto-énonciatrices par l'intermédiaire d'inscriptions qui leur donnent la parole. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p.51-80

5 Comme par exemple les images sortilèges utilisées par des envoûteurs afin de transformer les sentiments d'autrui. Ce sont souvent des effigies en trois dimensions réalisées à partir de matières modelables (boue, cire), voire de tissus ou de cheveux de la personne à envoûter. Sur ce sujet, voir en particulier : Gherardo Ortalli, *La Peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p.52-53. À propos des images magiques, voir : David Freedberg, *Le Pouvoir des images* [1989], Paris, Gérard Montfort, 1998 et Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique* [1998], Dijon, Les Presses du réel, 2009

6 Michel Frizot, « Le Diable dans sa boîte ou la machine à explorer le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIX^e siècle ?) », *Romantisme*, n°41, 1983, p.57

7 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p.71. Le journal est le Leipziger Anzeiger.



2. Agnès Geoffroy, *Métamorphose IV*, 2015

immatériel propre au divin. Le débat est alors de savoir si ce n'est pas Dieu lui-même qui permettrait l'apparition de l'image, faisant alors du photographe une sorte de médium⁸. À l'appui de cette croyance, photographes et spectateurs peuvent donc s'émerveiller ou s'effrayer de cette opération divine. Ils peuvent regarder et tenir entre leurs mains l'image d'un fragment du réel déposé sur une surface grâce à l'appareil photo, tel un

morceau de miroir. À travers le portrait, ils découvrent leur propre visage, observent alors l'image qu'ils donnent à voir aux autres. Ils peuvent également conserver autant de temps qu'ils le souhaitent l'image des autres, proches ou ennemis. On verra plus loin en quoi l'imaginaire du reflet et du double est contenu dans la peur des images, mais c'est ici son mode d'apparition qui importe.

L'image est rendue visible grâce à des produits chimiques, par l'intermédiaire de l'appareil photographique. La puissance de la fabrication d'une image instantanée et durable est toutefois échue à quelque chose de supérieur ; comme si Dieu (ou le Diable) se glissait dans la « chambre noire », s'interposait dans la fabrication. Michel Frizot note que « le besoin d'une déification détournée vise sans doute à décharger l'homme d'une responsabilité, d'un pouvoir (c'est-à-dire d'un rôle dévolu au divin) qu'il a peine à assumer. Ceci paraît net pour la photographie puisque ni la machine ni l'opérateur ne sont considérés comme responsables de l'apparition de l'image ("apparition" autre mot divin)⁹. » L'auteur relève la tendance de l'homme à associer ses productions techniques à Dieu, voire à plusieurs dieux ou héros de la mythologie antique ou biblique. En déplaçant son propre pouvoir vers ces derniers, l'homme se décharge d'une « responsabilité » et se protège également. Cette tendance reflète alors la peur collective du progrès qui s'accroît à partir de l'industrialisation de la société, mais qui a toujours existé. « Chaque invention nouvelle suscite des "légendes noires". Déjà, au XIX^e siècle, on a prétendu que les voyageurs prenant le chemin de fer deviendraient fous en voyant défiler si vite le paysage¹⁰. » Cela prêche à sourire, mais cette peur et ses légendes nous accompagnent toujours avec les nouvelles technologies¹¹, associées à l'idée de progrès, et plus globalement aux

8 Je ne peux développer cette question car elle éloignerait de la peur des catastrophes et de celle des images en tant que catastrophe. Cependant le caractère médiumnique du photographe renvoie aussi à la peur des revenants et à la croyance de l'au-delà et de forces occultes, que l'on retrouve avec la photographie spirite. Voir notamment Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Clément Chéroux, Andreas Fischer et Sophie Schmidt, *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

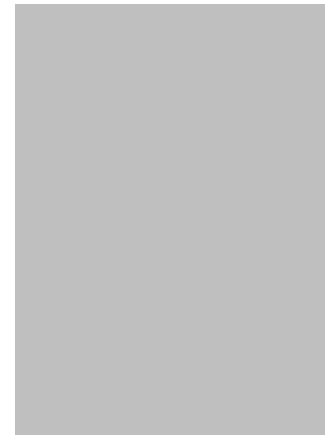
9 Michel Frizot, « Le Diable dans sa boîte ou la machine à explorer le sens », *op. cit.*, p.65

10 Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2007, p.100. Cette remarque sur la nouveauté du voyage ferroviaire renvoie à une remarque de Michel Frizot qui rappelle que des noms de dieux mythologiques, de constellations et de héros romantiques avaient été donnés aux premières locomotives anglaises.

11 Renard nomme « "effet Gremlins" » cette tendance de la mentalité collective à attribuer des

sciences. Celles-ci permettent de faire reculer les limites de l'inconnu, effrayant, et éliminent en conséquence certaines peurs. Les sciences tentent de rationaliser et d'expliquer ce que l'on ne peut pas comprendre, et dissipent alors les ténèbres autour de nous. Toutefois, en même temps que les limites de la connaissance avancent, que le savoir grandit, notre imagination s'affole en proportion. Une peur chasse l'autre : alors que les sciences semblaient devoir conjurer la peur, c'est elle qui la provoque. Le pouvoir des sciences comme savoir et maîtrise de ce qui entoure et constitue l'homme est donc considérée comme une puissance inquiétante. Dans notre imaginaire collectif, la peur des sciences est souvent associée au mythe de Prométhée. Ce dernier va voler le feu du dieu de la forge, Héphaïstos, pour le donner aux hommes vulnérables, ne pouvant survivre aux animaux. C'est pour l'humanité le début d'une vie plus sécuritaire, et le début de l'évolution technique. Pour avoir défié Zeus par ce vol salvateur, Prométhée sera puni par le souverain de l'Olympe : attaché au Mont Caucase, un aigle viendra manger son foie, qui se régénère chaque jour pour être à nouveau mangé le lendemain¹². Cette punition divine subsiste dans l'idée de progrès : par le développement de la science, l'homme tente de se substituer à Dieu. Toute invention contient alors un risque : même s'il semble maîtriser ce qu'il fait, l'homme peut être dépassé par les capacités techniques qu'il élabore, et puni pour sa défiance et son désir de progresser. On retrouve donc aussi la peur des catastrophes écologiques associées aux évolutions technologiques et scientifiques de l'homme (accident à grande échelle, catastrophe nucléaire, déforestation, réchauffement climatique) qui côtoie la peur de la disparition de l'homme et de la terre, à travers ses irresponsabilités et les dommages causés sur son environnement¹³. Ce détour à travers le mythe de Prométhée est important car il est constitutif de tout un imaginaire qui engage aussi la peur des images d'aujourd'hui.

La figure du photographe est directement associé au héros mythologique par un critique d'art en 1859, qui en fait un « Prométhée qui dérobe la lumière au soleil¹⁴. » La peur du progrès se poursuit donc avec l'évolution technique des



3. Eugène Thiébault, *Henri Robin et un spectre*, 1863

dangers aux nouvelles technologies » en l'associant à l'idée que « les facilités et le confort apportés par les nouvelles technologies doivent se payer quelque part. » *Idem*, p.101

12 La figure de Prométhée dépasse cette question de la peur du progrès : voir Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2018 ; dans lequel les auteurs expliquent que le nom de Prométhée signifie la capacité de prévoir, et analysent d'autres mythes qui lui sont associés.

13 Prométhée renvoie à la figure de Frankenstein (créé par Mary Shelley en 1818 dans son roman *Frankenstein or the Modern Prometheus*) et à toute une catégorie de la littérature et du cinéma de science-fiction. Michel Chion note par ailleurs que chaque période du cinéma de science-fiction reflète les craintes et les espoirs d'une époque : « terreur de l'apocalypse nucléaire dans les années 50-60, peur de la "nouvelle femme" dans les années 70-80, crainte d'une société eugéniste dans les années 90, mais aussi exaltation de la découverte de l'espace. Et bien sûr, le thème écologique du sauvetage de la planète, à partir des années 70, parfois associé à celui de la surpopulation. » Michel Chion, *Les films de science-fiction*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009, p.9

14 Philippe Burty, « Exposition de la Société française de Photographie », *Gazette des Beaux-Arts*,

images, notamment à travers l'enregistrement du réel et sa restitution visuelle. Ce n'est pas la maîtrise du feu, mais de la lumière (photographie et cinéma) puis de signaux électroniques (vidéo et télévision) et de données informatiques (images numériques) qui permet de faire apparaître des images sous nos yeux. C'est en quelque sorte une apparition à travers une transformation magique, comme un esprit ou un dieu se transformant pour devenir visible aux yeux des mortels. L'apparition visuelle se rapproche de l'illusion : l'image est capable de produire des effets sur nous, en nous donnant l'impression que la représentation est la chose elle-même. Comme face à un magicien, en laissant la dimension surnaturelle prendre la place au divertissement, nous pouvons ressentir de l'émerveillement face à l'apparition magique d'une image. Nous pouvons également trouver un certain plaisir dans le fait de se laisser bercer ou bercer d'illusions – rappelant la suspension d'incrédulité précieuse à la fiction. Ce plaisir peut se mêler à l'effroi. Par exemple, la photographie d'un animal, d'un homme ou d'un phénomène effrayants, peut nous impressionner comme s'ils étaient devant nous. C'est pourquoi les images d'animaux dangereux, de catastrophes naturelles et de criminels fascinent, et sont publiées massivement par certains journaux ou magazines. Elles nous attirent, nous ne pouvons plus en détacher nos yeux qui en scrutent chaque détail. Ce mélange de plaisir et d'effroi est possible car nous savons que nous regardons une image – que nous ne pouvons pas être mis physiquement en danger par ce qu'elle représente – tout en ressentant une peur similaire à un danger réel, à travers le pouvoir conjugué de l'imagination. Simplement en les regardant, les images nous plongent dans ce qu'elles nous donnent à voir, nous permettent de nous imaginer dans la scène qu'elles représentent. Dans leur livre *Il y a de l'autre*, Agnès Geoffray et Julie Jones décrivent ainsi l'attraction opérée par les images : « Un mouvement oscillatoire émerge, nous vers elles, et elles vers nous ; elles prennent corps en se projetant dans notre espace, elles agrippent notre regard. Elles viennent de loin, et elles nous touchent¹⁵... »

L'image photographique, en fixant des représentations que nous pouvons conserver par le tirage ou la capture écran, peut faire perdurer les effets provoqués. Ce n'est toutefois pas toujours le cas : la peur est souvent liée à la surprise de la découverte des images, à leur force d'apparition. La peur peut survenir en même temps que les images qui se manifestent, tout d'un coup. En prenant le journal, en ouvrant une page internet, nous "tombons" sur une photographie qui peut nous surprendre et saisir notre regard. À travers ce qu'elle représente autant qu'à la soudaineté de sa visibilité, nous pouvons être effrayés ou choqués – les images-

1859, p.209-221. Cité dans Michel Frizot, « Le Diable dans sa boîte ou la machine à explorer le sens », *op. cit.*, p.65

15 Agnès Geoffray et Julie Jones, *Il y a de l'autre*, Paris, Textuel, 2016, p.5. Pour ce livre qui accompagne l'exposition *Il y a de l'autre - Les Réveils de l'image* (Rencontres de la Photographie, 04.07-25.09.2016 à Arles), elles demandent aux artistes exposés de publier une image qui les a fascinés ou hantés. J'ajoute ici qu'Agnès Geoffray a cherché à rendre visible l'apparition-disparition des images dans le livre : Agnès Geoffray, J. Emil Sennwald, *Before The Eye Lid's Laid*, Paris/Bruxelles, AICA/La Lettre volée, 2017. La traduction en français du titre est *Avant la pose des paupières* : certaines photographies de l'artiste s'estompent au fil des pages, comme un fondu au noir au cinéma, comme si le spectateur ouvrait et fermaient les yeux ou se remémorait une image.

chocs jouant justement sur la violence montrée et cette violence brusque de leur visibilité. Si les premières émotions peuvent parfois s'émousser à force de regards, si l'effroi ou la peur peuvent passer, les images ont la capacité de continuer de nous fasciner, appelant à nous replonger en elles.



4. Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 1897

Ce phénomène de plongée dans l'image et dans ce qu'elle représente est également (et différemment) fort dans celui de la projection cinématographique. D'une part, même si ce sont des images fixes qui sont projetées, il y a ce partage d'un espace commun dont parlaient Geoffray et Jones. C'est comme si nous étions à l'intérieur de l'image. D'autre part, la force d'apparition des images cinématographiques tient à la représentation du mouvement, sorte de souffle de vie à travers le défilement des images. C'est ce qui aurait conduit à un mouvement de panique pour les spectateurs de la première projection des Lumières. Il s'agit sans doute d'un mythe concourant à la renommée de l'invention des deux frères, mais il est souvent dit qu'à la projection de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1897), le public aurait cru que le train fonçait droit dans la salle. Les spectateurs auraient bondi de leur chaise et se seraient enfuis du Grand Café où la projection avait lieu. Jean-Louis Comolli y voit une scène primitive de l'invention du cinéma : « L'un des "premiers films" est premier dans ce sens où il est aussi la première peur des premiers spectateurs et leur première pétition de foi¹⁶. » L'auteur remarque un enchevêtrement de plusieurs peurs dans ce mythe d'une panique du public : la peur de l'image, « [p]eur devant l'irruption, sur l'écran, du réel d'une image. Peur devant la violence d'une projection dans la conscience de ce spectateur collectif pour la première fois rassemblé là. Peur, précisément, d'un trop-de-croyance¹⁷. » La panique a pu avoir lieu justement car le public était placé d'emblée pour profiter d'un spectacle proche de l'illusion, et car il inaugurerait le public en tant que masse de spectateurs ressentant ensemble et en même temps.

Mondzain fait référence à l'analyse de Comolli et indique : « La salle de cinéma est le lieu où la peur peut se ressentir en toute sécurité puisque ce qui menace est imaginaire, mais c'est aussi le lieu où la peur et l'épouvante peuvent faire l'objet d'une violente manipulation fantasmagorique du spectateur¹⁸. » Davantage que la photographie, le cinéma peut en effet nous placer dans des conditions d'immersion qui ressemblent au réel, grâce à l'animation des images mais aussi de la bande-son qui, souvent, les accompagne. Le réalisateur est donc amené à maîtriser plusieurs paramètres pour faire ressentir des émotions communes, à travers par exemple des effets rythmiques sonores ou visuelles (accélération/ralentissement des images ou

16 Jean-Louis Comolli, « Comment s'en débarrasser ? », *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p.118

17 *Idem*, p.118

18 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, *op. cit.*, p.84



5. Eric Baudelaire, *Sugar Water*, 2007

des actions, flash de lumière ou obscurcissement de la scène représentée). Une image effrayante peut alors surgir après une autre, sans que nous nous y attendions. Le réalisateur a aussi pu faire "monter" une certaine tension, comme le suspense par exemple – procédé dramatique s'appuyant sur une attente angoissée de ce qui surviendra dans le déroulement narratif. La projection d'images dépend aussi d'un lieu : une salle de cinéma, ou une salle d'exposition. Elle est directement liée à l'obscurité, afin que les images soient plus visibles, mais aussi afin d'immerger les spectateurs ensemble dans les scènes représentées. On peut remarquer une similitude dans les « scènes primitives » de Mondzain et Comolli, celles de la naissance du spectateur (de l'image de l'empreinte/ du film du train) qui se joue dans l'obscurité (d'une grotte/d'une salle). L'espace de projection, associé à la peur du noir, participe de ce mélange de fascination et d'effroi, de protection et de menace face aux images elles-mêmes. La salle de projection établit une coupure avec l'espace public extérieur ; elle peut être considérée comme un lieu à l'abri ou à l'écart de la vie quotidienne. Nous y sommes tous ensemble tournés vers la même chose, en même temps. Si la peur survient ou s'installe, il y a cette sécurité d'y être affrontés tous ensemble ; collectivement, on se sent moins désemparé et effrayé face au danger, réel comme imaginaire.

Ces remarques sur la projection d'images animées (documentaire et de fiction) valent aussi pour la projection d'images d'actualité au cinéma (comme les actualités cinématographiques produits par Gaumont et Pathé, qui cessent totalement en 1980). Avec la télévision, les choses sont assez différentes. Les images ne sont plus projetées et leur visibilité se fait dans un espace privé, seul ou avec ses proches. Cependant le montage du journal télévisé peut renvoyer aux effets rythmiques et sonores du cinéma, faisant surgir des images sous nos yeux de manière parfois violentes. Pour s'en protéger, on peut fermer les yeux, ou zapper. Avec les vidéos diffusées sur Internet, les images se donnent tout autant comme des enregistrements bruts mais renvoient toujours à des montages et des choix. Nous avons un peu plus la possibilité de maîtriser leur réception : en mettant la vidéo en pause, en revenant

en arrière (opérations déjà permises par l'enregistrement sur magnéto) ou en réalisant une capture écran. Pour la télévision comme sur Internet, les images font par contre irruption dans un espace intime, pouvant augmenter leur choc. On peut cependant objecter que, de plus en plus souvent, des télévisions diffusent des chaînes d'actualité continu dans des lieux publics. Sur Internet, des vidéos sont visibles soit sur des sites d'information ou des blogs, qui permettent très souvent d'envoyer des commentaires et/ou qui s'appuient sur le partage de l'image et de l'information.

On ne se retrouve pas complètement désarmés en étant seul face à un écran – la menace n'est pas là. L'image fixe, à travers son immobilité, le découpage et l'arrêt de l'action et de l'événement, permet au spectateur une relation plus individuelle, à son rythme. Il peut davantage la conserver pour lui-même, afin de la regarder plus attentivement et la revoir où il veut. Avec les modes d'apparition actuels des images médiatiques, il n'y a pas de rupture véritable entre public/privé et individuel/collectif : les images médiatiques restent pensées pour le plus grand nombre et il y a toujours la possibilité de partager ce que l'on voit sur nos écrans ou dans la presse. Le rythme des représentations médiatiques peut être aussi haletant et éprouvant à travers des images fixes ou animées. L'actualité suppose d'ailleurs une narration à travers les médias, et participe au rapport spectaculaire de leurs images. Dans leurs manifestations, qu'elles soient fixes ou en mouvement, projetées ou non, les images contiennent donc la potentialité d'une peur qui nous gagne, ponctuellement ou durablement, individuellement ou collectivement. Il s'agit toujours d'une confrontation à un flux d'images, parfois effrayantes ou violentes, qui ne semble jamais s'arrêter, qui ne nous donne pas assez de temps pour réfléchir à ce que l'on voit, partager autre chose que des émotions et des remarques spontanées.

Entre apparition et disparition, le temps de la visibilité des images de catastrophe

C'est l'apparition des images d'actualité de notre société qui est interrogée par Éric Baudelaire avec *Sugar Water* (2007). Cette œuvre est une vidéo couleur de soixante-douze minutes, sonore, souvent projetée en grand sur un mur. En un plan fixe diagonal assez serré, elle montre un colleur d'affiche au travail dans une rame de métro parisien. Cette scène *a priori* banale est en fait rigoureusement mise en scène. Les voyageurs sont des acteurs, l'homme en bleu de travail est un professionnel, et le lieu est une ancienne station de métro utilisée comme décor de cinéma. Le nom de la station « Porte d'Erewhon » fait référence au roman dystopique de Samuel Butler, *Erewhon ou De l'autre côté des montagnes* (1872), anagramme de *nowhere*, nulle part (renvoyant à l'étymologie du mot utopie), et de *now here*, ici et maintenant.

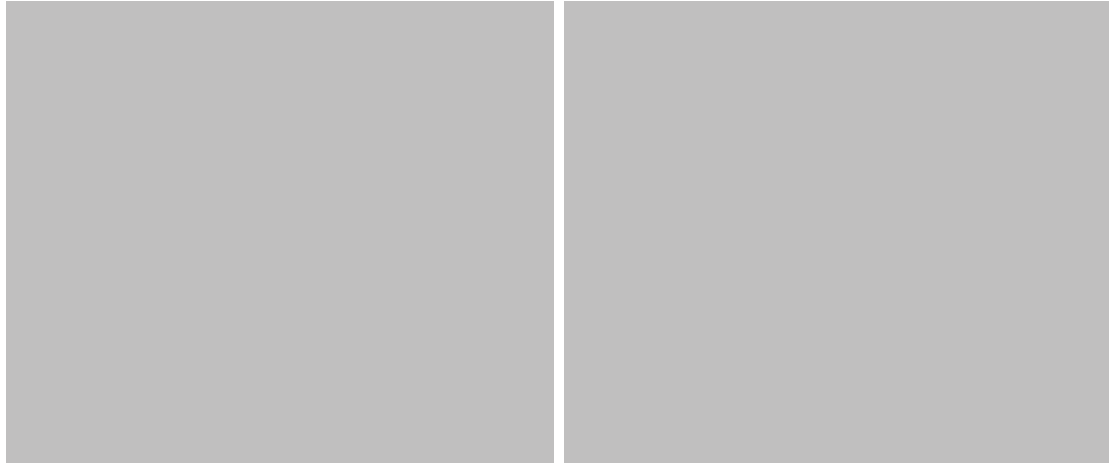
Construit autour de ce quotidien fictif, l'importance de *Sugar Water* se joue d'abord dans ce qu'affiche l'homme, à son rythme, et que l'on regarde en temps réel. Lorsqu'il arrive, le panneau d'affichage est vierge d'images mais recouvert de

papier bleu. Les lés bleus sont utilisés par les colleurs d'affiches pour neutraliser les panneaux publicitaires entre deux campagnes. Cette surface d'attente rappelle celle d'une projection - surface de lumière bleutée avant les images - ainsi que des techniques vidéographiques d'incrustations d'images, comme celles utilisées pour le programme météorologique du journal télévisé ou les effets spéciaux de films. Ici, il ne s'agit pas d'une incrustation par montage, mais d'un recouvrement physique, matériel, du panneau d'affichage par le travailleur. Ce dernier ne va pas coller une seule affiche mais en apposer quatre, lés par lés ; morceaux d'une image unique, rendue changeante... Car ces affiches sont les images successives d'un même évènement : l'explosion d'une voiture, qui se déroule dans un calme figé. La première image, servant de base, représente une rue parisienne, avec une route bétonnée, des immeubles haussmanniens, des voitures garées sur le côté et une partie d'un pont en métal. Elle est déserte, rien d'anormal ne semble pouvoir se passer. Le colleur d'affiche continue son travail, et on découvre alors progressivement l'évènement : la voiture la plus proche de nous explose en une gerbe de feu, sa fumée noire se propage sur le reste de l'image, puis ses restes calcinés s'éteignent paisiblement. Rien d'autre n'a lieu à l'image, personne n'intervient et rien ne bouge. Mais en-dehors du panneau d'affichage, le colleur d'affiche s'affaire une dernière fois : il recouvre la dernière image de bleu ; puis repart.

Il y a donc deux niveaux d'action et de narration, deux scènes imbriquées l'une dans l'autre. D'une part, la rame de métro : l'homme au travail, précis, habile et consciencieux, et les usagers du métro qui lui tournent le dos ou jettent parfois un coup d'œil aux affiches. D'autre part, la scène qui se déroule à l'intérieur du panneau d'affichage, devenu écran - en particulier pour nous, spectateurs de l'œuvre, car le travailleur semble être attentif à sa tâche et non aux images, alors que les passants les regardent à peine. Nous sommes plus occupés par les mouvements méticuleux du colleur d'affiche et ce qu'ils nous dévoilent, que par ceux de va-et-vient ou de surplace qu'effectuent les usagers du métro (mêmes figurants qui reviennent inlassablement). Notre lecture de la représentation de l'explosion s'effectue par ailleurs de gauche à droite, dans le même mouvement et le même temps que le travail du colleur d'affiche. À travers l'apparition et la disparition de celle-ci, l'artiste nous fait réfléchir à la durée de visibilité, et donc de vie, des images d'évènement-catastrophe dans l'espace public, ainsi qu'à la façon dont elles se manifestent.

Pour Guillaume Désanges, cette vidéo « éprouve les possibilités du séquençage physique d'un temps continu face à l'image d'actualité, confrontant la durée du labeur physique de la publication à l'immédiateté de l'accident¹⁹ », ou de l'évènement. Les gestes du colleur d'affiche - recouvrir de colle, puis de papier, plier,

¹⁹ Guillaume Désanges, « Éric Baudelaire, télé-réalité », *Déplacement de site / Site Displacement*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2008, non paginé. Ouvrage publié lors de l'exposition du même nom à l'espace d'art contemporain La Tôlerie (Clermont-Ferrand) en 2007, dont Désanges était commissaire, qui souligne le terme "télé" pour marquer la distance qu'elle signifie - toujours présente dans la représentation.



6. Eric Baudelaire, *Sugar Water*, 2007

déplier, superposer, maroufler - répétés toujours avec dextérité et vitesse fascinent. Ils renvoient aux gestes tout aussi manuels des professionnels de l'image d'actualité que l'on a tendance à oublier en ouvrant le journal ou regardant les informations. Ou encore aux gestes des témoins qui transfèrent et partagent des vidéos ou photographies sur Internet. Les deux temps de la scène imaginée par Baudelaire se confrontent alors dans celui du travail de médiation (le colleur d'affiche symbolisant ceux qui nous livrent l'actualité) ; auquel se superpose le temps de la découverte des images par les spectateurs (ceux du métro qui voient un instant, un fragment de l'événement séquencé, comme nous-même, qui observent bien souvent l'après-coup d'un événement.

Eric Baudelaire nous rappelle l'existence de l'interaction humaine dans la diffusion de toute image d'événement, et son apparition et sa disparition dans une communauté, une société. L'événement est d'abord quelque chose qui fait rupture avec le temps long du quotidien ; il survient, on ne peut prévoir de le montrer. Il possède une durée propre et oblige les professionnels de l'information à dépêcher quelqu'un sur les lieux ou à retrouver des témoignages oraux comme visuels - de plus en plus nombreux aujourd'hui, avec l'enregistrement de vidéos et de photos par les témoins de l'événement, comme par ceux qui le font advenir... Ainsi les images de l'événement surgissent, surviennent tout comme lui, et d'une certaine manière en même temps que lui pour les spectateurs des médias. Elles peuvent donc être tout aussi inquiétantes. Pourtant, l'événement médiatisé est toujours décalé : les images se trouvent entre l'événement réel et les spectateurs ; c'est-à-dire entre son espace-temps et le leur (ainsi que celui des autres événements médiatisés). Il est aussi toujours fragmentaire puisque les images le donnent à voir à travers une addition de points de vue uniques. Il n'y a d'ailleurs pas seulement la scène de l'explosion de *Sugar Water* qui est figée, mais aussi le point de vue de ses images, de son enregistrement - qui pourrait très bien être celui d'une caméra de surveillance. Cet écart spatio-temporel entre l'événement-catastrophe et sa réception médiatique est aussi accentué par la délimitation de l'encadrement de la surface d'affichage des images. Comme dans de nombreuses rames de métro parisiennes, les affiches sont

accueillies dans une zone réservée, sertie d'un cadre de fausses moulures dorées comme des tableaux²⁰.

Sugar Water, c'est la dissolution du sucre dans l'eau - exemple prit par Bergson pour expérimenter l'écoulement du temps et ainsi différencier temps et durée. Alors que le temps est commun à tous, l'expérience de la durée est personnelle à chacun. Le sucre peut mettre deux minutes à se dissoudre, mais la personne qui regarde le processus pourra considérer cette durée comme plus ou moins longue. Si l'événement est médiatisé en même temps pour tout le monde, avec des images adressées au plus grand nombre, l'expérience de cette catastrophe médiatisée et la peur ressentie face aux images ne sont pas exactement les mêmes pour tout le monde. L'« état communiel²¹ » dans lequel les images et la peur peut nous plonger face à une catastrophe qui touche l'ensemble des membres d'une société n'est pas forcément instantanée. Les affiches morcelées de *Sugar Water* renvoient aux images médiatiques, mais données dans un temps qu'on ne lui reconnaît pas. Cette lenteur, dans la diffusion et la réception de l'image catastrophique, est contraire à nos habitudes visuelles. Par le collage des quatre affiches, de manière saccadée (lés par lés) et continue (dans la représentation de l'évènement), l'image apparaît puis disparaît en étant recouverte par une autre. En réplique à la soudaineté d'une catastrophe réelle, au surgissement d'images d'un événement qui ébranle une société, Baudelaire met alors en scène une utopie, un non lieu, dans lequel les images circulent autrement, et davantage à notre rythme (évoqué par les allers-venues des voyageurs). L'artiste propose ainsi une temporalité et un mouvement des images plus soutenables.

En fragmentant un événement en plusieurs images fixes, fractionnées à leur tour en plusieurs lés qui apparaissent au gré de manipulations expertes, Baudelaire interroge un autre moyen possible de saisir les images et ce qu'elles nous adressent. Prendre le temps permet de mettre à distance : il s'agit d'observer attentivement pour mieux absorber les informations et les émotions sous-tendues dans la diffusion des images d'évènement-catastrophe. La lenteur de l'apparition des images du colleur d'affiches dans cette scène du quotidien renvoie à l'existence d'une durée propre à chacun pour mieux assimiler l'information et peut-être lui trouver un sens. Néanmoins ce calme répond aussi au silence de l'image de cette catastrophe, dont on ne peut connaître la cause. Le colleur d'affiches nous montre uniquement l'explosion survenir et le feu s'éteindre - comme les médias ont répété les images des Twins Towers à travers l'impact explosif d'un des avions puis l'effondrement de l'architecture... *Sugar Water* pourrait alors nous inviter à accepter que, seules, les images médiatiques ne nous disent pas grand chose, mais que les spectateurs peuvent tenter de leur donner du sens de manière autonome. Face à cette œuvre, Zaoui se demande :

20 Baudelaire semble alors évoquer du même coup l'esthétisation des images d'actualité.

21 Pierre Mannoni, *La Peur*, op. cit., p.112.

« Comment apprendre à attendre dans un monde moderne qui semble être un flux constant d'images continues, sans pour autant cesser d'extraire des images arrêtées, des images obsédantes, puis de projeter ces images dans ce qui semble être un cycle perpétuel²² ? »

L'autre monde de la représentation L'image comme substitution

Il est important que la question de Zaoui reste en suspens. On peut aussi attendre d'autres images en parallèle – non plus l'apparition d'images médiatiques, mais celles produites, plus tard, par des artistes... Alors qu'un écart existe entre l'événement et sa représentation dans les médias – malgré la sensation qu'on a, l'illusion qu'on nous donne parfois –, il peut être opportun de l'amplifier par une mise à distance explicite. Il ne s'agit pas seulement d'attendre que du temps passe, que la peur s'amenuise ou se transforme en angoisse. La mise à distance opérée dans *Sugar Water*, réalisé quelques années après le 11 Septembre 2001, se joue aussi dans la remémoration des images de cet attentat, sans que Baudelaire ne s'y réfère directement. De plus, nous ne sommes pas face à la représentation de cette explosion : nous sommes éloignés, et légèrement décalés, de la scène d'explosion par le cadrage et le plan d'ensemble de la vidéo. Guillaume Désanges remarque ainsi que « l'événement (l'explosion) est distancié par la photographie, puis la performance du colleur d'affiches, et enfin par la vidéo²³. » Comme avec *The Dreaful Details*, Baudelaire effectue une mise à distance entre son œuvre, l'événement réel auquel elle peut rapporter ainsi que les images de leur médiatisation. Pour ces deux œuvres, la distanciation est également éprouvée à travers une relation entre vrai et faux. *Sugar Water* et *The Dreaful Details* ne se présentent pas d'emblée aux spectateurs comme des mises en scène : ici aussi, il leur faut un peu de temps pour appréhender la nature de ce qu'ils regardent.

Au-delà de ce qui est montré dans les images affichées, on ne sait pas non plus pourquoi elles sont affichées, ni pourquoi elles le sont dans une rame de métro, à ce moment-là. Baudelaire fait le choix d'une mise en scène dans un espace public souterrain, et non ouvert comme la rue. Par certains points, *Sugar Water* peut alors renvoyer à l'allégorie de la caverne platonicienne.

Dans le livre VII de *La République*, Socrate fait imaginer une scène à son interlocuteur. Au fond d'une petite grotte se trouvent des prisonniers (qui y sont nés) incapables de bouger même la tête, forcés à regarder droit devant eux. Ils observent des ombres d'objets fabriqués, de formes différentes (humaine, animal,...). Ils ne

²² Pierre Zaoui, *On The Communication of Events* [en ligne]. Texte écrit pour l'exposition *Circumambulation* à la galerie Elizabeth Dee en juin 2007, disponible sur <<http://www.baudelaire.net/circum/texts/>> [dernière consultation 02.09.19]

²³ Guillaume Désanges, « Éric Baudelaire, télé-réalité », *op. cit.*

savent pas qu'elles sont produites par la lumière d'un feu, au fond de la caverne, sur des statues portées au-dessus d'un muret par des hommes qui défilent derrière lui – dont quelques paroles résonnent sur les parois. Les prisonniers prennent alors ces ombres parlantes pour la réalité ; la caverne dans laquelle ils vivent est un monde d'illusions²⁴.

Deux allusions différentes à l'allégorie platonicienne peuvent être faites dans *Sugar Water*, à propos de la question de l'illusion visuelle, de l'apparence trompeuse des images. On peut considérer les affiches comme les images illusionnistes du monde au-dessus du métro. Le colleur d'affiches symboliserait alors les professionnels des médias (ou un pouvoir autoritaire) comme manipulateurs de peurs. Les images de l'explosion représenteraient le monde du dessus, déserté car dangereux – menace attestée par cette voiture en flammes. À travers leur diffusion dans le monde souterrain, telles les ombres de la caverne, ces images se substitueraient au réel pour les usagers du métro. Elles exhorteraient ces spectateurs à rester dans l'espace souterrain, à l'abri, et à renoncer à en sortir. Baudelaire solliciterait notre imaginaire collectif pour inventer un scénario dystopique, alors qu'il fait référence au monde d'Erewhon imaginé par Butler²⁵. Cependant, les usagers du métro ne semblent ni inquiets ni entravés dans leurs mouvements ; et regardent à peine les images lorsqu'ils quittent le wagon. En revanche, ce sont les spectateurs de l'œuvre exposée qui sont placés devant une illusion, alors qu'ils sont plongés dans l'obscurité pour mieux voir la vidéo.

Contrairement aux prisonniers du philosophe observant des ombres, nous regardons des images projetées sur un mur qui nous donnent l'illusion d'observer une scène qui se déroule dans une rame de métro – sans jamais voir un seul wagon. Sa présence est uniquement sonore et imaginée par les montées et descentes des voyageurs²⁶. Baudelaire ne cherche néanmoins pas à nous manipuler : on se rend compte qu'il s'agit d'une mise en scène, et, comme au cinéma, on peut trouver un certain plaisir à regarder la fiction qu'il a construite. Baudelaire ne condamne pas les images, il révèle leurs pouvoirs à nous immerger dans une apparence parfois trompeuse. Ses images ne nous effraient pas, mais nous invitent à réfléchir à notre perception des images d'événements. Celles-ci peuvent être terrifiantes en nous conduisant à craindre le monde extérieur. À force d'images de catastrophes, les médias peuvent déformer le réel en le rendant plus dangereux qu'il ne l'est. Baudelaire incite à interroger cette illusion pendant la projection de la vidéo, et une fois sortis de la salle d'exposition, à la lumière et dans notre réalité quotidienne, dans l'expérience du réel.

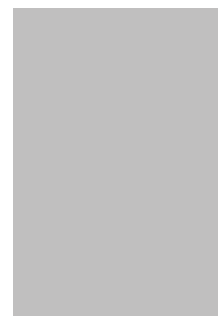
24 Je réduis ici l'allégorie à son premier moment. Socrate imagine ensuite que les prisonniers sont libérés et tirés au-dehors de la caverne, et passent donc – avec souffrance – de l'ombre à la lumière, de l'ignorance à la connaissance ; comme tout homme qui apprend. Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2016, p.358-359

25 L'imaginaire collectif actuel peut puiser dans de très nombreuses références littéraires et cinématographiques, la dystopie étant devenue un genre en vogue.

26 Le cadrage de *Sugar Water* est diagonalement opposé à *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* des Frères Lumière, et on ne voit jamais de train, mais je pense cependant qu'un écho entre ces deux films est à envisager.

La médiatisation de l'événement est une expérience des images et non du réel. Face à une catastrophe, il y a toujours plus de spectateurs de ses images que de témoins directs. Susan Sontag relevait déjà dans les années 1970 que nous baignons toujours, et avec délice, dans la caverne de Platon, entourés non plus d'images artisanales, mais d'images qui enregistrent le réel. Son essai *Sur la photographie* (1977) débute par un chapitre intitulé « Dans la caverne de Platon » et se termine en l'évoquant toujours, dans « Le monde de l'image ». Si une quarantaine d'années nous séparent de ses réflexions, cette expérience de l'illusion à travers les images n'a pas fondamentalement changé.

Alors que les images médiatiques d'événements se proposent comme une tentative de nous faire connaître ce qui s'est passé, Sontag écrit que le savoir tiré des photographies est « un savoir au rabais : une apparence de savoir, une apparence de vérité [...] »²⁷. » L'auteur critique la tendance des spectateurs à considérer comme identique l'expérience vécue et l'expérience vue à travers une photographie ; l'une pouvant se substituer à l'autre. Pour un spectateur, l'appréhension d'un événement ne se fait plus qu'à travers ses images : elles l'informent mais ne lui fait pas connaître. Elles font vivre seulement en apparence l'événement. Sontag indique que ce n'est alors pas seulement l'expérience qui est redéfinie, mais la réalité en tant que telle « comme article à exposer, archives à examiner, cible à surveiller²⁸. » Elle ajoute que ce « n'est pas par perversité que "notre époque" préfère les images aux choses réelles, mais c'est en partie en réaction à la façon multiple dont la notion du réel s'est progressivement compliquée et affaiblie [...] »²⁹. » En même temps que l'usage de la photographie au milieu du XIX^e siècle, la réalité est considérée comme une façade. Sontag remarque qu'à la fin du XX^e siècle, la réalité tend à ressembler de plus en plus aux images - dans un mouvement d'inversion, le rôle dévolu aux images ayant été de représenter la réalité. Pour appuyer cette réflexion, elle écrit que des témoins de catastrophes « répètent que "l'on se serait cru dans un film". On dit cela, devant l'insuffisance apparente des autres descriptions, pour expliquer à quel point c'était réel³⁰. » Ce constat reste le même, auquel on peut ajouter deux choses. D'une part, il a été parfois rapporté que des témoins de catastrophe, plutôt que de fuir le danger, ont voulu prendre des photographies ou filmer la scène, et seraient morts du désir de partager ces images spectaculaires. L'expérience vécue devait être mise en image, conservée et diffusée à d'autres pour être attestée et avoir plus d'impact ; pour sembler encore plus réelle à leurs yeux. D'autre part, cette référence au cinéma - et donc aux images en général - par des témoins de catastrophe est encore



7. Une du *Journal World*, 12.09.2001



8. Michel Spingler, *Des pompiers face à un incendie à Gentilly*, 27.10.2005

27 Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p.43

28 *Idem*, p.214

29 *Ibid.*, p.218

30 *Ibid.*, p.219

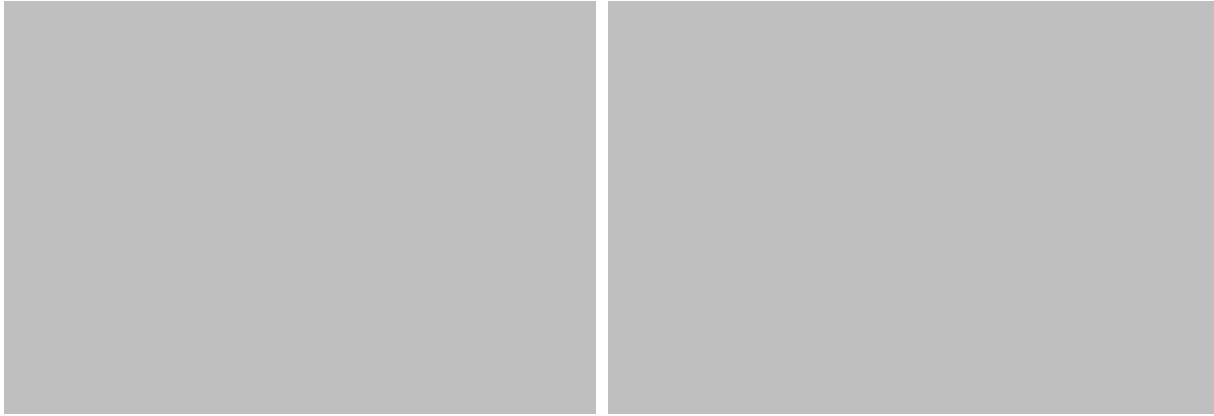
très souvent remarquée. C'est le cas lors de l'attentat du 11-Septembre, mais on peut rétorquer que cette référence coïncide avec la volonté des terroristes d'envahir et de terroriser les imaginaires et les images autant que le réel.

Ce renvoi et cette similitude entre réalité et images n'est pas forcément négative. On peut considérer cette référence visuelle comme une aide, une assistance et non comme un manque, une incapacité à vivre et partager une expérience réelle. Les images font partie de nos vies, elles constituent notre imaginaire personnel et collectif. Il est donc difficile de ne pas y renvoyer, de s'en servir comme point de comparaison - d'autant qu'elles peuvent avoir été vue par davantage de personnes que l'événement réel. Au risque d'une uniformisation des images et des imaginaires, on pourrait rétorquer qu'autant que l'expérience du réel, celle des images n'est pas vécue de la même façon par tout le monde - et malgré le fait que les médias comme les fictions mainstream s'adresse à un public le plus large possible.

Si l'on préfère les images aux choses réelles, c'est que l'on a plus d'emprise, de maîtrise sur les images que sur le réel. Au-delà du désir de posséder et de connaître, il y a la peur d'être dépassé, d'être incapable de comprendre. Si la confusion entre apparence et réalité n'est pas totale, qu'elle reste consciemment une impression ou une volonté, ce n'est peut-être qu'un moindre mal. Ce qui devient problématique, c'est quand l'apparence visuelle est donnée pour véritable, réelle, et que l'on tend à oublier qu'un écart existe ; quand la manipulation cherche à assoir un pouvoir sur nos idées et nos actes. C'est l'équilibre que cherche à révéler Baudelaire, en donnant la possibilité aux spectateurs de repérer l'illusion dans ses œuvres, la distance entre réalité et image.

Se souvenir, être hanté

Avec *Sugar Water*, Éric Baudelaire ne s'approprie pas un événement réel ; il le met en scène. Puisqu'aucun autre signe que l'explosion elle-même n'est visible, l'interprétation reste ouverte. Des images médiatiques nous viennent en mémoire. Si l'explosion est fictive, elle fait néanmoins appel à un ensemble d'événements réels : est-ce un accident, un attentat ? Ou peut-être une dégradation volontaire, présage d'une révolte ? Le souvenir d'images d'événements réels ne pallie pas à l'absence d'explication de la scène montrée par le colleur d'affiches. Elles s'interposent dans la lecture et la perception des images de l'événement fictif, et apportent des réponses possibles, à imaginer. Si la vidéo de Baudelaire renvoie aux images du 11-Septembre, elle trouve également un écho dans des images médiatiques plus récentes par rapport à son contexte de réalisation, et plus directement associé au lieu de la mise en scène. Les images des émeutes des banlieues en 2005, survenues dans plusieurs villes françaises, peuvent revenir en mémoire. En ne dévoilant pas la cause de l'explosion de la voiture représentée par les affiches, Baudelaire permet également de révéler la confusion qui règne dans la médiatisation d'une catastrophe. Cette



9. Ali Cherri, *My pain is real*, 2010

confusion concourt à la montée de l'inquiétude face à l'événement et de la peur que les images suscitent. Par leur multitude, leur invasion dans le champ du regard, on ne saurait plus que regarder, que faire. Il arrive que la peur soit diminuée car le danger est désigné par les images ; mais c'est alors la médiatisation à outrance de l'événement qui réamorçait la peur. Je montrerai dans la partie suivante que la répétition des images catastrophiques peut aussi être considérée comme remède à la peur.

La question de la hantise des images est directement posée avec *My pain is real* d'Ali Cherri (né en 1976). Cette œuvre est une installation vidéo, composée de trois écrans, réalisée en 2010. D'un côté, deux petits écrans montrent une succession très rapide d'images différentes parfois synchronisées (quelqu'un qui se lave les dents, un écran d'ordinateur dans une pièce sombre, une ville, des militaires...) pendant qu'une voix-off parle du processus de la mémoire, en particulier lors d'un événement traumatique. De l'autre côté, un écran plus grand montre une vidéo sans son, qui dure quelques minutes et passe en boucle. Elle représente, en gros plan, le visage d'un jeune homme, que des blessures viennent recouvrir peu à peu.

On apprend avec le cartel que ce jeune homme, c'est l'artiste. Cherri se place face à nous et semble nous fixer. Il ne bouge pas, ne parle pas. Il a la tête un peu penchée vers l'arrière, il est sans doute assis au fond d'un fauteuil. Un mur blanc se trouve derrière-lui. Ses yeux s'ouvrent et se ferment, parfois longuement, parfois en s'écarquillant. Ce visage paraît sans expression mais les traits sont tirés ; Cherri a l'air épuisé et dans un état hypnotique. Le cadrage impose une confrontation avec le spectateur mais une légère distance est imposée : l'image que l'on voit à l'écran est une vidéo retravaillée en direct sur ordinateur. Il ne nous regarde donc pas directement, et semble regarder au-delà de nous, penser à quelque chose. Des outils numériques effectuent des modifications sur l'image de son visage : un curseur, une main minuscule, une main à l'index pointé font apparaître petit à petit des blessures. Des détails se modifient sous nos yeux : son nez s'obscurcit comme s'il était brûlé, sa lèvre se tuméfie, une balafre se forme sur sa joue.



10. Ali Cherri, *My pain is real*, 2010

Dans un entretien, Ali Cherri explique qu'il a collecté des images représentant des personnes blessées durant la guerre de 2006 au Liban. Ce conflit oppose l'état israélien au Hezbollah, mais plonge l'ensemble du pays dans une guerre-éclair qui dure un mois. Comme beaucoup d'autres Libanais, l'artiste est coincé chez lui à Beyrouth et suit ce qui se passe, rivé devant la télévision. Il

vit l'événement à travers les médias. Des chaînes d'information avaient des caméras fixées à plusieurs endroits de la ville pour en montrer une vue d'ensemble ; il se rappelle regarder les bombes israéliennes tomber sur la ville avant de les entendre. Cette expérience de la médiatisation d'un événement vécue au même endroit et au même moment que l'événement réel est donc différente des autres artistes analysés³¹. Toutefois, il s'agit de l'origine de *My Pain is real*, réalisé quelques années plus tard ; et non d'une vidéo sur cette expérience précise. Cherri se souvient que pendant la couverture médiatique de cette guerre, les téléspectateurs étaient confrontés à de nombreuses images violentes. Il a ainsi vu beaucoup de victimes filmées en direct après les bombardements, beaucoup de blessés et de morts. Cherri déclare alors :

« Certaines personnes disent qu'on devient immunisé à ce type d'images, qu'elles ne blessent plus parce qu'on les voit à travers des écrans, ou parce qu'on en a vues déjà tellement... Ce que j'ai essayé de dire à travers [cette œuvre] se reflète dans cette idée : peut-on réellement être immunisé contre ces images ? Comment ces images nous affectent-elles ? Je pense que ces images laissent une trace, même si ce n'est pas sur le moment. Ces images reviennent et nous hantent³². »

L'artiste libanais nous confronte donc à l'expérience de cette hantise. Les blessures qui apparaissent sur son visage renvoient à la « trace », à l'impact que les images violentes ont laissé en lui ; qu'elles peuvent laisser en nous. Le visage de Cherri n'est pas marqué physiquement mais l'artiste est affecté intérieurement. Il a été éprouvé par les images violentes de la guerre qu'il vit en parallèle, et de manière générale par toutes les images violentes des médias. Pour lui, nous ne pouvons pas nous défaire de cette violence des images, de l'horreur et de la terreur qu'elle inspire – l'horreur face aux corps détruits, la terreur que cela puisse nous arriver. Nous ne pouvons pas nous immuniser. Ce terme médical utilisé par Cherri est intéressant car

31 Voir, précisément sur cette expérience de la guerre du Liban de 2006 : Ziad Antar, *Safe Sound* (2009) qui filme le quotidien de la famille de l'artiste durant les trente jours de conflit.

32 Ali Cherri, *Words on works : My pain is real by Ali Cherri*, interview vidéo pour la collection Saradar publiée en 2017. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=4-7wS1KC5nk>>[dernière consultation 03.09.19]

il évoque à la fois l'accoutumance et la protection. Pour lui, la répétition des images ne peut pas atténuer leur violence : l'impact émotionnel est chaque fois conservé en nous. On ne peut s'en protéger, elles reviennent nous hanter. L'agitation, le heurt qu'elles ont produits en nous - à travers un détail, une atmosphère donnée par les médias - viendront nous occuper, nous préoccuper de façon obsédante, davantage que le souvenir précis de ces images.

Par ailleurs, c'est sans doute pour cette raison que les voyageurs de *Sugar Water* de Baudelaire regardent à peine les images du colleur d'affiches. Seulement quelques uns jettent un coup d'oeil vers elle, inquiets ou avec suspicion. La plupart ne lèvent pas même la tête ; car ils ont peur d'être hantés par ce qu'ils pourraient voir. Cependant, dans la scène imaginée par l'artiste français tout autant que dans l'œuvre de Cherri, aucune image de corps ou de cadavres ne sont visibles. L'absence humaine dans la scène d'explosion confronte les spectateurs du métro à leurs propres émotions face à l'explosion - ce qu'ils se refusent à faire. Ils s'en détournent, ils s'immunisent en choisissant de ne pas voir. Avec *Sugar Water*, la mise à distance de la violence des médias est particulière : elle n'est pas visible directement. Cherri ne souhaite pas nous (re)montrer les images qu'il a collectées ; mais il ne choisit pas non plus d'inventer les blessures qui apparaissent virtuellement sur son visage. Ces contusions, ces brûlures ne sont imaginaires : elles sont « dessinées³³ » à partir des images collectées. Sa position face à la caméra, le visage en légère contre-plongée, est reprise de l'image d'une femme blessée durant la guerre. Il prend fictivement sa place - sans jamais pouvoir revivre ce qu'elle a vécu - mais en donnant volontairement à voir son visage face à la caméra. Pendant que Cherri observe l'appareil, il repense aux images des personnes filmées ou photographiées qu'il a observées et collectées. C'est pourquoi le face-à-face entre artiste et spectateur n'est pas total : nous sommes plutôt en train de regarder quelqu'un qui regarde des images intérieures, des souvenirs d'images violentes. Son regard un peu vague renvoie à une forme d'hypnotisation et de hantise par la remémoration de ces images. Cherri poursuit dans l'entretien : « Vous me regardez, et à travers moi vous regardez la souffrance d'autres personnes. Ces images sont très claires, on voit qu'elles sont construites devant vous ; mais cela reste des images très violentes [...]»³⁴. » Le dévoilement de la fabrication fictive de ses blessures n'atténue pas la violence de la transformation du visage de l'artiste, car elle nous fait penser à la souffrance physique de victimes réelles. À travers cette vidéo, c'est aussi une expérience difficile pour Cherri : même s'il n'a pas été blessé, même si la peur ressentie pendant la guerre est passée, il a du mal à soutenir cette image de lui : *My Pain is real*, ma souffrance est réelle. Par la force de toute image, sa présence sous nos yeux et ce qu'elle laissera en nous, cette vidéo le contraint à voir et imaginer une souffrance physique qu'il pourrait vivre un jour. Cette œuvre marque par ailleurs un tournant dans la pratique d'Ali Cherri. Après sa réalisation, il décide de ne « plus participer à la production de représentations de

33 *Idem*

34 *Ibid.*

la violence³⁵. »

Entre mouvements extérieur et intérieur, Ali Cherri se projette dans la souffrance physique des blessés, et dans les émotions des spectateurs face à leurs images. Il renvoie donc à la violence visible des victimes (celle subie par la guerre, et plus subtilement par la capture de leurs images) et la violence indirecte, répercutée dans le regard et la mémoire des spectateurs de l'évènement médiatisé.

B) INVASION ET DELUGE

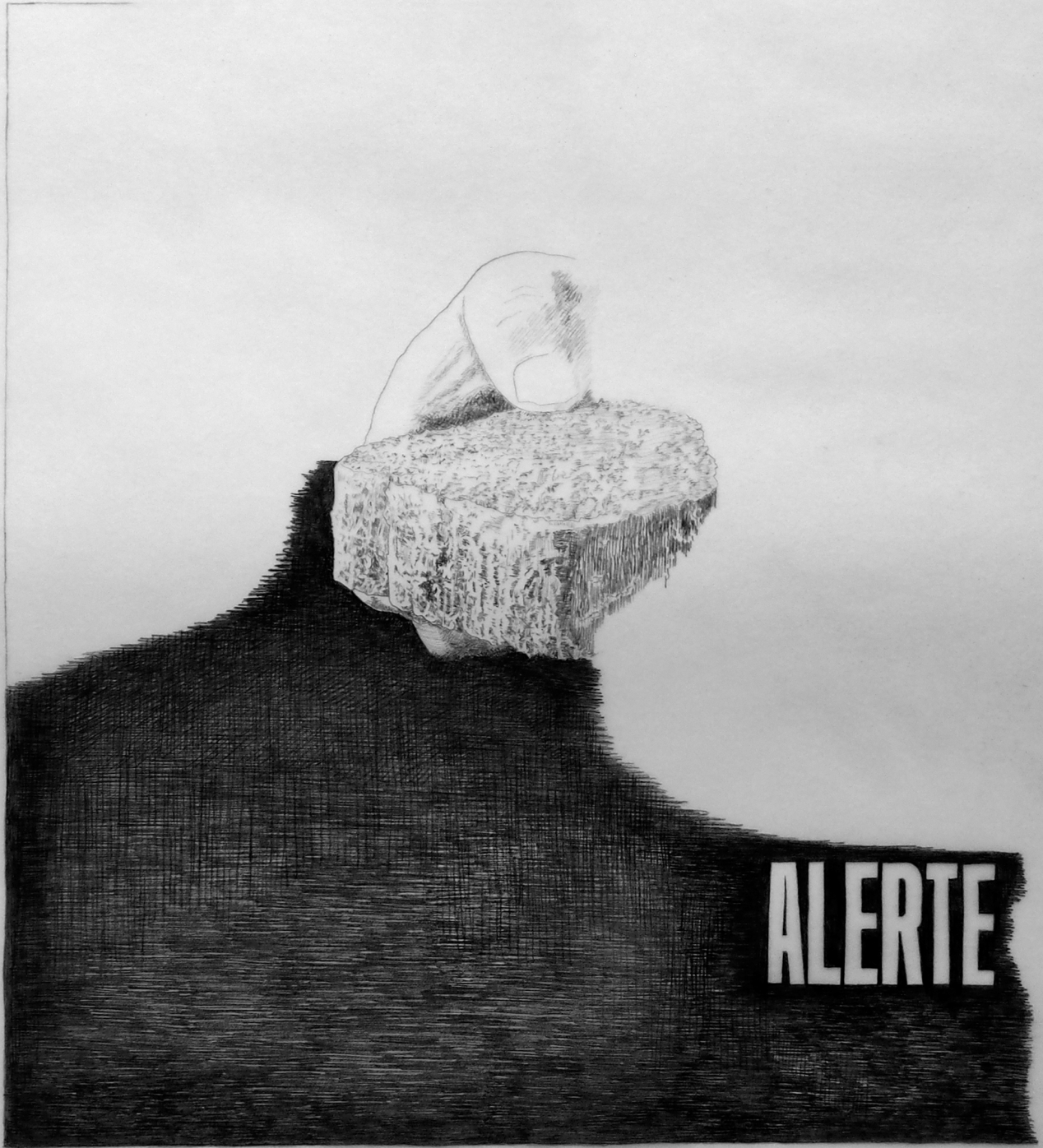
« *Terreur clone* » et processus de dissémination

Avec *My Pain is real*, Ali Cherri se demandait si nous pouvions être immunisés contre les images violentes. Ce vocabulaire médical renvoie aux peurs sanitaires qui occupent beaucoup nos sociétés - la santé et l'hygiène étant primordiales pour éviter la mort, en écarter les risques et donc sa peur. Depuis une dizaine d'années, il est remarquable de voir que, s'associant aux peurs actuelles de catastrophes sanitaires mondiales, les images deviennent elles-mêmes virales, pandémiques. Conjuguée aux pouvoirs d'Internet et du numérique, elles deviennent capables de se démultiplier, de proliférer - tels des organismes minuscules qu'il est difficile de maîtriser. Dans *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, William J.T. Mitchell écrit :

« Les images font le tour de la terre à une vitesse ahurissante ; elles sont sujettes à des mutations plus rapides que jamais ; il est devenu infiniment plus difficile de les censurer ou de les mettre en quarantaine. À l'ère de l'avion, les corps humains vecteurs de microbes voyagent à une vitesse record, ce qui provoque de temps à autre des épidémies de SRAS ou de H1N1. Mais la circulation des images numériques sur Internet se révèle encore plus rapide et virulente. Il n'est donc pas étonnant que l'on compare souvent cette circulation à une maladie infectieuse³⁶. »

35 *Ibid.* Cherri n'écarte pas totalement la violence de son travail : depuis 2015, sa pratique interroge la place et les usages des objets archéologiques dans les récits nationaux. C'est une violence plus symbolique, abordée à travers la question des choix et de l'agencement d'objets dans les espaces muséaux, ainsi que le rapport entre récit national et pouvoir.

36 William J. T. Mitchell, *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, p. 121





11. Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979

Des peurs fusionnent : celle d'une catastrophe sanitaire, de l'évolution technologique et des sciences, et celle des images. Mitchell montre alors que le contexte de la « guerre contre la terreur », lancée par le gouvernement américain au lendemain de l'attentat contre les Twin Towers, conjugue ces peurs. Cette guerre à la fois sur le terrain et à travers les images³⁷ entraîne une association entre images, clone et terroriste dans les mentalités³⁸.

Le clone est le symbole d'une nouvelle ère : « l'âge de la reproduction biocybernétique, née de la synthèse des biotechnologies et des sciences de l'information³⁹. » Cette ère est aussi celle de l'image, dont la technique évolue en parallèle, et alors que le clone est considéré comme une image vivante : « Le clonage n'est que la réalisation, la littéralisation la plus ancienne des peurs inspirées par les images - et, de façon significative, du plus lointain espoir dont elles sont porteuses - à savoir la possibilité de les amener à la vie⁴⁰. » Tout comme une image, le clone a été fabriqué : c'est une création humaine. La figure du clone humain - imaginaire, puisqu'aucun clone humain n'a encore vu le jour - inspire la crainte car il n'a d'humain que l'apparence. L'image et le clonage sont associés à la reproduction d'une apparence et renvoient alors au double. Figure fantasmagorique particulièrement fertile dans la fiction, le double est celui qui ressemble trait pour trait à quelqu'un, sans lui être identique. Regarder une personne et son double nous confronte à notre incapacité à les distinguer, à reconnaître le connu. C'est une figure inquiétante⁴¹. Le clone renvoie à ce trouble et cette incapacité, en étant accentué avec sa dimension biologique et scientifique. Nous ne pouvons distinguer le clone en tant que copie, puisqu'il ne présente aucune différence avec la forme vivante qu'il reproduit.

37 Voir *supra* chapitre 1-2.

38 L'auteur explique que « les différents chapitres qui composent [son essai] dissèquent les images verbales et visuelles de cette guerre, et rendent compte de la singularité de cette dernière comme conception imaginaire et métaphorique devenue réalité. » *Idem*, p. 9

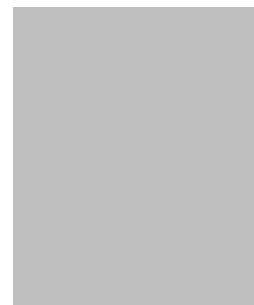
39 *Ibid.*, p.37

40 *Ibid.*, p.61. On pense alors aux mythes démiurgiques (Pygmalion) ; et à des récits - du Golem ou de Frankenstein - qui trouvent leur actualité dans la peur du clone : en donnant la vie de façon non naturelle, l'homme se prend pour Dieu.

41 Il faut cependant remarquer un usage protecteur du double (humain ou objet). Disséminé, le double permet de pouvoir protéger « l'original ». C'est une pratique de la ruse qui peut redevenir inquiétante quand elle sert un ennemi. Hitler aurait ainsi engagé des doubles : Alexandre Sumpf, « Le Faux Hitler », *L'Histoire par l'image* [en ligne], mars 2016. Disponible sur <<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/faux-hitler>> [dernière consultation le 03.09.19] Voir également la nouvelle de fiction de Martin Amis, écrite dans le contexte de la guerre contre la terreur : Martin Amis, « Dans le Palais de la Fin », *Le Deuxième avion. 11 Septembre : 2001-2007*, Paris, Gallimard, 2010. L'auteur imagine la vie d'un des doubles d'un dictateur moyen-oriental, jamais nommé, contraint de se blesser chaque fois que celui-ci se blesse pour lui ressembler.

« Comme la terreur, le clonage porte à un point d'extrême virulence, de toxicité et d'invisibilité sournoise à la logique de l'image comme figure de ressemblance, de la similitude et de la copie⁴². » La rapport de peur à l'invisibilité est alors important. C'est la question de l'inconnu et de ce que l'on ne peut maîtriser. Comme avec la relation entre original et copie - mais également comme avec la peur de l'autre - il s'agit sans doute d'abord d'une incapacité à distinguer plutôt qu'à voir. Le terroriste n'est pas doué de pouvoir d'invisibilité ; il échappe à la connaissance des autres (leurs futures victimes ; les autorités, forces de l'ordre et soldats) par d'autres moyens. Il n'est pas visible en tant que terroriste car il ne se montre pas comme tel, il cache son identité véritable à travers des apparences. C'est cette question de l'apparence qui est directement associée à l'image. Souvent, le terroriste dévoile ses intentions en même temps que l'acte terroriste qu'il commet. Nous ne pouvons pas le reconnaître par des signes extérieurs - malgré une peur de l'autre exacerbée au lendemain du 11-Septembre, à travers des amalgames racistes établis entre terrorisme et religion musulmane ou origine arabe. Il n'est pas possible de voir un terroriste dans la foule, de le distinguer des autres par la vision. Ce qui change d'un simple meurtrier, c'est que son identité de terroriste est liée à l'intériorisation d'une idéologie extrémiste qu'il se doit de cacher du mieux possible, afin de pouvoir perpétrer ses actes s'appuyant sur le choc et la surprise. C'est en cela qu'il peut terroriser.

Le clonage inclut la possibilité de démultiplier par la reproduction du même. La peur du clonage s'incarne davantage dans la prolifération que dans l'action de doubler. Cloner, ce serait pas seulement faire un autre, mais une multitude, - et dans un contexte de guerre - une armée d'autres. Le terrorisme s'apparente au clonage dans son désir de propagande belliciste, qui armerait des semblables que l'on ne peut reconnaître. Son idéologie est partagée avec d'autres, à travers une organisation aux échelles multiples faite pour se disséminer. Le terrorisme et ses agents peuvent se déployer dans les esprits, potentiellement dans tous les pays. Cette dispersion sans frontière est menaçante. La dissémination du terrorisme s'allie alors à celle des images, vecteurs idéologiques et de manipulations efficaces. La désignation de ces images de propagande terroriste dans les médias peut apaiser. Pour ceux qui veulent les reconnaître et s'en protéger, elles matérialisent, donnent forme aux idées des terroristes. Une visibilité est retrouvée par les images, réduisant l'inconnu. Toutefois, elles ne donnent qu'à voir une apparence : elles peuvent créer des confusions et des indistinctions ; rejouer alors la peur de l'autre, des autres. Et on oublie que ce ne sont pas les images seules qui peuvent modifier la pensée de quelqu'un... Comme autrefois, les images peuvent accompagner un sortilège, mais nécessitent la présence d'un



12. Image promotionnelle du film *Star Wars - L'Attaque des clones*, 2002



13. Anonyme, *Groupe terroriste Indian Mujahideen*, non daté

42 William J. T Mitchell, *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, op. cit., p.126

envoûteur.

« La "clonophobie" se retrouve [...] dans des angoisses très hétérogènes, du double ou du jumeau maléfique à la peur la plus répandue d'une perte de l'identité individuelle⁴³. » Cette peur rejoint celle de la peur de l'autre, dont on craint qu'il cherche à nous assimiler à lui ; mais pose en même temps la question de l'existence d'une identité propre à chacun, le besoin d'attester son existence par rapport à celles des autres⁴⁴. Elle s'agrandit lorsque l'identité individuelle se mesure au besoin d'une identité plus collective, l'identité nationale ; qui se construit en opposition à l'identité du pays voisin. Cette peur se ravive avec la mondialisation, faite de flux et d'échange qui aurait tendance à effacer les distinctions entre les identités. Elle serait alors perçue comme la menace d'une indistinction en marche, qui se dissémine de manière sournoise (non voulue, opposée au désir de métissage). Le double, le jumeau maléfique puis le clone sont des figures de l'altérité menaçante. Parce qu'il n'est pas "naturel", le clone est associé à l'absence d'humanité et d'individualité (comme le mutant auparavant). Il est aux ordres de son créateur ; tout comme le terroriste est esclave de son idéologie meurtrière. La « perte de l'identité individuelle » renvoie directement à la question de la manipulation mentale (le "lavage de cerveau") : une fois endoctriné, le terroriste n'est plus humain... Les images du clonage et du terrorisme se sont donc peu à peu confondues dans la fantasmagorie populaire⁴⁵. Le clone est associé à la peur de la production d'images vivantes, et le clone à celle de la destruction (littéralement par la mort d'hommes, métaphoriquement par l'anéantissement de symboles matériels, comme les Twin Towers). Dans la croisade contre le mal engagé avec la guerre contre la terreur, la figure du terroriste est déshumanisée : il peut alors être tué sans culpabilité.

Une dizaine d'années après la publication de *Cloning Terror* de Michell, la figure du clone est moins présente dans nos imaginaires. Elle me semble remplacée par des figures et objets - notamment des armes - autour de l'intelligence artificielle, qui renvoie à nouveau à celles des nouvelles technologies et la peur de l'homme d'être remplacé, soumis, tué par ses propres créations. La figure du terroriste est néanmoins toujours apparentée à l'épidémie, à la contamination invisible ; tout comme les images⁴⁶. La relation entre le terroriste et l'image comme virus dans

43 *Ibid.*, p.44

44 « Si l'altérité nous menace et nous terrorise, c'est avant tout parce qu'elle nous renvoie à notre propre ambiguïté. [...] Et lorsqu'on a le sentiment que son identité se dissipe, on ne peut qu'avoir peur. [...] Longtemps, la notion d'identité a servi de rempart, afin de distinguer ce qui est à soi de ce qui tient de l'autre, qu'on érige alors en menace. [...] C'est l'autre, en effet, qui renvoie toujours à notre angoisse originnaire et archaïque d'être envahis et d'éclater. » Michela Marzano, *Visages de la peur*, Paris, P.U.F., 2009, p.29

45 Mitchell relève des rumeurs abracadabrantes qui circulent sur Internet, comme Ben Laden voulant cloner Hitler pour s'en faire un conseiller de guerre, ou encore Al-Qaïda cherchant à créer une armée d'aryens sans accent... Il faut également souligner la sortie en salle de *Star Wars - L'Attaque des clones* en 2002 qui a particulièrement étayée la peur du clone et son association avec la figure du terroriste.

46 Afin de « questionner l'efficacité des images en général sous l'angle de la propagation ou de la contamination », voir Georges Didi-Huberman, *Mémoire de la peste* [1983], Paris, Christian Bourgeois, 2006, p.189. Deuxième publication de l'historien de l'art - qui n'est pas un essai mais un

nos organismes (nos corps et nos pensées) persiste. Les images peuvent ainsi se disséminer à travers le monde grâce au numérique et Internet, tout en véhiculant des idéologies opposées (le terrorisme opposé à la « guerre contre la terreur »). Les images peuvent avoir des effets sur notre vision des choses réelles à travers l'impact qu'elles ont sur notre imagination et notre mémoire visuelle.

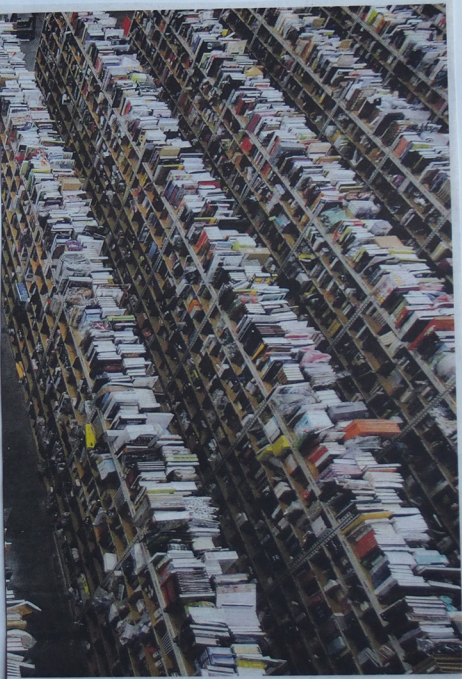
La catastrophe des images, entre effroi et plaisir

La dissémination de peurs collectives par les images est conjuguée à la capacité des images à se disséminer, se propager. Les images commencent à se multiplier dans le quotidien des hommes avant la photographie – notamment grâce aux techniques de gravure et d'imprimerie – et cette multiplication s'amplifie avec elle, pour ne plus s'arrêter. L'industrialisation des images accompagne le XIX^e puis le XX^e siècle avec l'évolution des procédés photographiques et d'impression. Photographier, posséder et diffuser une photographie devient toujours plus rapide et accessible à tous. La potentialité des images à envahir les espaces et les esprits est accentuée à l'ère du numérique. Comme d'autres usages devenus quotidiens (les moyens de transport par exemple), la pratique des images rend visible l'accélération et le raccourcissement du temps et de l'espace dans nos sociétés. Avec l'évolution constante des appareils de télécommunication à travers le monde, une multitude de personnes est aujourd'hui munie d'un appareil photo (et d'une caméra) grâce à son téléphone, son ordinateur. Une infinité d'images peuvent être prises et/ou partagées en quelques secondes et en quelques clics, n'importe quand et n'importe où, du moment qu'une connexion Internet est possible.

L'invasion se joue dans le temps et l'espace : les images semblent capables d'aller toujours plus vite et toujours plus loin, de se déverser tout le temps et partout. Les images sont alors assimilées à des catastrophes sanitaires (épidémie, pandémie) et naturelles (raz-de-marée, tsunami). Par leurs flux constants et leur capacité à se démultiplier, les images ont une dimension catastrophique car elles nous dépassent par leur nombre et leur vitesse. Une personnification des images s'établit dans notre imaginaire. Une fois diffusées, les images semblent se libérer de leur créateur, franchir les frontières et parfois dépasser les pouvoirs en place. Elles semblent devenir de moins en moins contrôlables. Elles sont associées à l'idée d'une fluidité ; rien ne paraît stopper leur expansion. Alors que la circulation des hommes et le flux des marchandises sont encadrés, les images, de plus en plus rapides et mobiles, semblent devenir autonomes avec le progrès des nouvelles technologies. Elles circuleraient sans difficulté⁴⁷. À la conscience d'une population humaine sur terre

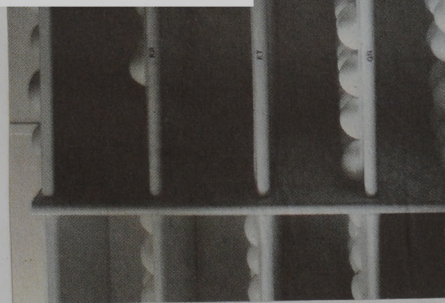
texte « expérimental », écrit pour accompagner une pièce de théâtre – ce livre permet également d'appréhender autrement les réflexions de Didi-Huberman.

47 Cette libre circulation est cependant contrariée par les capacités d'une société à avoir accès à un maximum de sources (problème de la censure) ainsi que par l'emprise des moteurs de recherche

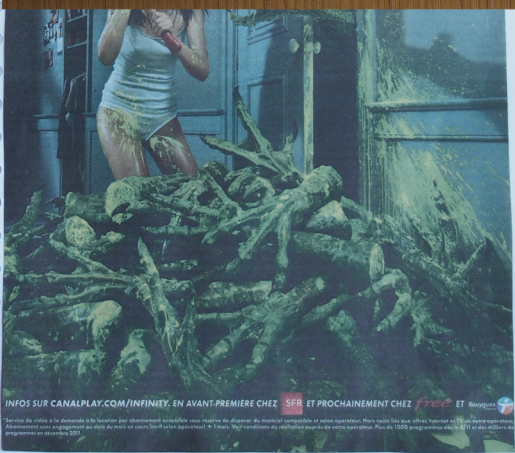


Jeudi à La Souterraine (Creuse), les employés ont détruit deux de leurs outils de travail et piégé leur usine. PHOTO PASCAL LACHENAUD AFP





La salle des Bûches, dans les réserves du Camp, situées sous le Parc de la Défense. (INFOGRAPHIE) PHOTOMONTAGE COLO



INFOS SUR CANALPLAY.COM/INFINITY. EN AVANT-PREMIERE CHEZ SFR ET PROCHAINEMENT CHEZ free ET Bouygues



la série «Watch the Watchers».

PHOTO ANITA CRUZ.

toujours plus nombreuse et d'une consommation proportionnelle, s'ajoute donc celle d'une masse visuelle croissante et perpétuelle. Nous faisons l'expérience de l'excès, auquel les images donnent précisément forme, tout en y participant.



14. Taryn Simon au travail pour
The Picture Collection, 2013



15. Taryn Simon, *The Picture
Collection*, 2013

Les images sont visibles en étant matérialisées dans une multiplicité de supports ou dématérialisées par l'informatique. Elles occupent des espaces physiques ou virtuels, s'accumulent dans des archives personnelles ou institutionnelles, dans des cartons ou des dossiers informatiques. Elles semblent déborder. En 2013, Taryn Simon (née en 1975) travaille sur la *Picture Collection* de la Bibliothèque publique de New York, « où se trouvent 1,29 million de tirages, cartes postales, affiches et images découpées avec soin dans divers livres et magazines. Organisée selon un système de catalogage complexe de plus de 12000 rubriques, il s'agit de la plus grande bibliothèque iconographique du monde⁴⁸. » Créée en 1915 et préfigurant les recherches sur Internet, cette collection est notamment consultée par des artistes, qui peuvent observer et emprunter des images. Simon

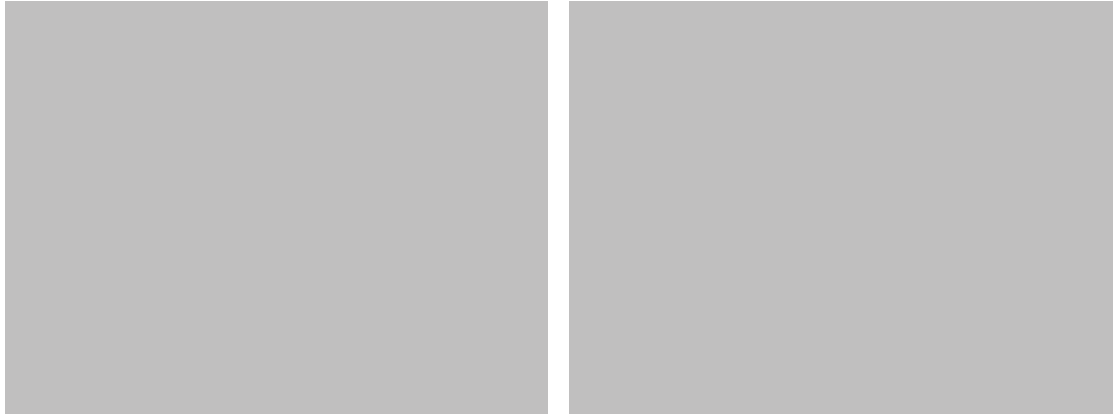
s'empare de cette multitude et en révèle les limites en agençant – par rubriques et en gardant les noms donnés par les bibliothécaires qui les établissent⁴⁹ – ces images sur des panneaux de sorte à ce qu'elles ne soient pas toutes visibles. Certains « dossiers » montrent une cinquantaine d'images qui se chevauchent les unes sur les autres en ne laissant voir que des fragments ; d'autres sont plus réduits, avec une disposition plus étalée qui permet de voir la quasi totalité des images. La quantité et le choix d'un ordonnancement arbitraire empêchent de les regarder. Nous sommes confrontés à l'impossibilité de tout voir, de tout classer. En 2015, Broomberg et Chanarin explorent les archives Getty de Londres et réalisent *Humans and other animals*⁵⁰ ; ils déclarent :

sur la visibilité des images et des informations. Taryn Simon, en collaboration avec le programmeur Aaron Schwartz, révèle ce rapport de pouvoir dans *Image Atlas* (2012) qui « remet en question l'innocence et la neutralité présumées des algorithmes dont dépendent [l]es moteurs de recherche. » Taryn Simon, « *Image Atlas* (2012) », *Vues arrières, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Londres/Paris/Cherbourg, Tate/Jeu de Paume/Le Point du jour, 2015, p.257

48 Taryn Simon, « *The Picture Collection* (2013) », *op.cit.*, p.277

49 Les œuvres de la série *The Picture Collection* (2013) sont par exemple intitulées : « Dossier : bâtiments et villes à l'abandon », « Dossier : paniques financières », « Dossier : blessés », « Dossier : vues arrières »

50 C'est un livre pour les enfants, sorte d'abécédaire en langage des signes et photographies pour apprendre à regarder des images : Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Human and Other Animals*, Londres, Tate, 2015. Les deux artistes ont également exploré un autre fonds d'images différent pour leur livre *Holy Bible* (2013), celui de l'Archive of Modern Conflict (AMC) fondée en 1991 à Londres. L'AMC collabore avec de nombreux artistes : voir <<https://archiveofmodernconflict.com>> [dernière consultation 07.09.19]



16. Taryn Simon, *The Picture Collection*, 2013.
"Dossier : bâtiments et villes abandonnées" et "Dossier : paniques financières"

« Conservé dans un immense entrepôt, le fonds est constitué de plus de 80 millions d'images, dont seulement 10% sont numérisés. La présence physique de tant de tirages photographiques était écrasante, à nous donner la nausée⁵¹. »

On voit à quel point l'expérience des images peut être double : à la fois source de plaisir - celui de pouvoir les découvrir, de travailler avec elles - et de malaise, de peur face à leur surabondance. La masse d'images peut effrayer car elle dépasse l'échelle humaine ; il semble toujours plus difficile de réussir à la contenir. Nous n'aurons jamais le temps de toutes les regarder, jamais l'espace pour les avoir toutes sous les yeux ou entre nos mains. Les images nous rendent compte de notre impuissance face à elle ; et donc nous confrontent à une autre forme de leur puissance menaçante, différente de la violence de l'acte d'image. Ces images vivantes nous survivent - tout en perpétuant ce qui n'est plus. À la longévité de l'homme, l'immortalité des images. Une fois rendues publiques, elles ne disparaissent jamais totalement. Elles sont conservées, gardées en mémoire - dans nos esprits, matériellement ou virtuellement - et peuvent se régénérer à chaque nouveau regard posé sur elles.

Cet excès par accumulation et ce dépassement des limites humaines concourent à effectuer une analogie entre catastrophe et images. Nous sommes assaillis par les images, déferlant comme de véritables vagues qui finissent par nous submerger : « depuis un siècle et demi, un déluge de photographies toujours plus abondant se déverse⁵². » La référence biblique n'est pas anodine : les images ont un don divin d'ubiquité en étant partout, à n'importe quel moment ; tout en donnant à voir tous les temps et tous les lieux où un appareil a pu être placé. S'il y a des images de catastrophe, une catastrophe des images semble avoir lieu et ce phénomène s'amplifit lorsqu'elle a lieu. Les médias nous abreuvent encore davantage d'images

51 Adam Broomberg et Oliver Chanarin, dans Agnès Geoffray et Julie Jones, *Il y a de l'autre*, op. cit., p.18

52 Daniel Grojnowski, *Usages de la photographie - vérités et croyances*, Paris, éditions Corti, 2011, p.146

La Mer de glace
de Caspar David
Friedrich (1824),
PHOTO JOSSE
LEEMAGE



Les secours sur les lieux du crash, à proximité de Medellín, mardi. PHOTO LUIS BENAVIDES AP

pour nous faire voir la catastrophe, tenter de nous faire prendre conscience de son importance à travers la multiplicité des images diffusées insatiablement. Cette surabondance dépend du statut économique des médias et de leurs images. Elles sont des produits, elles se vendent, elles s'achètent. Elles sont consommables.

Sontag associe la multiplication des images à la consommation : « Nous consommons des images sur un rythme sans cesse accéléré et, [...] les images consomment la réalité. L'appareil photo est à la fois l'antidote et le mal, un moyen de s'approprier le réel tout en le rendant caduc⁵³. » En donnant à voir toujours plus, en donnant à désirer toujours plus ce qui est vu, les images nous épuisent et ruinent le réel. Les objets s'amoncellent, les images les représentent, les redoublent et s'accumulent d'autant plus qu'elles sont capables de représenter tout et n'importe quoi, d'être utilisées pour tout et n'importe quoi. « Les sociétés industrielles font de leur membres des camés dont l'image est la drogue ; c'est la plus puissante pollution mentale⁵⁴. » Pour l'auteure, les images s'entassent donc aussi dans nos têtes, se disséminent devant nos yeux autant que dans notre mémoire. On pourrait alors dire qu'elles rendent incapables de voir le réel non pas seulement car elles sont des apparences (parfois trompeuses) mais aussi car elles le recouvrent.

Si Sontag – comme Virilio⁵⁵ – tient des propos tout autant éclairants qu'alarmistes, d'autres théoriciens attestent de cette dimension catastrophique avec fascination, en se réjouissant de ses possibilités créatrices.

Pour Clément Chéroux, ces flux d'images font désormais totalement partie de notre quotidien. Elles équipent notre vie, on ne peut plus s'en passer. « Le développement d'Internet, la multiplication des sites de recherches ou de partages d'images en ligne [...] permettent aujourd'hui une accessibilité aux ressources visuelles qui était encore inimaginable il y a dix ans. [...] Nous avons désormais à domicile un robinet à images qui bouleverse tout aussi radicalement nos habitudes visuelles⁵⁶. » Certains artistes réagissent en utilisant l'accumulation même de ces images que nous avons continuellement sous la main et le regard. Ils créent à partir de ces images déjà existantes, déjà là, qu'ils ont collectées pour se les approprier. Devant cette accumulation, ils créent d'autres images encore, nourrissent cette masse visuelle avec plaisir et effroi.

Cette peur est accentuée par l'infinité d'images disponibles à notre regard, notamment sur Internet. Mais leur disponibilité n'est pas égale à leur visibilité : il faut pouvoir les trouver, savoir où chercher, être capable d'explorer de multiples sources. Cette difficulté tient au choix de ceux qui fabriquent les images, de ceux qui les diffusent (les médias ou des témoins) mais aussi de ceux qui les organisent. Les images semblent se répéter, nous donnent l'impression de les avoir déjà vu. Nous

53 Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p.253

54 *Idem*, p.43

55 Voir notamment Paul Virilio, *L'Administration de la peur*, Paris, Textuel, 2010

56 Clément Chéroux, « Eau, gaz et images à tous les étages », *Les Rencontres d'Arles 2011 - Non conforme*, catalogue d'exposition, Arles, Actes Sud, 2011, p. 46

avons du mal parfois à les distinguer – savoir si elles sont semblables ou différentes les unes des autres. Nous avons peine à imaginer le nombre d’images passées qui n’ont pas encore été vues, et celle qui continuent d’apparaître, de naître chaque seconde. Parmi les millions d’images qui, chaque jour, sont créées, diffusées ou retrouvées, toutes les images ne peuvent être visibles. Certaines sont oubliées, cachées ou, pour différentes raisons, n’ont pas la possibilité d’être données à voir. Face à cette masse inextricable, les artistes collecteurs font réapparaître certaines images plutôt que d’en produire de nouvelles. Pour Clément Chéroux, c’est un moyen de déjouer la peur collective de l’excès des images, cette peur qui est à la fois l’inversion du manque qu’a connu les générations précédentes, et le reflet de notre civilisation consumériste. Les artistes sont en effet capables « d’apprivoiser le flux des images⁵⁷ », par le fait de prendre du temps pour les regarder, de faire des choix et de trier. En travaillant ces images collectées, les artistes établissent de nouvelles relations entre elles et les spectateurs (qu’ils sont eux-mêmes dans un premier temps), ainsi qu’entre les images elles-mêmes (au sein d’une ou plusieurs œuvres). Il s’agit de porter une entière attention à un ensemble d’images, que la pratique de collecte a amené à réunir. Collecter renvoie donc toujours à une pluralité. En réfléchissant à des dispositifs de présentation et d’exposition, les artistes se demandent comment les montrer ensemble, comment les re-montrer dans des contextes nouveaux (celui de l’art d’abord, mais aussi des contextes géographique et/ou historique différents de ceux d’origine).

Ce déluge d’images amène donc aussi à une curiosité, un plaisir de la découverte, de l’exploration. Il peut effrayer par son infinité mais peut également engager une quête qui nous dépasse de manière positive, qui nous débarrasse de cette nécessité de vouloir tout contrôler, maîtriser, ordonner. À propos de *The Picture Collection*, Simon déclare : « Les manques et les glissements présents dans toute information collectée ont quelque chose à nous dire⁵⁸. » Face à une collecte, on peut avoir le sentiment que tout n’a pas été dit à propos d’une image, qu’elle est elle-même infinie... Les collections et archives contiennent la possibilité d’être détruites, démontés, déconstruits pour être reconstruits à nouveau. La catastrophe est aussi un nouveau départ ; un moteur de récit pour imaginer ce qui surviendra après son passage⁵⁹. Une ancienne photographie peut potentiellement être découverte, numérisée et publiée/diffusée aujourd’hui, pour être revue dans un futur inconnu ; accumulant aussi des regards qui se posent sur elle, qu’il s’agit parfois d’essayer de retrouver, de comprendre.

57 Clément Chéroux, « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l’époque d’Internet » dans *Artpress* 2, n°34, août/sept./oct. 2014, p.106

58 Courriel de l’artiste, 13 août 2013, cité dans Tim Griffin, « Une futurité improbable : Taryn Simon et la Picture Collection », *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon, op.cit.*, p.317

59 Ce qu’imagine Ali Cherri avec la romancière Lina Mounzer, afin de faire l’expérience de son installation *Fragments* (2016) à travers une fiction, durant l’exposition *Taxonomie fallacieuse - La Vie d’objets morts*, au Musée Surssock (Beyrouth) du 13.05 au 01.08. 2016. Ils écrivent *Taxonomie fallacieuse ou Qui entreprendra les fouilles dans le musée de l’histoire* pour le livret de l’exposition. Cherri et Mounzer imaginent qu’un tsunami dévaste la capitale libanaise et son musée ; faisant écho à la catastrophe naturelle qui a eu lieu en mars 2011 au Japon.

Il faut alors s'attacher à regarder et à produire des « cascades d'images ». Pour les commissaires de l'exposition *Iconoclash : Fabrication et destruction des images en science, en religion et en art*⁶⁰, c'est ce qui permet d'aller au-delà d'une guerre des images. Cette exposition ne porte pas sur l'iconoclasme, mais interroge le concept d'*iconoclash* (équivalent d'une *iconocrise*) inventé pour l'occasion. Il désigne une action vers des images qui serait indistincte, trouble, entre destruction et fabrication. Cette incertitude peut être inquiétante, puisque l'on a du mal à déterminer ce qu'il se passe, ce qu'elle veut montrer. Mais c'est en cela que l'*iconoclash* peut être discuté ; il ne conduit pas à une direction unique, à la simplification du manichéisme, une opposition entre adoration ou condamnation des images. Cette crise recoupe notre rapport ancestral aux images, fait de mouvements entre confiance et méfiance. Bruno Latour, l'un des commissaires, écrit :

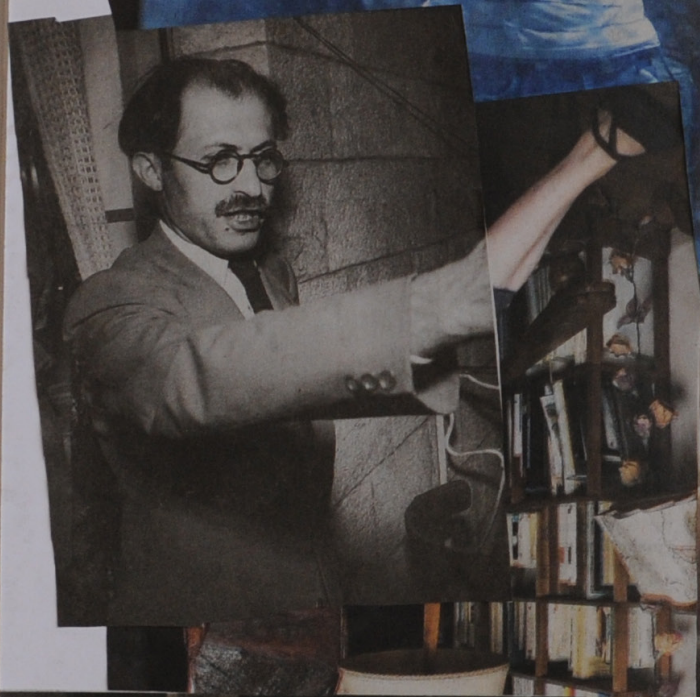
« Si [les images] comptent, c'est parce qu'elles nous permettent de conduire le regard vers une autre image, tout aussi frêle et modeste que la précédente - mais différente. Ainsi, la distinction cruciale que nous aimerions esquisser dans cette exposition n'est pas celle qui distinguerait un monde d'images d'un monde sans images - comme les guerriers de l'image aimeraient nous le faire croire -, mais la distinction entre le flux interrompu des images et une cascade d'images⁶¹. »

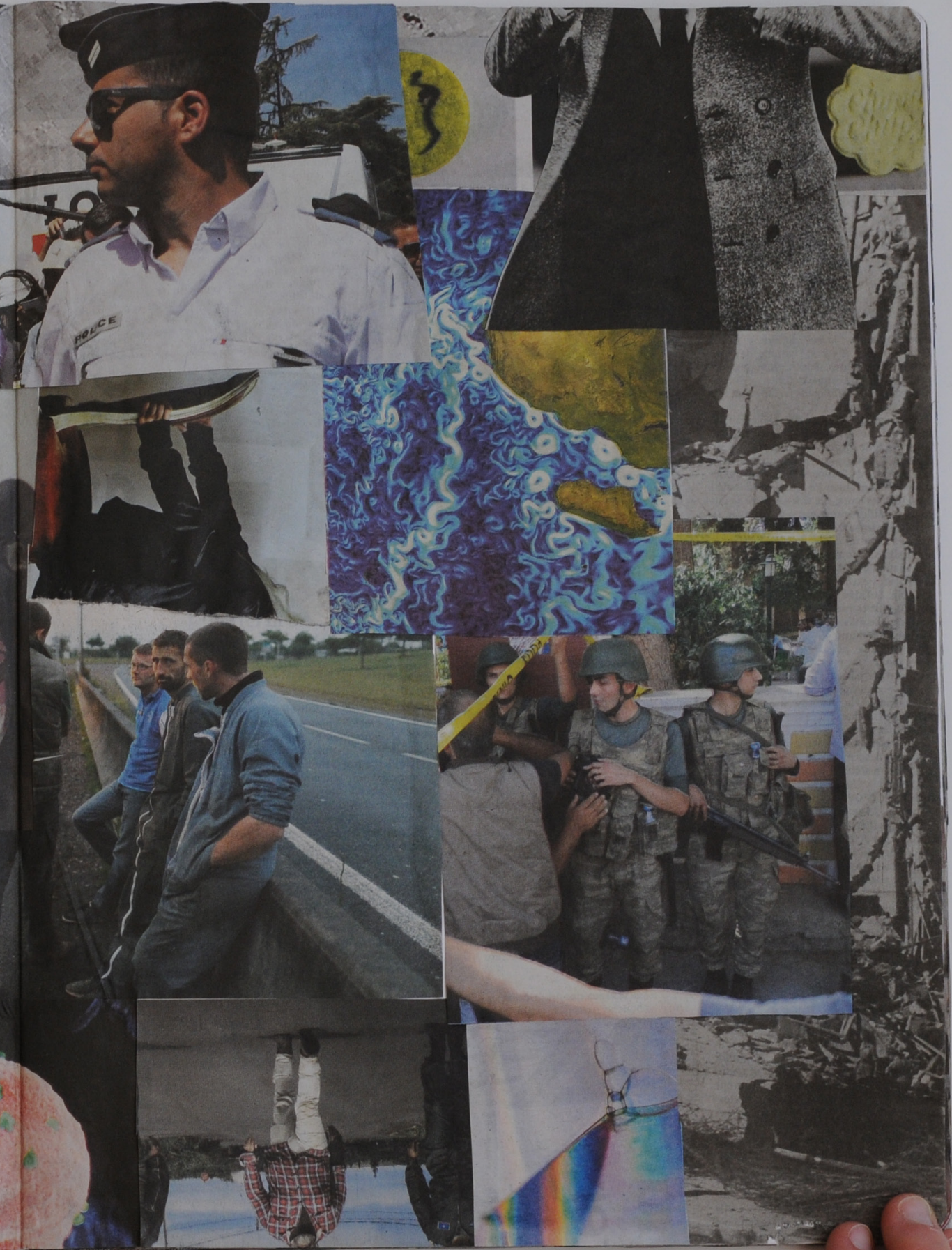
La cascade se rapporte alors à la dimension positive d'un déluge d'images. L'exposition *Iconoclash* a lieu peu de temps après le 11-Septembre, alors que nous sommes « fragiles, frêles, menacés ; [face] à un retour à la normale en somme, à [une] époque inquiète et attentive⁶². » L'inquiétude, l'incertitude permettrait une attention plus soutenue aux images, à leurs relations entre elles. Les commissaires de l'exposition s'opposent à l'arrêt sur image, à la recherche d'une seule image, du prototype platonicien permettant d'atteindre un état supérieur - hors de la caverne. Cette question de l'image-modèle sera étudiée dans la partie suivante, peut-être véritable danger dans une catastrophe des images qui n'est parfois qu'apparente.

60 L'exposition *Iconoclash : Fabrication et destruction des images en science, en religion et en art* a lieu au Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe (Allemagne) du 04 mai au 1er septembre 2002. Les principaux commissaires sont Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Leo Koerner, Bruno Latour, Adam Lowe, Hans Ulrich Obrist et Peter Weibel.

61 Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches* suivi de *Iconoclash*, Paris, La Découverte, 2009, p.182

62 *Idem*, p.194





2) Images-modèles : redoublement, répétition, instabilités

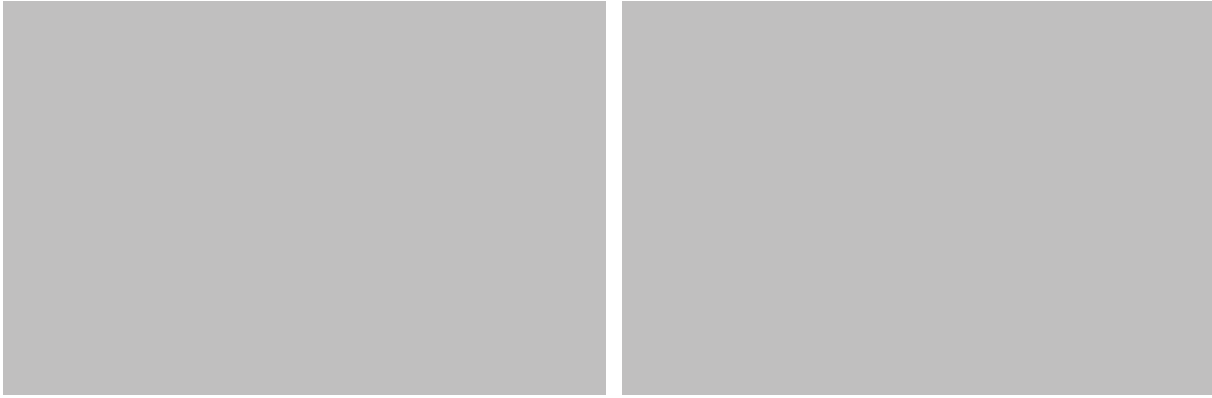
A) REFAIRE, REDOUBLER, RÉPÉTER

Refaire des images

Avec *Magellan*, série de trois cent soixante-six dessins réalisée en 1996, Robert Longo rend physique cette accumulation catastrophique des images. Cet artiste américain, né en 1953, rend visible notre expérience de la circulation quasi-ininterrompue des images dans nos vies, alors qu'il se dit appartenir « à la première génération de ceux pour qui la télé servait de baby-sitter. [Il] étai[t] exposé à un flot continu d'images¹. » Il a passé sa jeunesse à regarder les journaux télévisés et feuilleter des magazines illustrés comme *Life* et *Look* - selon lui davantage attentif aux images du fait d'une dyslexie soignée tardivement.

Les dessins de *Magellan*, d'environ 50x60cm chacun, sont réalisés sur du papier vélin, avec de l'encre, des fusains, des craies et crayons à mine graphite. Ils sont exposés dans des cadres noirs et vont couvrir toute l'étendue des murs qui les supportent, tandis que peu d'espace est laissé entre chaque dessin. Le spectateur est ici confronté d'emblée à cette multitude d'images, où il observe tour à tour un cosmonaute dans l'espace, des animaux, un avion décoller, une sculpture antique, Elvis Presley sur scène, une intervention du FBI, des fleurs, *Robocop*, un combat de boxe... Les représentations sont donc très diverses, comprenant des opérations militaires, des sportifs en action, des hommes politiques, des musiciens en concert, des scènes de films, des œuvres d'art anciennes ou contemporaines,... mais traitées de la même façon. Chaque dessin est en noir et blanc, le plus souvent avec de forts contrastes. Même si certaines représentent des scènes banales ou joyeuses, et alors qu'on ne sait parfois plus si elles sont issues de la fiction ou de la réalité, l'ensemble devient comme plus pesant encore. Par cette pratique du dessin, et leur absence de couleurs, elles sont toutes mises au même niveau, sans hiérarchie, l'une valant l'autre quel que soit leur sujet. On regarde tout à tour ces images - des soldats, un tigre, un œil, une montre, un accident - inlassablement. Si l'on pense d'abord au zapping télévisuel, cette expérience d'images diverses passant sous nos yeux est celle de notre pratique quotidienne et toujours actuelle des images, que ce soit dans la rue, les journaux, et sur Internet. Mais ici, Longo les donne toutes à voir d'un coup, dans un seul espace et dans un seul moment, avant de nous les laisser découvrir une à une dans le détail. Il y a alors la sensation d'une difficulté à saisir cette masse d'images qui se ressemblent ; puis celle de saisir chacune d'entre elles,

¹ Robert Longo durant un entretien à New York, le 25 avril 2009 : Caroline Smulders, «Une heure avec Longo » dans *Robert Longo*, Paris, Skira Flammarion / Mamac Nice, 2009, p. 33



17. Vues d'expositions de Robert Longo, *Magellan*, 1996

de les déterminer - alors que nous sommes ici privés des espaces et des temps réservés à une catégorisation des images (celles des informations, des fictions, des publicités) dans notre usage des médias.

Le nombre de dessins réalisés par Robert Longo correspond à celui des jours de l'année 1996, bissextile. Il s'explique :

« L'idée m'est venue en lisant le journal et en buvant mon café, comme je le fais chaque jour. J'ai soudain pris conscience du nombre incroyable d'images que je gère au quotidien. Elles pénètrent en moi sans douleur, tranquillement, et sur le moment je n'ai aucune idée de leurs conséquences sur mon psychisme. J'ai donc décidé de choisir chaque jour une image que je sentais devoir être enregistrée et acceptée consciemment. Quand on dessine une image, en fait on la consume. Elle devient une partie de chaque molécule de votre corps et ensuite vous l'expulsez pour la projeter sur une surface. C'est une transmutation. J'ai produit *Magellan* à l'atelier, chez moi, à la plage. C'était une thérapie parfaite pour cette période². »

De nombreux éléments ressortent de ses propos. Longo nous fait ressentir l'intensité de la relation entre une personne et les images qu'elle observe. Les artistes et les écrivains la formulent peut-être plus souvent que d'autres spectateurs, y sont peut-être plus sensibles car ils manipulent davantage d'images et/ou de mots. Mais les images ont un impact sur tous les esprits, que cela soit conscient ou non, instantanément ou non. Une relation intime et quasi magique (la transmutation dont parle Longo renvoie au travail de l'alchimiste) peut alors s'établir entre les images qui arrivent à nous lorsque l'on prend le temps d'arrêter leur flux, de les regarder et dans le cas de Longo de les représenter.

Pendant une année, il a donc dessiné chaque jour une image prélevée dans la succession d'informations visuelles qui le sollicitaient. Il s'empare d'images provenant de la télévision, de journaux et de revues spécialisées de toutes sortes (autour de la géographie, l'histoire, la médecine, le sport...). Ses sources ne sont pas non plus toutes médiatiques. Elles peuvent être plus intimes comme des

² *Idem*, p. 31



18. Robert Longo, *Magellan*, 1996

photographies familiales, ou des images artistiques venues à lui de différentes manières (comme celles données par ses amis artistes ou vues dans des livres d'art). Cependant, il les dessine toutes avec la même implication, et le même sentiment de nécessité – qu'il s'agisse d'une scène de guerre ou d'un objet trivial. Cette pratique quotidienne, assignée comme un programme, conduit à une technique assez libre du dessin, qui peut s'effectuer n'importe où, n'importe quand, mais toujours en noir et blanc. Certaines images sont plus contrastées ou plus détaillées que d'autres. Ces changements peuvent venir du moment et de l'endroit où l'artiste réalise son œuvre, mais renvoie surtout à l'importance du choix dans son processus de création. Au-delà de la sélection de l'image elle-même, Longo la dessine à travers le filtre de sa perception. Il ne présente pas ces images trouvées qui l'ont interpellé : il les représente, il les refait, différemment. Il faut alors insister sur l'autonomie que prend les images de Longo par rapport à leur source, à leur modèle. Il n'expose pas des images photographiques qu'il aurait pu modifier (en les découpant, collant, recadrant par exemple³) mais des images dessinées. Par le biais du dessin, il nous donne à voir une "reproduction" individuelle et manuelle d'images, qui coïncide avec des choix de lumières et de recadrage. Cela apporte une cohérence tout autant qu'une ampleur aux centaines de dessins de *Magellan*. Même si le spectateur sait qu'ils trouvent leur origine dans des images déjà existantes, il ne recherche pas les dissemblances avec leur modèle. Dans la création comme la réception de ces dessins, l'imitation comme point de départ est tout aussi importante qu'une certaine mise à distance des modèles.

Pour l'historien de l'art Werner Spies, Longo est « la personnalité qui se tient, reconnaissable, derrière un choix, derrière des préférences et des refus. Au flux infini

³ Comme le fait Rabih Mroué dans son livre *Diary of A Leap Year* (2017), pour lequel il a lui aussi collecté une image par jour durant toute une année bissextile. Mroué ne conserve que des détails des photos d'origine, prélevées dans des quotidiens libanais et du monde arabe, qu'il colle sur des feuilles de papier. Il choisit principalement des détails de photographies d'actualité (chars, ruines, silhouettes...), manière de protester contre la violence au Liban. Les collages ont été édités sur du papier fin rappelant celui des journaux et permettant des jeux de transparence entre les éléments des différentes pages. Voir Rabih Mroué, *Diary of A Leap Year*, Beyrouth/Dijon, Kaph Books/Les Presses du réel, 2017. Le point de départ de ce livre est une autre série de 176 collages, *Leap Year's Diary* (2006-2016) qui forme une installation qui s'étend sur un ou plusieurs murs, où les collages sont présentés sous la forme d'une constellation, certains sont isolés, d'autres regroupés avec plus ou moins de distance.

des images, l'artiste oppose son regard personnel⁴. » Ainsi l'aspect impersonnel de ce flux se transforme dans la sélection d'une seule image par Longo, puis dans le fait de la dessiner. Cette pratique est pour l'artiste une forme de thérapie, un moyen de soigner un trouble, un mal – sans que l'on ne sache lequel précisément. Plusieurs mots que Longo emploie dans la citation précédente sont relatifs à l'idée d'un soin assez violent, au niveau biologique comme psychologique : l'image qui l'a interpellé et qu'il choisit de représenter devient une partie de lui, pour ensuite être consommée, expulsée, projetée sur la surface du papier. On peut alors considérer que le mal de Longo est la prolifération des images sous ses yeux, dans son esprit. Comme le ferait un traitement médical, ce mal serait déjà amoindri par l'acte de représenter une image par jour. Une fois dessinée, le pouvoir de chaque image sur l'artiste aurait été comme anéanti en même temps que d'avoir été extériorisée, purgée, par Longo.

Tout autant, l'intérêt de *Magellan* est aussi de dépasser cette dimension personnelle. Le traitement quasi-médical et magique des images réalisé par (et pour) Longo peut s'effectuer aussi sur les spectateurs de ses dessins, ceux confrontés aux images d'origine autant que ceux qui ne les connaissent. Ce qui compte alors c'est la transformation, la transmutation, opérée par l'artiste : arrêtées dans leur flux, les images ont été regardées intensément, consommées et sont devenues autre. Au-delà du fait d'être devenues des œuvres d'art, elles rendent autrement visibles leur source : elles s'en écartent, tout en ne pouvant totalement s'en éloigner. Il n'est pas nécessaire de connaître les images d'origine mais il est important de savoir qu'elles existent et qu'elles ont été – chacune et chaque jour – sélectionnées par Longo.

L'une des dissemblances entre les images-sources et les dessins est évidemment le médium. Certains dessins présents dans d'autres séries de Longo laissent penser que ce sont des photographies. Ce n'est pas le cas de ceux de *Magellan*, qui sont moins réalistes. L'artiste a même accentué leur matérialité en laissant visible les traces de leur exécution. Lorsque les dessins sont exposés, il n'y a pas de passe-partout qui recouvre la poudre des fusains laissée sur le papier, rend invisible les salissures. En revanche, des fines bandes de scotch de masquage blancs sont collés directement sur la surface du papier. Elles viennent redoubler l'encadrement des dessins et créent une sorte de halo autour de chaque image. Lorsque les dessins de Longo sont reproduits dans des catalogues d'exposition, et notamment dans celui consacré uniquement à la série *Magellan*⁵, ils sont recadrés par rapport aux bandes de scotch, ne laissant pas les traces visibles. Par ailleurs, l'expérience des dessins du livre *Magellan*, est différente de celle de leur exposition. Lorsqu'ils sont donnés à voir dans leur amplitude, couvrant certains murs du plancher au plafond, les spectateurs n'ont pas la possibilité de les observer tous de la même manière. Le dépassement est bien physique, les images refaites par Longo ont débordé des

4 Werner Spies dans *Robert Longo*, Paris, Skira Flammarion / Mamac Nice, 2009, p.15. L'auteur fait référence à l'idée de "personnalité du choix" que Louis Aragon évoque à propos de la pratique de collage de Max Ernst.

5 Thomas Kellein (dir.), *Robert Longo - Magellan*, Cologne, éditions Dumont, 1997. Thomas Kellein est historien d'art et commissaire d'exposition, et dirigeait à l'époque la Kunsthalle de Bielefeld.

journaux, magazines et écrans. Si une certaine intimité était malgré tout souhaitée à travers la petite taille des dessins exposés, c'est véritablement avec le catalogue qu'elle peut s'établir. L'ensemble des trois cent soixante-six dessin est contenu dans la limite du livre. Leur reproduction est légèrement plus petite ; le catalogue tient en mains. Les dessins se font face deux à deux, mis à part le premier et le dernier de la série. Nous sommes amenés à tourner les pages et découvrir les images de Longo dans le rythme et le sens que l'on veut ; sans l'angoisse de la multitude qui s'offre à nous d'emblée sans savoir par quelle image commencer. L'effet de propagation spatiale des images est amoindri, mais cette intimité avec le lecteur peut néanmoins donner une impression de dissémination dans son esprit - recommencement du mouvement intrusif des images.

Les nouvelles images de Longo, celles qu'il dessine, ne sont donc pas vidées de la peur qu'elles peuvent faire ressentir, dans ce qu'elles représentent, dans leur masse et leurs effets sur leurs spectateurs. L'artiste nous expose à un échantillon des milliers d'images qui ont traversé son champ de vision. Il nous confronte ainsi à notre propre dépassement face aux images, à notre incapacité à tout voir et à tout enregistrer, mémoriser. De plus, dans sa volonté de refaire des images déjà existantes par une pratique du dessin, Longo les « consume » mais ne les détruit pas. Transformées par l'artiste, elles demeurent dans les médias et sont redoublées par ses dessins. On peut alors considérer que Longo augmente la masse d'images et accroît la peur de la catastrophe des images. Cependant, et tout comme notre rapport aux médias d'information, il y a une volonté de la part des spectateurs de voir toujours plus. Il y a un mélange de peur et de plaisir face à cette masse d'images redoublées, qui constituent aussi notre monde : « L'immense quantité des reproductions dessinées en noir et blanc nous dit que sans images [...], notre notion de culture et le monde n'existeraient pas⁶. » Avec *Magellan* peut parallèlement apparaître une certaine peur de l'oubli face à la multitude et la vitesse des images, que l'on ressent lorsque Longo dit qu'il a choisi une image qu'il sentait devoir être enregistrée et acceptée consciemment. Pour l'artiste comme les spectateurs, il y a le désir de revenir sur certaines images qui défilent dans notre quotidien, d'en garder la trace ou le souvenir, de les revoir - qu'elles soient précisément l'image-source dessinée par Longo, ou un type plus élargi d'images auquel nous sommes souvent confrontés - et celui d'essayer de comprendre pourquoi telle ou telle image va retenir davantage notre attention.

Ainsi, *Magellan* possède également une dimension collective en questionnant la mémoire. Les trois cent soixante-six dessins de Longo peuvent être compris comme une sorte de mémoire visuelle arrêtée qui matérialise l'actualité de l'année 1996, tout autant que sa mémorisation par un artiste, via sa propre main. Le titre même de l'œuvre fait d'ailleurs écho au rapport entre mémoire personnelle et collective. Au premier abord, il fait appel à l'histoire en renvoyant à Fernand de Magellan, premier

6 Thomas Kellein, « Between Cinemascope and monument - Longo's 366 Magellan Drawings », dans *Robert Longo - Magellan*, op. cit., texte non paginé (sixième et septième page de la version anglaise) : « The sheer quantity of drawn reproductions in black and white tells us that without pictures or more precisely, without photographic work, without the constant editing and publishing of pictures of the individual and mass venues, our notion of culture and the world would not exist. »



19. Robert Longo, *Magellan*, 1996

navigateur, au XVI^e siècle, à faire le tour du monde. Mais à l'origine, Longo rend hommage à son ancien professeur, Hollis Frampton, qui venait de mourir. Ce dernier avait commencé un projet cinématographique intitulé lui aussi *Magellan*, inspiré du journal d'un marin chroniqueur qui avait accompagné le navigateur dans ses voyages. L'exploration peut ici être celle de la masse des images, alors que Robert Longo semble établir une iconographie quasi encyclopédique de son présent, en train de se dérouler - comme les cartes sont tracées et corrigées au fur et à mesure de la navigation exploratoire. Le titre de l'œuvre amène à penser aux cartes comme objet de connaissance, loin d'être neutres car relevant aussi de points de vue et de sélections.

Face à cette multitude d'images prélevées de leur flux pendant une année, les spectateurs peuvent avoir la sensation de retrouver ou de découvrir les sujets importants de 1996. Alors que les images et les informations qu'elles délivrent ou accompagnent sont rapides et expansives, Longo permet d'en faire l'expérience plus calmement en les transformant et rassemblant. La masse d'images qui circulent sans cesse est terrifiante, mais elle est ici réduite par l'artiste et permet de porter un regard d'ensemble sur les faits, les événements et la tendance culturelle de la fin des années 1990 aux États-Unis. En ce sens, *Magellan* informe à travers ses images et se rapproche d'une connaissance visuelle. L'œuvre se rapporte à une inclination pour la condensation par regroupements, en particulier lorsqu'il s'agit d'événements dans une période donnée. Si on peut d'abord penser à l'encyclopédie ou à l'atlas, *Magellan* m'évoque davantage les hors-séries de quotidiens ou de magazines faisant le bilan d'une année passée. Ils rappellent les "temps forts", résumant l'actualité de l'année en regroupant souvent des événements par genre (politiques, culturels, nationaux, internationaux). L'image y occupe souvent une grande place : elle ravive la mémoire, synthétise l'événement ou interpelle le lecteur.

Toutefois Longo n'ordonne pas les centaines d'images qu'il redessine. Elles ne sont regroupées ni par catégorie ni chronologiquement ; toutes les images sont à regarder ensemble, sans distinction. *Magellan* montre davantage un présent généralisé, et non particulier à l'année 1996. De nombreux dessins renvoient à des images de films passés que l'on voit encore aujourd'hui, à des images de stars décédées depuis longtemps mais qui perdurent dans les médias. Des images



20. Robert Longo - *Magellan*,
catalogue d'exposition, 1997

d'événements antérieurs à 1996 étaient présentes dans *Magellan* (celles d'hommes politiques comme Lénine ou Malcolm X, l'attentat des Jeux Olympiques de Munich, la guerre de Bosnie). Plus important encore, les images d'information, d'événements médiatisés refaites par Longo ne diffèrent pas tant de celles que l'on peut voir dans nos médias actuels, en particulier celles d'opérations militaires au Moyen-Orient. On peut être frappé par la dimension encore actuelle de cette œuvre, car nous sommes toujours confrontés au même type d'images après plus de vingt ans.

Cela renvoie à une certaine intemporalité, à ce flux d'images présentes et passées, dans lequel interfèrent aussi images du réel et de fiction.

Ces interférences et ces instabilités entre présent, passé, réel et fiction, fonctionnent justement par le traitement quasi-identique réservé à toutes les images-sources, peu importe le sujet : leur dramatisation en noir et blanc. Cette réduction chromatique correspond aussi à un besoin pour Longo, après avoir réalisé des œuvres à partir de matériaux très divers et de couleurs saturées – et notamment son film *Johnny Mnemonic*⁷. Ce choix trouve aussi son origine dans les images en noir et blanc des médias (télé et presse) qu'il regardait enfant. L'artiste pense qu'il associe encore le noir et blanc à l'idée de vérité⁸. Le noir et blanc se distancie du réel, mais se rapproche de son traitement par les médias, du passé et de l'histoire. Si le passage au noir et blanc de l'ensemble des images choisies les égalise – dans son refus de culture élitiste et populaire –, Longo renvoie cependant à un style de photojournalisme qui exécrait l'utilisation de la couleur. Même si ce n'est pas le propos de l'artiste et qu'il en a par ailleurs joué avec ses œuvres précédant *Magellan*, il est intéressant de noter que la couleur est bien souvent assimilée à la séduction racoleuse, à l'indécence⁹. Ses dessins peuvent donc être ici associées à une forme d'efficacité visuelle, où le regard ne serait pas dispersé de ce qui est montré. Mais alors que le blanc est symbolique de clarté, c'est surtout de noirs, plus ou moins

7 « Après cette expérience cinématographique, j'ai ressenti une saturation. Il me fallait revenir au noir et blanc : un retour à zéro. C'est à ce moment-là que j'ai produit la série *Magellan* [...] » Il indique plus loin : « la technique d'un clair-obscur accentué m'a conduit aux fusains de grandes dimensions qui ont suivi [...] » Caroline Smulders, « Une heure avec Longo », *op. cit.*, p. 31.

8 « Quant au noir et blanc, votre question me rappelle une remarque de mon plus jeune fils. Il avait toujours l'impression que mes images étaient tirées du journal. Et je crois, en effet, que j'ai toujours associé le noir et blanc à la vérité. Lorsque j'étais plus jeune, dans les magazines et les journaux que je lisais, les photos représentant la réalité, la guerre du Vietnam ou les tremblements de terre étaient toujours en noir et blanc. » Thibaut Wychowonok, « Dans l'atelier de Robert Longo, artiste monumental exposé à la galerie Thaddaeus Ropac », *Numéro* [en ligne], avril 2016, disponible sur <<https://www.numero.com/fr/art/robert-longo-luminous-discontent-galerie-thaddeus-ropac>> [dernière consultation le 04.07.19]

9 Voir à ce propos, la partie « L'indécence couleur » dans Vincent Lavoie, *Photojournalismes - Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p.191-197 ainsi que l'ouvrage de David Batchelor, *La Peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2001 qui analyse, à partir d'écrits d'artistes et d'écrivains de la fin du XIX^e à la première moitié du XX^e siècle, la couleur jugée comme impure, insidieuse, relevant du féminin, de l'oriental, d'un autre irraisonnable.

foncés, dont Longo fait usage dans *Magellan* et qui évoque malgré tout une certaine inquiétude. Une double page du catalogue s'en fait l'écho : Longo redessine une image de la couleur noire (n°202) à côté de celle d'une créature diabolique, cornue, donc les deux petits yeux blancs semblent briller et nous regarder.

C'est l'utilisation du noir et blanc qui relie tous les dessins, et non des récurrences formelles ou des catégories thématiques. Cette transformation de Longo, associée à la sélection d'une image par jour, insiste sur une dimension essentielle de *Magellan* : les rapports que l'œuvre propose entre unité et multitude. Elle montre des centaines d'images à appréhender à la fois dans leur ensemble et individuellement, et renvoie aux relations entre des regards individuels face à la masse d'images mais aussi par rapport à la masse de spectateurs, formant toutes deux notre société contemporaine. Malgré la pratique quotidienne de Longo, ses dessins ne sont pas présentés chronologiquement¹⁰ (pour les expositions comme le catalogue). Il y a l'unité de temps donnée par cette collecte d'images dans une année, mais Longo ne souhaite pas structurer de manière ordonnée la multitude de moments représentés par ces images. Pour Thomas Kellein, commissaire de l'une des expositions de *Magellan*¹¹, « c'est, en terme d'échelle, une anthologie ; en terme de contenu, un inventaire en cours¹² ». On retrouve la peur de l'oubli, ce besoin pour l'artiste puis pour les spectateurs, de pouvoir observer ce qu'il reste des images ; d'en avoir une sélection afin de pouvoir mieux les regarder. Le terme d'inventaire en cours est intéressant car on ressent malgré tout la dimension infinie de cette tâche. D'un autre côté, plus positif, il établit aussi un stock d'images dans lequel l'artiste pourra puiser au fil des années. Kellein présente alors Robert Longo à la fois comme un anthologiste et un éditeur artistique¹³ ; capable de rassembler un florilège d'images les plus importantes, pertinentes de l'année, comme de les mettre en scène et les faire résonner ensemble, de manière rapide et efficace pour le regard, comme dans un magazine.

Dans le geste de passer d'un dessin à l'autre pour l'exposition comme le catalogue, s'établissent alors des relations entre plusieurs images. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que dans l'accrochage des dessins, ou dans la maquette des catalogues d'exposition, les dessins ne sont pas placés dans le même ordre. Ils peuvent se répondre différemment. On peut alors chercher des rapports de

10 Comme le remarque Thomas Kellein dans son texte, la numérotation des dessins de Longo dans le catalogue ne correspond donc pas à leur moment d'exécution (*idem*).

11 Première exposition de *Magellan* aux Kunsthalle de Tübingen (Allemagne), Rotterdam (Pays-Bas) et Bielefeld (Allemagne) entre avril et octobre 1997 ; ensuite exposé entre novembre 1997 et janvier 1998 au Metro Pictures à New York.

12 Thomas Kellein, « Between Cinemascope and monument - Longo's 366 Magellan Drawings », *op. cit.*, cinquième page de la version anglaise : « In terms of scale, though, it is an anthology ; in content, a taking stock. »

13 *Idem*, septième page de la version anglaise. Alors que l'anthologiste recueille, l'éditeur artistique (« *editor* ») chargé de faire des choix de mises en page, d'images et d'archivages. Au-delà de l'idée de publication, cette figure renvoie au sens étymologique d'éditer : mettre au jour, produire. La remarque de Kellein rappelle la profession d'origine d'un artiste proche de Longo, Richard Prince, qui a travaillé au département des archives de *Time Life*. Il est chargé de découper et classer des coupures de presse ; tâche qui le conduira d'abord à s'intéresser et collectionner ce qu'il reste (publicités, bandes dessinées, annonces).

causalité entre des événements, ou trouver des aspects formels dynamiques (entre ressemblance et dissemblance) dans la succession des images. Ces relations entre chaque image et la question de leur dramatisation renvoient à une remarque de Werner Spies sur *Magellan* : « Le choix des motifs – la politique, l’horreur, la consommation ou la fragile éternité momentanée des stars –, s’opère avec tant d’habileté, de manière si souveraine, qu’il entraîne cette condensation et cette mise en évidence des événements que nous ne connaissons pas ailleurs que dans la mythologie¹⁴. » Le terme de dramatisation – par le noir et blanc, qui tend à rendre inquiétant l’ensemble des dessins de Longo – peut s’apparenter à la notion de drame théâtral ; alors que ceux de condensation et de mise en évidence renvoie plus précisément au théâtre grec pensé par Aristote. On peut alors considérer différemment cette peur de la catastrophe des images face à *Magellan*, car Longo établit une structure dans le chaos des images et amène ses spectateurs à ressentir des émotions face à des *dessins* renvoyant à des faits et des personnes réelles. Alors que l’artiste parlait de thérapie pour désigner la réalisation de son œuvre, il exécute une œuvre cathartique. Il n’y a pas d’agencement narratif, pas de début ni de fin pour l’exposition. Des ressemblances formelles, des relations de significations ou de sujet, des continuités et des ruptures s’établissent entre les images, au fil des regards posées sur elles. Des combinaisons interprétatives, personnelles, se créent, mais à l’appui d’un imaginaire commun. Les attentats, les violences, l’excès (d’images, de spectacle, d’objets...) au quotidien peuvent être regardés en face ; les dessins de Longo se proposent comme supports de projection des peurs collectives, sans créer d’effroi véritable.

Faire comme les images

Magellan marque un tournant dans la pratique de Longo, mais le rapport qu’il entretient avec les images a désormais changé : c’est à présent lui qui explore cette accumulation d’images en circulation et non les images qui viennent à lui de façon soudaine. « Les formes extérieures viennent toujours du cinéma, des magazines et de plus en plus d’Internet, mais elles possèdent maintenant une autre sorte de logique interne ou encore un réseau de connexions qui ouvrent de nouvelles possibilités au fur et à mesure que je travaille. Auparavant, je répondais et je réagissais à des images qui arrivaient dans ma vie. À présent, j’ai une certaine idée des images et je les recherche. Je suis devenu un chercheur¹⁵. » Comme il l’avait montré avec *Magellan*, certaines images ne peuvent toutefois pas s’empêcher de venir à nous, sans que l’on ait besoin de les chercher.

C’est cette apparition presque agressive dans notre environnement sensible

14 Werner Spies, *op. cit.*, p.16

15 Caroline Smulders, «Une heure avec Longo », *op. cit.*, p. 35

que l'on reproche souvent aux images, désignée parfois comme constitutives d'une pollution visuelle, et en particulier lorsqu'elles représentent des violences, où elles sont alors désignées comme coupables. La violence ne se trouve alors plus uniquement dans l'acte de faire image, mais aussi dans ce qui est représenté dans les images ainsi que dans l'acte et la façon de les montrer (sur lesquelles je reviendrai plus loin). L'un des procès que l'on fait régulièrement aux images est ainsi leur pouvoir de pousser à faire, à agir comme elles – et non plus de les refaire, les représenter, voire les rejouer¹⁶. Les images de fiction (celles du cinéma, de la télévision et des jeux vidéo) sont en première ligne, mais celles d'événement médiatisés sont aussi visées. Certains spectateurs, comme à la merci des images, seraient amenés à reproduire la violence des images qu'ils regardent. Les images pousseraient au crime.

Peu de temps après l'attentat du 11-Septembre 2001, Marie-José Mondzain s'interroge sur cette responsabilité des images dans *L'image peut-elle tuer ?*. Cette question concorde avec deux faits. Tout d'abord, une similitude entre l'attentat new-yorkais et les films catastrophes hollywoodiens a été montrée du doigt. Ensuite, une concordance entre multiplication des images et multiplication des violences a souvent été désignée comme révélatrice. L'auteure écrit qu'apparaît alors « une étrange inquiétude : la force de l'image serait de nous pousser à l'imiter, et le contenu narratif de l'image pourrait ainsi exercer directement une violence en faisant faire. On lui reprochait de faire voir, désormais on l'accuse de faire faire¹⁷. » Elle se demande : « Le désir de montrer induit une nécessité de faire et non inévitablement de faire faire. Aristote ne pensait-il pas au contraire que le spectacle de la violence suspendait tout passage à l'acte ? Les choses auraient-elles changé ?¹⁸ » Il semblerait donc que le processus cathartique de certaines images médiatiques – ou artistiques qui les reprennent – serait annulé. Leur capacité à faire ressentir des émotions et à vivre des expériences dites négatives (la peur, le choc, l'horreur) à travers les images, à les extérioriser dans le but d'empêcher leur déploiement dans le quotidien (plutôt que de les annihiler ou de les amoindrir) serait caduque, puisqu'elles feraient retour dans le réel, aussi fortes voire davantage. Dans la *Poétique* et ses réflexions sur la *mimesis*, Aristote avait perçu l'intérêt pédagogique de l'imitation : l'enfant apprend en imitant¹⁹. Ce plaisir et ce rapport à la connaissance se transformerait donc aujourd'hui en risque ; celui d'imiter des actes médiatisés par les images, visibles notamment à travers les médias d'information. La peur que les images

16 Dans l'acte de rejouer des images déjà existantes, déjà vues, je pense au jeu (les enfants qui peuvent refaire, le temps d'un jeu avec ses règles, des scènes provenant d'images médiatiques ou fictionnelles) mais aussi à certaines œuvres. Refaire des images "en vrai" peut permettre de mieux comprendre, de révéler les limites des images médiatiques ou de la mémoire d'un événement. Certaines performances artistiques (je pense ici à *The Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller) y renvoient mais j'ai choisi d'écarter cette pratique de mon analyse, pour me concentrer sur la création de nouvelles images fixes.

17 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p.16

18 *Idem*, p.15

19 « Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et il se différencie des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation [...] » Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 2015, p.88-89



21. Image du journal télévisé de TF1 retransmettant des images de la chaîne CNN, 12 Septembre 2001



22. Image du journal télévisé de France 2, 11 Septembre 2001

deviennent des modèles à suivre trouve son origine dans l'expérience des images comme imitations-copies, alors qu'elles s'écartent toujours de leur référent, du réel. Cette distance est souvent inhérente aux œuvres d'art, même celles créées à partir d'images déjà existantes, du fait d'un changement dans la manière de les montrer, de les refaire, d'en modifier le médium, la dimension spatio-temporel. On a vu que certains artistes cherchent par ailleurs à accentuer cet écart. Néanmoins si cette distance existe aussi avec les images médiatiques d'événement, elle est ressentie comme minime. Ces images se donnent à voir pour ce qu'elles montrent, non pas directement comme le réel, mais comme son enregistrement, qui semble parfois se déposer, se coller par-dessus.

Cette idée se retrouve dans l'étude de Serge Tisseron sur l'impact des images violentes chez les enfants. Il existe pour lui trois types de violence. Le premier est la violence représentée dans les images : tout acte violent usant de la force pour soumettre, contraindre, repousser ou tuer. Le psychanalyste note ici que la violence est relative à chaque culture et époque - ce qui pose la question de l'habitude à telles images - et révèle les conditions d'acceptation de celles-ci face au jeune public à travers la classification des films. Le deuxième est la violence de l'apparition des images, c'est-à-dire la manière dont elles arrivent à nous. Cette apparition violente peut être générée par les conditions de réception des images (leur soudaineté, le lieu et le moment de leur apparition à l'écran) mais aussi par les caractéristiques de leur production et de leur diffusion : le montage des images dans la presse et à la télévision jouent sur des effets rythmiques et spatiaux plus ou moins intenses, qui peuvent être violents pour le regard et qui peut se conjuguer aux effets sonores (bruits, musique ou commentaires) pour les images télévisuelles. Le troisième « concerne la tendance qu'ont certaines [images] à se donner pour être le vrai, sans transformations et sans artifices²⁰. » Les images médiatiques en font partie, car elles se donnent à voir comme des représentations brutes, voire des présentations d'un événement. De manière différente des films de fiction, elles laissent oublier qu'elles sont elles aussi fabriquées ; elles empêchent donc de prendre une distance nécessaire comme il est requis par rapport à la fiction. Dans un article écrit sur à l'expérience des images du 11-Septembre, Tisseron se montre critique envers les médias d'information qui ont tardé à sourcer leurs images. Pour lui « il est essentiel que les pouvoirs publics obligent les chaînes de télévision à produire des émissions - communément appelées des making of - qui expliquent comment

20 Serge Tisseron, « Images violentes, violence des images », conférence prononcée à l'occasion du deuxième congrès international *Communication et Réalité*, Barcelone, mai 2003, p.4 ; compte-rendu disponible en ligne sur <<http://rcq.gouv.qc.ca/FTP/Chroniques/Tisseron.pdf>> [dernière consultation le 19.07.19]

sont fabriquées les images, qu'il s'agisse de fiction, de publicité ou d'actualité²¹. » En l'absence d'informations claires sur l'événement et sur ses images (où et quand l'événement est-il arrivé, depuis quel endroit les images sont-elles prises, mais aussi par qui et comment sont-elles sélectionnées et construites), la distance n'est pas suffisamment grande et les spectateurs risquent de sombrer dans une fascination négative. « Dans un tel état, le spectateur n'attend plus rien de sa propre activité, psychique ou physique, face à l'événement. Il renonce à comprendre et à guetter cette transformation dans l'événement lui-même²². » On retrouve ici l'idée d'une passivité du téléspectateur, qui se rapproche davantage d'une incapacité à agir et réfléchir.

Peu importe donc s'il s'agit d'images médiatiques ou de fiction, cette distance est aussi celle des émotions face aux images. Tisseron donne l'exemple d'un enfant qui regarde la télévision et, au moment où une scène devient angoissante, court se cacher. Il démontre que l'enfant ne craint pas les images (il sait qu'elle ne sont que des images), mais qu'il a peur de ne pas contrôler ses émotions comme il le souhaiterait. C'est donc davantage une peur des émotions face aux images que face à ce qui est représenté : la menace crainte n'est pas physique, mais psychique. Il n'y a pas de confusion entre le réel et les images, puisque l'enfant se protège de ses propres réactions et non d'un danger qui surgirait du poste de télévision. L'apprivoisement des images passe donc en même temps par celui des émotions. La difficulté tient sans doute à ce que les émotions ressenties devant des images sont de même nature que celles que nous pouvons ressentir dans la réalité. Pour le psychanalyste, une aide de la part des adultes (parents ou professeurs) est alors nécessaire. Elle passe par des discussions fréquentes avec les enfants pendant et après le visionnage d'images (sur leurs ressentis et ce qu'ils ont compris), mais également par le fait que les adultes doivent montrer ce qu'ils éprouvent face aux images. Les adultes doivent donc aussi partager leurs émotions avec les enfants ; auquel cas ces derniers pensent qu'il est enfantin d'avoir par exemple peur face à des images.

Si une éducation du regard est nécessaire, le problème des images comme modèles de comportement dans la réalité - et non plus face à elles - dépasse leur pouvoir et pointe un problème en amont : la présence ou l'absence d'un autre modèle au moment de la construction de notre personnalité, pouvant guider les règles de vie dans la société. On ne tue pas parce qu'on a vu des images de meurtre, médiatiques comme fictives. « Les images qui nous entourent sont des modèles à tout moment disponibles. Mais elles ne sont capables en aucun cas de provoquer à elles seules le désir de les imiter²³. » Ce problème dépasse alors le sujet de ma thèse en se tournant davantage vers les domaines de l'éthique (quelle personne peut se poser comme modèle d'une conduite morale, en particulier collective) ou de

21 Serge Tisseron, « Réalité ou fiction : comment faisons-nous la différence ? » dans Daniel Dayan (sous la dir. de), *La Terreur spectacle*, Bruxelles/Paris, De Boeck/INA, 2006, p.45

22 *Idem*, p.45

23 Serge Tisseron, « Images violentes, violence des images », *op. cit.*, p.1

la psychiatrie (dans le cas où il s'agit d'un dysfonctionnement psychique individuel quant à ne pas être capable de faire la différence entre violence figurée et réelle). Cela pose néanmoins la question de la responsabilité face à la peur des pouvoirs des images, et parallèlement d'une prise de position entre ceux qui créent, ceux qui diffusent et ceux qui regardent des images. D'une certaine manière, accuser les images elles-mêmes permet d'écarter la responsabilité d'une personne envers une autre : les parents envers leurs enfants, les reporters envers le système médiatique ou envers leurs spectateurs, mais aussi (comme le remarquaient Mondzain et Tisseron) une société envers ses membres. Toutefois, pour un public d'adultes face à des images (médiatiques, fictives et à des œuvres) trop de précautions peut nuire à l'autonomie de pensée et à l'esprit critique. Ainsi, certains artistes qui remontent des images effrayantes, violentes ou horribles se demandent davantage comment et pourquoi les montrer, plutôt que faut-il ou pas, les montrer. Il ne faut pas craindre la peur, qui peut être pensée davantage comme mouvement que repli sur soi : « La peur serait en effet la passion qui fonde de manière crédible et heuristique notre responsabilité sociale. [...] C'est en effet grâce à la peur que nous percevons l'urgence et la nécessité d'une action destinée à éloigner la menace²⁴. »

Voir double / Dédoubler la répétition

Les images de l'attentat contre le World Trade Center rejoignent cette idée d'une catastrophe des images et leurs rapports au double. L'expérience même de l'événement médiatisé se joue dans le principe du redoublement : la dimension répétitive de cet événement par le double - deux tours jumelles, deux avions, deux effondrements - accompagne un déferlement d'images semblables, alors que s'établissent plus profondément la dualité construite entre monde occidental et monde oriental, et entre le bien et le mal.

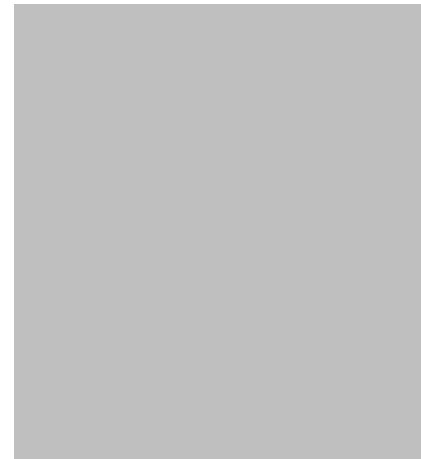
Clément Chéroux l'analyse dans son essai intitulé *Diplopie - L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 Septembre 2001*. À partir d'un événement de crise comme celui-ci, l'auteur perçoit la possibilité de mieux révéler comment la presse use des images aujourd'hui, c'est-à-dire sa tendance à les répéter. Le terme de diplopie désigne un trouble optique : le fait de voir double. Pour Chéroux, celui qui regardait attentivement les images véhiculées par la presse juste après l'événement « pouvait légitimement se demander s'il n'était pas lui-même frappé [de cette affliction] tant les images semblaient se dédoubler ou se démultiplier. Non seulement les mêmes photographies se répétaient d'un journal à un autre, mais chacune d'entre elles paraissait de surcroît répéter quelque

²⁴ Sergio Labate, « Peur », dans Gloria Origgi (sous la dir. de), *Passions sociales*, Paris, P.U.F./Humensis, 2019, p.481

chose²⁵. » L'auteur construit son ouvrage autour de ces deux impressions : le premier chapitre, « Mises en boucle », montre en quoi et pourquoi seulement quelques images ont été répétées et reproduites internationalement dans les unes des journaux ; le deuxième, « Déjà-vu », analyse ce qui est répété à travers ces images. Parlant lui-même de « dissémination pandémique²⁶ », cette répétition des images est vue par Chéroux comme un symptôme épidémique : les mêmes signes d'une maladie se reproduisant dans le système mondial des images. Si l'historien de la photographie se montre enthousiaste face aux vagues d'images diffusées sur Internet, on va voir pourquoi il est négatif face à la représentation du 11-Septembre.

Cette répétition a été particulièrement massive à la télévision - les mêmes minutes répétées encore et encore, sur toutes les chaînes, et internationalement. En tant qu'historien de la photographie, Chéroux s'est tourné vers les images fixes de la catastrophe dans les quelques jours qui suivirent le 11-Septembre, et principalement celles figurant en une de journaux américains et internationaux. La répétition dans la presse n'est pas causée par un manque d'images : des milliers étaient disponibles, prises par des professionnels comme par des amateurs. Si certaines d'entre elles sont publiées à l'intérieur des journaux et magazines, elles n'atteignent pas leur couverture. L'auteur élabore son étude à partir de collections de unes de journaux américains des 11 et 12 Septembre - la pratique de la collection révélant en elle-même le caractère répétitif de la médiatisation de cet événement. Il établit alors des statistiques : 41% des unes représentent la boule de feu (l'explosion du deuxième avion) sur la tour sud, 17% le nuage de fumée qui s'est élevé sur la ville, 14% la carcasse d'acier d'une des tours, 13,5% le deuxième avion s'approchant des tours, 6% des scènes de panique dans les rues de Manhattan et 3,5% les trois pompiers hissant la bannière étoilée sur les ruines du World Trade Center. Ces données sont constitutives de la presse américaine. Cependant, ce sont à peu de choses près les mêmes images qui furent publiées en unes à travers le monde, dans des pays occidentaux comme orientaux.

Chéroux remarque que l'image du nuage (celui créé par l'explosion, puis par l'incendie et l'effondrement des tours) a donc été majoritaire dans les unes des journaux pour représenter l'attentat. Pour lui, les professionnels de la presse établissent ce choix car il leur permet d'une part de se démarquer des images télévisuelles - avec une image plus graphique, propre à leurs codes visuels. D'autre part, la représentation du nuage permet de concorder avec l'hésitation dans



23. Douze unes de quotidiens américains des 11 et 12 septembre 2001

25 Clément Chéroux, *Diplopie - L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 Septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du jour, 2009, p. 13

26 *Idem*, p.70

l'analyse de l'événement par les journalistes, mais aussi de suggérer la confusion des Américains. Cette inclination internationale pour la représentation de cet événement par le nuage s'explique également par l'importance de sa présence dans nos imaginaires, allant de pair avec sa richesse de significations. « Parce que la forme du nuage est imprécise, brouillée, nébuleuse, sa symbolique demeure très ouverte. Les psychologues le savent bien, les nuages comme les taches constituent d'excellents supports de projection²⁷ », nous rappelle Chéroux. Ce pouvoir de projection du nuage est particulièrement remarquable dans les nombreux montages qui ont circulé sur Internet après le 11-Septembre : certains spectateurs repèrent dans les volutes de fumée des visages de diables, ou d'homme barbu rappelant Ben Laden... Ils en retracent les contours (parfois même modifient l'image d'origine) et les désignent à d'autres observateurs pour les convaincre - qui peuvent à leur tour voir d'autres formes dans les images de l'architecture en flammes. À nouveau, on voit comment les images sont censées révéler, donner la preuve d'une présence malveillante (la signature d'un crime) voire incarner le mal. Le nuage fonctionne également comme support de projection de peurs collectives car il est associé à un signe divin : sorte d'état transitif entre le ciel et la terre, il peut faire régner la confusion entre les deux ou être envoyé comme message annonciateur aux hommes. De plus, le nuage - et donc, comme en miroir, ses images diffusées dans les médias - peut constituer lui-même une menace (tempête violente, feu ravageur, catastrophe naturelle à venir), ou signaler un événement catastrophique (explosion de toutes sortes). Selon sa forme, sa couleur, sa densité et sa nature (naturel, industriel, divin, il pourra annoncer différents événements, et être plus ou moins craint en retour. Il est également à noter qu'une dialectique s'établit entre visibilité et invisibilité. S'il est un signe révélateur et un support de projection mentale d'images (entre évocation, souvenir et création d'images comme de peurs), il est aussi celui qui opacifie, rend incapable de voir correctement ce qu'il entoure, ce qu'il contient.

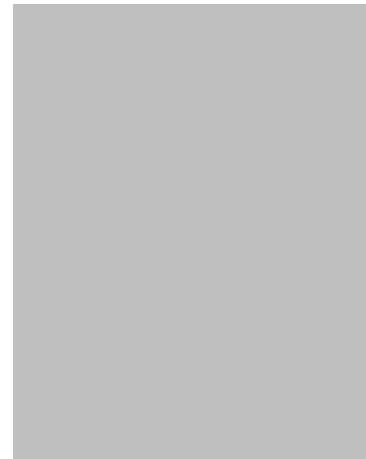
Chéroux repère un rapport particulier à la mémoire dans cette sensation de déjà-vu face aux images du 11-Septembre publiées en une. Comme de nombreux historiens sur lesquels il s'appuie (tels Pierre Nora, Jacques Le Goff et Jay Winter), il remarque un engouement pour le travail de mémoire depuis les années 1990. Histoire et mémoire sont très différentes : quand la première relève de l'élaboration d'une connaissance d'un passé révolu et possède donc un caractère statique ; la deuxième est propre à l'actualisation, composée de souvenirs souvent mal définis qui resurgissent et se transforment. Cette tendance à se remémorer collectivement a une portée à la fois sur le réel et sur les images : davantage de commémorations publiques, rapportées par les médias, et davantage d'images du passé convoquées par les actuelles ou republiées dans ces derniers. Le premier niveau d'interprétation porte sur la représentation mémorielle de l'histoire dans les médias. De nombreuses correspondances sont établies entre l'attentat de 2001 et les combats entre Américains et Japonais durant la Seconde Guerre mondiale. L'attaque de Pearl

27 *Ibid.*, p.31

Harbor est un événement passé régulièrement évoqué au lendemain du 11-Septembre, soit par association entre mots et images, soit directement par montage d'images des deux événements. Leurs photographies représentent toutes deux une explosion spectaculaire et la destruction d'un site symbolisant un pouvoir américain (militaire pour Pearl Harbor, économique pour les Twin Towers). La représentation d'un autre événement ressurgit également à travers une photographie répétée à outrance dans les semaines qui ont suivies l'attentat. L'image des trois pompiers hissant le drapeau américain, entourés des décombres des Twin Towers, associée de plusieurs manières à celle des Marines plantant le même drapeau sur l'île d'Iwo Jima²⁸... Au-delà des événements qu'elles représentent, ces deux photographies ont été élevées au rang de réponses symboliques.

Ce sont des ripostes visuelles aux attaques violentes et inattendues de Pearl Harbor et du World Trade Center. Ces deux rapprochements sont à comprendre en tant que pratique intericonique relayée par les médias, c'est-à-dire comme relation de coprésence entre deux images, inhérente à la seconde ; quand il ne s'agit pas simplement de la publication côte à côte des deux images. L'intericonicité est ici intéressante par sa dimension de double entre le réel et son image : une photographie d'événement peut renvoyer autant, voire parfois davantage, à une autre image qu'à la réalité. La référencialité d'une image médiatique, c'est-à-dire indicielle, se double d'une référencialité iconique. L'expérience de l'événement médiatisé se joue donc également à travers la mémoire de ces images passées, qui pourra guider notre lecture mais aussi nos émotions face aux images du présent, et donc en retour face à l'événement lui-même. Si ces relations entre images (intericonicité) ou entre textes (intertextualité) sont très présentes dans l'art et la littérature, Chéroux remarque qu'elles sont de plus en plus nombreuses dans les médias. Il explique que c'est « en partie à cette inflation mémorielle qu'il faut imputer la recrudescence des pratiques intericoniques depuis une quinzaine d'années²⁹. »

Cette tendance et cette uniformisation des images du 11-Septembre amène l'historien de la photographie à analyser le système économique des médias,



24. Détail de la une du *Sun*, 12 septembre 2001



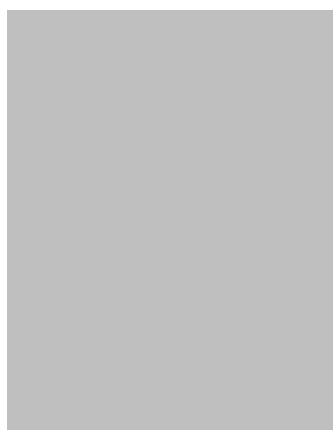
25. Affiche publicitaire pour le film *Pearl Harbor*, 2001

28 Chéroux revient sur l'histoire de cette icône, réalisée par Joe Rosenthal le 23 février 1945. À noter qu'il ne s'agit ni d'une mise en scène ni d'une photographie représentant la prise victorieuse de l'île par les soldats américains. Celle des pompiers a été photographiée par Thomas Franklin le 11 Septembre 2001. Si elle est peu publiée en une le 12 Septembre, elle l'est davantage dans les jours suivants car évoque une réponse après le choc. Elle a été énormément diffusée ailleurs, à l'intérieur de journaux, magazines mais a aussi inspiré un tas d'images et d'objets souvenir - tout comme celle de Rosenthal.

29 *Ibid.*, p. 91



26. Joe Rosenthal, *Levée de drapeau sur Iwo Jima*, 23 février 1945



27. Une du *Sun*,
13 septembre 2001

dont un grand nombre appartient aux mêmes groupes financiers. Cette concentration coïncide avec une perte d'indépendance, et le pluralisme des contenus comme des images tend à disparaître. Mais l'auteur pointe en particulier le fait que certains groupes financiers détiennent des parts de marchés des médias d'actualité comme de l'industrie cinématographique : « AOL Time Warner, Disney, News Corporation, Viacom, Bertelsmann possèdent en effet la plupart des journaux, magazines, chaînes de télévision ou de radio, maisons d'édition, studios de cinéma, fournisseur d'accès à internet, et se partagent, de fait, la quasi-totalité du pouvoir médiatique³⁰. » L'uniformisation de la représentation de l'actualité peut donc être redoublée par celle de la fiction. Ce ne sont pas les mêmes professionnels qui réalisent les images des médias et les images hollywoodiennes, mais ce sont les mêmes producteurs ; ce qui suppose une tendance commerciale identique. De plus, si ces images ne se trouvent pas dans les mêmes catégories, on a vu avec *Magellan* de Robert Longo qu'elles défilent côte à côte devant nos yeux et peuvent donc s'entrelacer,

voire créer une confusion quand à leur origine. Mais cette sensation de déjà-vu étudiée par Chéroux ne se trouve pas dans l'impression d'un redoublement ou d'une confusion entre réalité et fiction. Au moment où les attentats du World Trade Center ont eu lieu, les États-Unis préparaient la commémoration de l'attaque de Pearl Harbor, survenue en décembre 1941. Ainsi, dès le début de l'année 2001, une multitude d'images de cet événement passé inonde les regards partout aux États-Unis. Surtout, la campagne de marketing pour le film *Pearl Harbor* de Michael Bay, produit par les studios Disney, bat son plein - de nombreuses manifestations promotionnelles ont lieu, relayées par les médias - jusqu'à sa sortie en mai 2001. Pour l'accompagner, avant la commémoration officielle de l'événement, des magazines et journaux réalisent des hors-série et numéros spéciaux : la couverture médiatique est plus importante que pour le cinquantième anniversaire de l'attaque de Pearl Harbor.

On voit donc qu'au moment de l'attentat du 11-Septembre, répétition et mémoire trouvent un écho dans la fiction. La mémoire collective d'une société, déjà multiple et mouvante, est d'autant plus instable qu'elle se laisse envahir par une mémoire fictionnalisée. Alors qu'une majeure partie de la population américaine n'a pas connu la Seconde Guerre Mondiale, sa mémoire s'effectue à partir d'un ensemble d'images dans lequel la fiction trouve une bonne place. Les films historiques dont la sortie peut se faire simultanément aux commémorations véritables sont à la mode depuis longtemps. Ils donnent l'impression d'apprendre

30 *Ibid.*, p.45

à connaître des événements passés en se divertissant, de donner la sensation de les revivre fictivement ; ils revivifient la mémoire. Cependant la représentation de l'histoire dans certains de ces films, fondés sur une logique commerciale de divertissement, qui ne s'embarrassent pas toujours des faits, peut poser problème. L'industrie cinématographique hollywoodienne dominante construit une mémoire américaine des événements historiques. En s'appuyant cette fois sur les couvertures et unes européennes, Chéroux remarque une tendance à l'intericonicité semblable, s'appuyant autant sur des images du passé réel et de fiction³¹.

Outre les jeux de miroirs (parfois déformants, jamais identiques) entre réel et représentation, images du passé et du présent, la concentration des médias et de l'industrie du divertissement a donc une autre conséquence : notre expérience d'un événement médiatisé est la plupart du temps filtrée par les codes visuels du spectaculaire hollywoodien. « L'information adopte les réflexes de l'*entertainment* et devient ainsi "*infotainment*"³². » La logique du divertissement s'insinue dans notre vision d'images de catastrophes réelles. C'est d'ailleurs dans notre société occidentale que la catastrophe s'offre comme un spectacle : il s'agit le plus souvent de regarder la catastrophe à travers les médias et non de la vivre. De plus, notre culture tire son origine d'un imaginaire judéo-chrétien qui s'anime dans les punitions divines et les combats ravageurs entre Bien et Mal. Une longue tradition de textes et de représentations de jugements derniers et d'apocalypses nous précède : destruction de la terre, cataclysmes, massacres et souffrances multiples infligés aux hommes, orchestrés par Dieu pour éprouver leur foi. Si les artistes s'inspirent parfois de faits réels (guerres, épidémies de peste), les images s'offrent au regard pour inspirer la crainte divine. C'est sur cette tradition que reposent certains discours bellicistes au lendemain du 11-Septembre, appelant à une croisade contre le mal. Les films catastrophe reprennent également cet imaginaire, à partir de scénarios apocalyptiques (écologique, cosmique, épidémique, guerrier) reconnaissables par l'importance accordée à l'écran de scènes de destruction massive à différentes échelles (d'une ville, d'un pays, de la planète). Ils font partie de la catégorie des films dits à grand spectacle ou *blockbuster* (littéralement « qui fait exploser le quartier ») : un maximum de moyens est mis en place pour un maximum d'effets et de sensations fortes, afin de divertir le spectateur. Les films catastrophe permettent alors conjointement de se délecter d'un spectacle de la destruction et d'exorciser certaines peurs – mais peuvent aussi les accentuer. Il faut ici revenir rapidement sur les remarques de Serge Tisseron sur l'expérience différente que nous faisons des images de fiction et celles des médias à la télévision. Dans le cas de la transmission de l'attentat du 11-Septembre, où l'on pouvait découvrir pendant quelques secondes des images sans information, un moment d'incertitude s'était installé, dans lequel « s'affrontaient le désir excité d'un spectacle inoubliable et l'angoisse

31 Chéroux remarque par ailleurs que cette tendance peut en même temps porter un discours pacifiste ou anti-américain, mais s'appuie tout de même sur la mémoire d'images propres à l'histoire américaine (Pearl Harbor et la Guerre du Viêtnam) et à des fictions américaines (*Pearl Harbor* de Michael Bay et *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola sorti en 1979).

32 *Ibid.*, p.98

déprimante d'un attentat horrible³³. » Pour le psychologue, « il n'y aurait pas eu un tel empressement à dire qu'on pouvait confondre ces images avec des fictions si la confusion d'abord faite par beaucoup d'adultes n'avait pas provoqué, après coup, une intense culpabilité³⁴. » Les images de l'attaque du World Trade Center n'étaient pas exactement comme celles des fictions hollywoodiennes, mais elles les convoquaient à notre mémoire visuelle, déjà pleine d'images de fiction qui s'inspiraient du réel.

La fascination des images de catastrophe dans les médias est donc redoublée par celle de la spectacularité de la destruction engendrée par cette pratique de l'information comme divertissement-spectacle. La catastrophe est spectaculaire, sa représentation dans les médias le sera donc aussi. Le déroulement de l'attaque a ainsi été organisé de telle sorte que tous les appareils de capture d'images soient tournés vers le World Trade Center au fur et à mesure de sa chute - la première tour touchée, puis l'autre, puis leur effondrement. Si, par leurs actes et leur mise en image, les terroristes convoquent des codes hollywoodiens, ils s'emparent aussi de ceux des médias occidentaux. Les deux se font écho et proposent des outils stratégiques qui ont été comme validés par leur répétition et leur capacité à s'appuyer sur une mémoire visuelle collective uniformisée. Cette reprise de tout un pan de l'imaginaire occidental pour des revendications islamistes a surpris. Néanmoins elle constate et participe de la dimension financière à laquelle sont soumises les images des médias et des films : elles sont diffusées pour s'étendre au-delà d'une culture particulière.

Face aux images du 11-Septembre, les spectateurs de plusieurs pays ont pu avoir la sensation de voir double, et donc de ne pas être capable de bien voir les images constituant cet événement. Par son analyse, Chéroux rend compte d'une tendance à uniformiser les images à partir d'un même modèle, poursuivi par des groupes financiers. Elle empêche une lecture des événements, de l'histoire et de leurs images fondée autrement que sur une logique marchande de divertissement. Il insiste sur le dédoublement à opérer : l'histoire ne se répète pas ; elle est répétée par les médias, qui entretiennent une mémoire visuelle qui n'est pas fondée sur l'exactitude des faits ou sur des associations justifiées, rationnelles. Il termine son essai ainsi : « Ce n'est pas le moindre intérêt de l'étude de la couverture des attentats du 11-Septembre par la presse que de permettre de comprendre que le "village global" s'étend autant à la verticale qu'à l'horizontale. Les spécificités propres à chaque événement historique, comme les particularités de leur perception dans chaque pays, sont ainsi soumises au même processus d'uniformisation. Il en va, en somme, des mémoires comme des territoires, ils sont pareillement solubles dans la globalisation³⁵. » Cette uniformité et cette sensation de déjà-vu serait moindre si la plupart des images qui composent notre mémoire, et parallèlement notre imaginaire collectif, n'était pas soumis au désir d'expansion de pouvoirs médiatiques.

33 Serge Tisseron, « Réalité ou fiction : comment faisons-nous la différence ? », *op. cit.*, p.44

34 *Idem*, p.44

35 Clément Chéroux, *Diplopie*, *op. cit.*, p.99

On verra cependant que du point de vue des peurs collectives – en tant qu'émotions vécues ensemble et de représentations communes – ces principes de répétition et d'uniformisation peuvent avoir des qualités.

Répéter le passé

Au début de *Diplopie*, Clément Chéroux indique que la répétition d'images identiques en une des journaux et magazines à travers le monde ne peut pas s'expliquer par le prisme de la psychanalyse et du concept de trauma, comme il l'a été fait par de nombreux spécialistes des médias américains. Il me semble toutefois important d'aborder ce point de vue, car il peut interroger la question d'une mémoire construite par les médias.

Dans son article « Photographie, journalisme et traumatisme », Barbie Zelizer, professeure en communication spécialisée dans les médias, analyse également ce qui vient redoubler l'expérience des images du 11-Septembre. Elle s'interroge sur le rôle des médias à accompagner les spectateurs à vaincre le choc et l'horreur de l'attentat. L'auteure remarque aussi une tendance médiatique à associer des images d'événements passés à celles du présent. Si elle évoque, comme Chéroux, l'attaque de Pearl Harbor et la prise d'Iwo Jiwa, elle mentionne également, dans les jours suivants l'attentat, l'association faite avec l'assassinat de Kennedy, l'explosion de la fusée Challenger³⁶ et l'accident d'avion de J.F. Kennedy Junior. Alors que « le bon journalisme consiste à appliquer des pratiques standardisées face à des circonstances imprévisibles³⁷ », il n'est pas nécessaire que les événements rapprochés dans les médias soient semblables. Selon Zelizer, la réaction des spectateurs face aux images, la manière d'apporter au public des images d'un événement traumatique comptent davantage. La « presse américaine – en quête d'une réponse, mais à court de modèle – part en quête de l'épisode particulier qui pourrait lui fournir le modèle en question et le trouve dans l'épisode de la libération des camps de concentration de la seconde guerre mondiale³⁸. » Deux événements totalement différents sont alors rapprochés par la répétition d'un traitement visuel du passé et par l'exposition du public aux images. Il n'y a pas d'association directe entre 1945 et 2001. Contrairement aux images d'autres événements passés qu'avait aussi remarqués Chéroux, l'auteure ne repère pas de montages de photographies entre les deux moments. En revanche, il y a la même urgence à regarder les images, la même propension à montrer le même. Dans l'actualité des deux périodes, il ne s'agit pas tout de suite de mettre en place un devoir de mémoire, mais bien un devoir de voir.

36 On voit à quel point cet accident est important dans l'histoire et la mémoire visuelle américaine. Voir à propos de cet événement, l'analyse des *Revendications* de Gianni Motti, *supra* chapitre 1-3.

37 Barbie Zelizer, « Photographie, journalisme et traumatisme », dans Daniel Dayan (sous la dir. de), *La Terreur spectacle*, *op.cit.*, p.140

38 *Idem*, p.141

Vaincre collectivement les peurs – et plus précisément ici le traumatisme – peut passer par la médiatisation des images d'un événement, en particulier les images fixes³⁹. La répétition est aussi en jeu : « À l'instar d'un enfant qui parvient à maîtriser des exercices difficiles à force de répétition, la diffusion régulière d'images débouche petit à petit sur l'acceptation de ce qui est arrivé⁴⁰. » Plus on regarde les mêmes images d'un événement traumatique, plus on est capable de dompter sa peur. Avoir la sensation de posséder les images pour soi, par l'intermédiaire d'un journal ou d'un magazine, permet de maîtriser ses émotions à son rythme. Cette cadence propre à chaque spectateur est salutaire car d'autres ont déjà pu dominer leur peur et favorisent l'apaisement. C'est bien l'adresse collective d'images médiatiques à un public le plus large possible qui accompagne le dépassement du traumatisme d'une société. Comme le souligne Zelizer : « Quand l'épisode traumatique exige non seulement une attention à grande échelle mais une réaction publique, il faut désormais se tourner vers la photographie. Celle-ci fait depuis lors partie de la texture de tous les drames collectifs et est attendue à chaque fois qu'il y a trauma⁴¹. » La réaction face aux images se transforme alors en action et participe au rétablissement – à la fois au sens médical mais aussi au sens de rétablissement de l'ordre après la catastrophe.

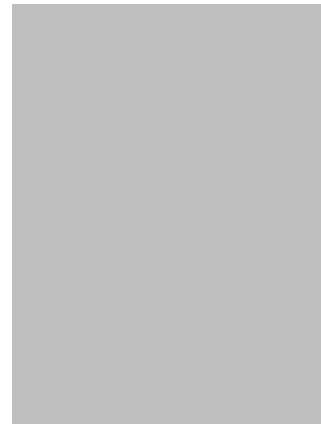
Ainsi, en terme de forme comme de contenu, la diffusion des images de la libération des camps de concentration de 1945 servirait de modèle pour la presse américaine au lendemain du 11 Septembre 2001. D'un point de vue formel, l'auteure remarque l'expansion des images au sein de chaque journal ou magazine, qui redouble parfois leur édition par un numéro spécial. La présence des images dans la presse change, en terme de multiplication comme de mise en page. Tout comme celles de la libération des camps de concentration, les images de l'attentat sont répétées, longtemps, et hors de la chronologie habituelle. Elles accompagnent parfois des textes qui ne portent plus sur l'événement en lui-même, alors que de nouvelles légendes viennent les décontextualiser. Les images médiatiques ne servent plus à informer, ne tendent plus à apporter de nouvelles connaissances sur un événement, mais à témoigner du traumatisme collectif. Les photographies amènent à ce que les spectateurs deviennent des témoins : ils n'ont peut-être pas vu l'événement réel, mais ils réagissent collectivement. Elles rendent commune une expérience traumatique. Les spectateurs ne sont pas des témoins directs de l'événement, mais bien de l'événement médiatisé et peuvent se libérer du choc qu'il provoque en communiquant, en témoignant tous ensemble et en recréant les liens

39 Ce rapport à l'image fixe concerne à nouveau la question de la mémoire : « Il est possible que les photos soient plus mémorables que les images animées, car elles délimitent des tranches de temps ; elles ne défilent pas. La télévision charrie un flux d'images dont chacune annule la précédente. Chaque vue fixe est un moment privilégié, transformé en objet sans épaisseur que l'on peut conserver et revoir » Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p.35. À noter que certaines images du 11 Septembre publiées dans la presse étaient des arrêts sur image, c'est-à-dire à l'origine des images animées.

40 Barbie Zelizer, « Photographie, journalisme et traumatisme », op. cit., p.149

41 *Ibid.*, p.144

sociaux que la peur et l'horreur avaient pu briser. Du point de vue du contenu, Zelizer repère des similitudes entre les images de 1945 et 2001 à travers plusieurs éléments. D'une part, les photographies des deux événements servent deux finalités différentes qui se rejoignent bien souvent : aider le travail du deuil et de la mémoire, ainsi que soutenir les opinions politiques majoritaires (et se mobiliser pour une réponse militaire). D'autre part, les images se ressemblent car elles représentent souvent le lieu de l'événement, ainsi que des personnes qui prennent des photographies du lieu, ou - comme en abîme - des spectateurs regardant des images photographiques sur le lieu du drame. La photographie dans la presse répond alors à trois fonctions, mais qui semble annuler la première : informer. L'information semble difficile lorsque la deuxième fonction concerne le dépassement du traumatisme. Mettre en forme et répéter permettent de faire accepter aux spectateurs ce qui s'est passé, de les reconforter. Dans les médias, cette fonction est assignée à la photographie sans que des règles précises ne soient prescrites. Zelizer indique qu'il est paradoxal de donner un rôle si important aux images de 1945 comme de 2001 sans le clarifier. Les images médiatiques se révèlent instables. La dernière fonction dépasse les deux autres, et empêche également celle d'informer puisqu'elle relève de la propagande ; la décision de mener une guerre contre le terrorisme, proche d'une croisade contre le mal, et plus concrètement de combattre en Afghanistan, survient quelques semaines après l'attentat.



28. Couverture du magazine
Esquire, novembre 2001

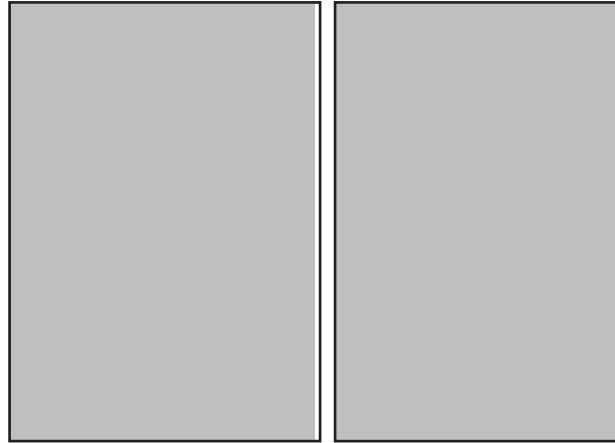
Cette dernière fonction pose question : pour quelles raisons ce parallèle entre deux événements si dissemblables pourrait-il être établi ? À travers une analyse différente de la médiatisation de l'attentat du 11-Septembre, Zelizer arrive donc à la même conclusion que Chéroux : la répétition du passé repose sur la construction d'une mémoire visuelle par les médias. L'auteur français conduit son étude vers une critique de la globalisation des images en tant qu'uniformisation des territoires et des mémoires. L'auteure américaine se concentre quant à elle sur le concept de trauma, en signalant que le fait de considérer les images de l'attentat contre le World Trade Center et des camps de concentration comme un traumatisme à vaincre, est un rôle que se sont octroyés les médias sans plus de clarté. Tous deux se retrouvent sur un autre point : les pratiques intericoniques trouvent souvent une fonction belliciste. Zelizer rappelle dans son article que le contexte politique dans lequel les images de la libération des camps de concentration en 1945 sont apparues. Leur production, leur exposition et leur diffusion avait été sollicitées par Eisenhower au moment où l'opinion américaine en faveur de la guerre s'essouffait. La visibilité de ces images était alors un moyen de pousser au maximum la mobilisation et de montrer les missions des Alliés, pour un public en Europe et Outre-Atlantique. Cette stratégie est loin d'être exceptionnelle, mais la multiplication des images et leur ressemblance l'est davantage. Ainsi, que ce soit la remémoration, à travers les images, des camps de concentration et des batailles de la Guerre du Pacifique (avec

Pearl Harbor et Iwo Jima), l'attentat du 11-Septembre est placé visuellement sous le signe de la guerre. Et comme lors de plusieurs événements au sein de la Seconde Guerre mondiale, l'expérience de ces images peut laisser éclore un même sentiment de vengeance après la stupeur, conduisant à une même action : monter au front, combattre réellement et non pas seulement à travers les images. Par ailleurs, diverses études de psychologie sociale laissent « supposer que la mémoire collective, au travers par exemple des commémorations qui rappellent le passé douloureux d'un pays (...) comme son passé glorieux, est parfois instrumentalisée par les dirigeants politiques pour justifier des hostilités et des agressions⁴² » en faisant penser que ce qui s'est passé peut se reproduire dans le futur. L'apaisement par les images ne semble pas s'opposer aux peurs qu'elles continuent de provoquer en parallèle. Il ne s'agit pas d'une préparation intentionnelle de la part des médias, mais les images qu'ils publient participent néanmoins à cet élan vers la guerre - sorte de réponse raccourcie pour dépasser un traumatisme, qui en amènera fatalement à un autre.

Zelizer achève son texte sur ces mots : « Il nous incombe alors de réfléchir à l'impact que peut avoir ce genre de parallèle sur notre capacité à garder un esprit critique. Prendre de tels parallèles pour argent comptant, c'est accepter de voir moins bien alors qu'un parallèle devrait nous aider à mieux voir⁴³. » Le passé, par le biais de la mémoire collective, ne s'infiltré donc pas toujours dans le présent de manière naturelle, en particulier lorsque des stratégies visuelles sont mises en place à des fins militaires. Si un retour vers le passé peut atténuer la confusion, d'autant plus quand il est rendu visible par les images, le passé peut aussi empêcher de voir le futur proche ou le déjà présent : les morts de la guerre en Afghanistan. Par ailleurs, la grande différence dans le traitement visuel de la libération des camps et le 11-Septembre repose sur la représentation des corps. Durant la libération des camps, des centaines de cadavres entassés, alignés sont exposés aux appareils et au regard ; des rescapés faméliques sont dévoilés par la photographie. Les images des corps des victimes de l'attentat contre le World Trade Center restent pour la plupart invisibles. Il semblerait alors que la représentation des premiers remplace celle des seconds par l'entremise de notre mémoire visuelle. Les images des tours en flammes se substituent également à celles des victimes new-yorkaises, en nous faisant imaginer ce qu'il s'y passe. Mais cette absence en renvoie à une autre, la représentation non censurée des combats en Afghanistan qui suivront peu après l'attentat. Avec les mots de Zelizer, on retrouve à nouveau l'appel à la vigilance face aux images, ou davantage face à la facilité que les images possèdent à être utilisées à des fins différentes, relevant ici à la fois de la thérapie et de la manipulation propagandiste.

42 Silvia Krauth-Gruber, Virginie Bonnot, Ewa Drodza-Senkowska, « Menaces et peurs collectives : apeurés, sommes-nous des citoyens éclairés ? » dans Sylvain Delouée, Patrick Rateau et Michel-Louis Rouquette (sous la dir. de), *Les Peurs collectives*, Toulouse, Érès, 2013, p.159

43 Barbie Zelizer, « Photographie, journalisme et traumatisme », *op. cit.*, p.150



29. Sirine Fattouh, *Avis*, 2016

Cette répétition du passé est abordée par Sirine Fattouh à travers une manipulation artistique et non plus politique. Cette artiste (née en 1980) interroge dans plusieurs de ses œuvres les notions d'histoire et de mémoire, notamment celles de son pays d'origine, le Liban. Dans *Avis*, réalisé en 2016, elle ne refait pas d'images médiatiques mais s'approprie, reprend et répète un code visuel venu du passé. Cette répétition s'infiltrer elle aussi dans le présent, mais ne l'occulte pas : elle invite à interroger des événements actuels par un retour du passé.

Pour cette œuvre, Sirine Fattouh répond à une commande. Alors que quinze artistes sont invités à intervenir dans la presse libanaise⁴⁴, elle est amenée à travailler dans le numéro du samedi 30 avril 2016 de *L'Orient-Le Jour*. Elle occupe alors une colonne d'une page culture du quotidien. Cet espace médiatique n'est pas investi par une image - ni dessin, ni photo - mais par quatorze encadrés noirs contenant quelques lignes de texte. Comme l'indique leur titre en majuscule, chacun d'entre eux est un avis. Ils informent tous, qu'« en raison des circonstances... », des spectacles et concerts du jour sont annulés, des galeries et musées ferment leurs portes ce jour-là et que des conférences sont ajournées. Sirine Fattouh crée donc des annulations : elle propose une fausse annonce, qui n'a pas de sens dans le réel puisque rien n'est annulé, mais donne un message qui n'a pas à être vrai ou faux puisqu'il prend son sens en tant que fiction. Les avis fonctionnent ainsi car ce sont des informations fictives médiatisées par la publication dans un quotidien, et reprenant des événements culturels réels. On retrouve, bien que différemment, l'expérience de mouvements entre réalité et fiction perçus dans les *Revendications* de Gianni Motti. L'intervention de l'artiste libanaise ne prête cependant pas à sourire. Comme spécifié en une du journal, il s'agit d'« une fausse annonce annulant des événements artistiques et culturels de ce jour à cause de la situation politique au Moyen-Orient et de ses conséquences dramatiques sur la population civile en Syrie et au Liban. Les codes visuels choisis sont les mêmes que ceux utilisés par *L'Orient-Le Jour* pendant

44 Il s'agit d'« Œuvres sur papier » organisé par l'association Apeal (Association pour la promotion et l'exposition des arts au Liban) dans le cadre du projet « Un musée en devenir ». Douze artistes libanais interviendront dans quatre quotidiens libanais (de langues différentes) : *L'Orient-Le Jour*, *The Daily Star*, *Assafir* et *Al-Akhbar*.

L'Exxon Valdez
au large de l'Alaska,
provoquant une marée
noire en avril 1989.
PHOTO JOSHUA CAPS III AP



Quatre jours après le départ de feu, les pompiers travaillaient toujours à maîtriser les flammes.



Exploitation des sables bitumineux dans l



A Sainte-Anne (Guadeloupe),



Un restaurant dévasté, à la M

A Port-au-Prince (Haïti), en janvier 2011, un an après un tremblement de terre des

dans une rue de Houston, lundi. PHOTO DAVID L. PHILLIP AP



les dégâts sont sévères. D CHOMEREAU-LAMOTTE AP



Les resorts de la baie d'Orient, à destination des touristes, le 15 septembre.



artinique. PHOTO LIONEL CHAMORISSEAU APF

la guerre civile au Liban, et trouvés par l'artiste dans les archives du journal⁴⁵. » Chacune des astérisques apposées au mot "avis" renvoie à cette présentation de l'œuvre en première page. Malgré ces précautions et cette introduction, le journal et l'artiste reçoivent des critiques virulentes. Une autre explication est publiée le 4 mai dans *L'Orient-Le Jour* :

« À tous ceux qui me reprochent mon irresponsabilité, je leur dis : Je tiens à préciser qu'il ne s'agit pas de vous refaire vivre les mauvais souvenirs des guerres, mais de vous rappeler que la guerre en Syrie qui est à nos frontières, les milliers d'immigrés qui meurent en mer [...] tout cela n'est pas un détail de l'histoire, et je ne m'excuserai pas pour avoir perturbé votre journée avec ces mauvais souvenirs. La réalité, c'est que la guerre est en face de nous, c'est un spectacle de désolation ; le plus ignoble qui soit. Alors, accordez-moi le privilège d'annuler pour une journée les événements artistiques et culturels de manière tout à fait fictive. Cela serait un geste politique ô combien fort⁴⁶... »

Pour Fattouh, l'important n'est donc pas de croire ou non à ces annulations, mais de les rendre possible - à cause des événements réels - dans l'espace de la fiction. Ici, cet espace est parallèle : la fiction n'est pas coupée du réel, elle s'appuie sur des publications anciennes renvoyant à des événements réels passés, qui se répètent aujourd'hui. En 2016, Fattouh entreprend des recherches dans les archives de *L'Orient-Le Jour* sur les débuts de la guerre civile libanaise et remarque l'apparition grandissante d'avis d'annulations à partir du 14 avril 1975. Elle se plonge et se projette dans un contexte passé - cadré ici par les archives d'un journal, d'un seul point de vue médiatique - et répète un signe visuel pour marquer la répétition de l'histoire. Ainsi, elle rapporte son sentiment que la guerre civile au Liban se répète en Syrie, mais repère aussi une répétition entre deux régions du monde. Alors que la guerre commence au Liban, celle du Viêtnam se termine. Quand Fattouh apprend qu'elle créera une œuvre pour le journal du 30 avril 2016, elle retourne, à travers les archives de *L'Orient-Le Jour*, vers le même jour de l'année 1975 : c'est la chute

de Saïgon, et le début de mouvements d'immigration massive de Vietnamiens fuyant le régime communiste. Dans l'explication qu'elle publie, l'artiste rappelle que l'origine du terme *boat people* provient de ce contexte. Elle établit un rapprochement entre les réfugiés vietnamiens et syriens, et nous pousse à nous souvenir de leur conditions de vie.

Avec *Avis*, les circonstances qui engendrent, fictivement, l'annulation des événements culturels sont donc à la fois la guerre en Syrie et l'exode de sa population. Le fait d'annuler un spectacle ou de fermer les portes d'un lieu culturel en raison de ces faits importants peut renvoyer à une sécurité prise pour le public et

45 *L'Orient Le Jour*, 30 avril-1er mai 2016, p.1

46 Sirine Fattouh, « "Avis" : après la tempête, les explications de l'artiste », *L'Orient Le Jour*, 4 mai 2016, p.15

fait donc état d'une crainte particulière. Ce type d'annulation – et sa publication par un message codifié et publié dans les médias – se présente comme un signe avant-coureur de la menace : il faut se cacher. En France, après les attentats à Paris en 2015 puis à Nice en 2016⁴⁷, de nombreuses mesures de sécurité ont été mises en place dans les lieux publics, et notamment culturels. On peut alors se demander si Sirine Fattouh n'intensifie pas des peurs présentes ressenties au Liban, celle d'attentats, d'une extension de la guerre syrienne à l'intérieur des frontières et de la venue massive de réfugiés – qui répètent également l'arrivée des Palestiniens dans les années 1970. Officiellement et rétrospectivement, la guerre civile libanaise commence le 13 avril 1975, alors qu'un car de réfugiés palestiniens est attaqué par un groupe armé chrétien. Les avis repris par l'artiste mentionnent les raisons des annulations comme des « circonstances » ; sans donner plus d'explication. Il s'agit de faits et d'événements violents ponctuels, qui vont conduire à une escalade de violence, une réaction en chaîne dans un contexte déjà explosif – et dont on considèrera que ce qui s'est passé le 13 avril 1975 sera comme un élément déclencheur. Les avis de 1975 seraient donc à rapprocher d'une forme d'alerte, qui annonceraient en quelque sorte la guerre à venir. L'artiste les répète en 2016.

C'est cette répétition qui choque : les événements ne sont pas les mêmes. Sirine Fattouh s'explique :

« Mon positionnement consistait à semer la confusion des lecteurs du journal. Je voulais qu'ils se questionnent sur le sens dissimulé de cette phrase – en raison des circonstances – ; qu'elle fasse écho à notre histoire passée (qui certes est douloureuse) et à notre présent (qui l'est tout autant)⁴⁸. »

Les lecteurs et probables spectateurs des événements culturels ne peuvent être que troublés par ces annulations, mais aussi par leur nombre qui laisse entendre que quelque chose d'important a lieu au Liban, au moment même de leur lecture du *L'Orient-Le Jour*. Ils sont amenés à se demander « que se passe-t-il ? » pouvant entraîner un sentiment d'angoisse, une peur diffuse, d'autant que les raisons ne sont justement pas explicitées dans le journal d'information. Si aucune image n'est montrée, l'artiste fait appel à notre mémoire des événements et de leurs représentations – qui se confronte directement aux photographies de la guerre en Syrie publiées dans les pages du journal. L'artiste se montre par ailleurs très critique face aux images médiatiques d'événements violents : elle « ne veu[t] plus, ne peu[t] plus les voir. »

47 Les attentats à Paris en 2015 sont ceux de janvier (contre le journal *Charlie Hebdo* le 07 janvier et contre une supérette casher le 08 janvier) puis ceux du 13 Novembre (six attaques qui ciblent des bars, restaurants, la salle de spectacle du Bataclan et le stade de France). L'attentat à Nice a lieu le 14 juillet 2016 après le feu d'artifice sur la Promenade des Anglais.

48 Sirine Fattouh, « "Avis" : après la tempête, les explications de l'artiste », *op.cit.*, p.15



31.Document de travail de Sirine Fattouh pour *Avis*, 2016 : coupure de presse de *L'Orient Le Jour* de 1975

Elle ressent l' « invasion du sensationnalisme » comme « l'anéantissement de toute distanciation et donc de toute réflexion⁴⁹. » Pour elle, ce sont les images artistiques qui peuvent porter l'Histoire, la transmettre.

Ainsi, plutôt qu'un acte de repli, une mesure de sécurité, l'annulation fictive dont nous faisons l'expérience à travers ses *Avis* serait davantage à penser comme un engagement de l'art, et non un redoublement des peurs. Fattouh permet de rendre hommage aux victimes de la guerre, morts ou réfugiés, de Syrie par l'arrêt fictif d'activités culturelles et sociales. C'est une forme de contestation, qui n'est pas à opposer à celle de laisser les artistes travailler et exposer pendant la guerre civile libanaise. L'artiste crée une sorte de catastrophe fictive, en mettant en place un bouleversement, une rupture avec le quotidien des lecteurs de *L'Orient-Le Jour* de 2016. Avec une colonne d'une dizaine d'encadrés, parcourus de quelques lignes de texte, qui résonnent du passé, Sirine Fattouh met en scène une fiction. Cette dernière ne nécessite pas d'images sensationnelles, mais une conscience et un intérêt pour les événements et les personnes qu'ils touchent, sans recourir à l'émotion immédiate de l'image violente des médias – mais qui existe malgré tout, ailleurs. Ses fausses annonces portent un refus de vivre exactement comme si rien ne se passait aux frontières de son pays. Elles représentent une urgence réfléchie, loin de la panique, car enchevêtrées entre des événements présents et passés réels (et pour certains vécus) et une situation fictive.

Avec *Avis*, on peut considérer que Sirine Fattouh lance aussi un appel à la vigilance à travers une fiction. Elle amène les lecteurs du quotidien *L'Orient-Le Jour* à ne pas s'éveiller seulement à l'apparition momentanée des images médiatiques – qui peuvent malgré tout nous hanter. Plutôt que de se sentir menacé, apeuré, il faudrait être capable de rester alerte, au sens d'agile et vif d'esprit, capable aussi bien d'allers-retours dans l'histoire que dans la fiction, en autonomie par rapport aux médias. L'acte de répéter un code visuel et une formulation passés (les avis encadrés et « en raison des circonstances ») permet ici de faire sentir à nouveau des sentiments et émotions liés à un traumatisme collectif, mais qui réapparaissent changés car construits par une artiste dans un cadre particulier et dans un contexte différent. La répétition n'est pas la même que celle à laquelle les Libanais ont pu être confrontés aux débuts de la guerre. Sirine Fattouh condense quatorze fausses annulations en une seule publication, et pour une intervention artistique en partenariat avec la presse. En 1975, les lecteurs de *L'Orient-Le Jour* ressentent au quotidien la répétition de plusieurs événements violents, parallèle à celles des annulations avisées par les lieux culturels. Cette multiplication d'éléments qui se répètent dans les médias conduit à la sensation que quelque chose de terrible se prépare, va arriver. Ce sentiment diffus provoque la peur, alors même que tout le monde – au Liban comme ailleurs – attend ; attend l'explosion : le début de la guerre.

49 Entretien téléphonique avec Sirine Fattouh, le 08 novembre 2017

Répéter pour se préparer au pire

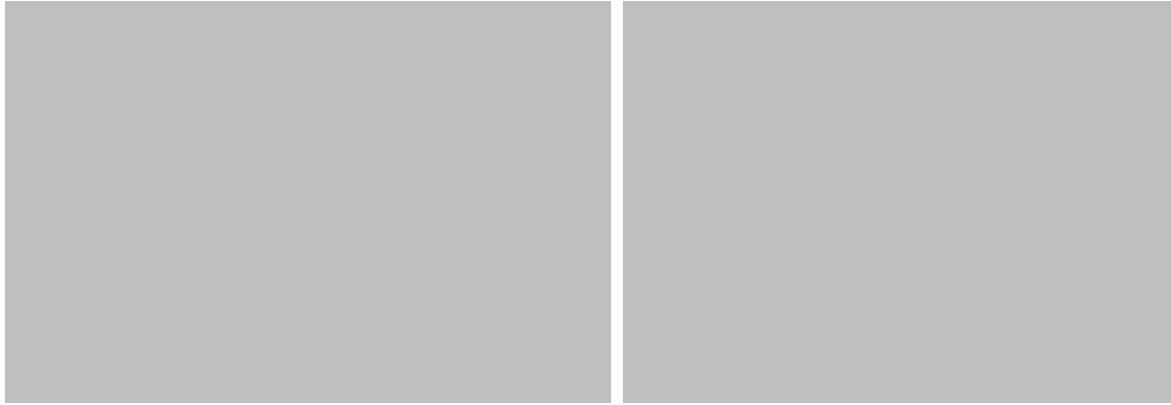
La répétition peut relever de la préparation. Elle peut alors s'envisager comme une expérience de l'entraînement, avec des effets positifs comme négatifs. Il faut alors rappeler que la peur est l'émotion ressentie face à un danger réel, mais peut aussi renvoyer à l'inquiétude d'une menace, qui est quant à elle le signe de l'imminence d'un danger. Mais le signe n'est pas le danger lui-même et la nature imminente de ce dernier atteste d'une probabilité : il peut se manifester, comme finalement ne pas advenir, pour diverses raisons. La peur comme la menace se caractérisent alors par l'éventualité et la mauvaise définition de l'existence d'un danger, comme de sa nature ou de son intensité. C'est pourquoi toutes deux peuvent être exagérées, comme les mesures qu'elles suscitent, face à ce que le danger constitue réellement. Pour se préparer en cas de danger, de nombreux exercices de mises en situations sont effectués dans notre société : ceux pour se préparer aux incendies, aux accidents industriels, aux catastrophes naturelles, aux attentats... Au-delà de leur utilité pratique, est-ce que cela ne tend pas parallèlement à créer une atmosphère anxieuse ? À force de répéter ces entraînements, est-ce que l'on ne craint pas encore davantage que ces événements arrivent ? Mais surtout, quelle place les images (médiatiques principalement, mais pas uniquement) occupent-elles par rapport aux préparations et entraînements ?

L'artiste néerlandais Aernout Mik (né en 1962) pose également ces questions dans un cycle de trois installations vidéos, *Mock up*, *Training Ground* et *Convergencies*, réalisées en 2007. Pour lui, les entraînements révèlent plusieurs choses :

« Nous éprouvons le besoin impérieux d'être prêts, de nous préparer au futur, d'anticiper ou de savoir ce qu'il sera et comment réagir. Cette vision de ce qui nous attend est largement dictée par la peur. Si complexe que soit une telle attitude, il semble que l'idée même d'entraînement, de préparation recèle le désir que les choses se produisent, afin qu'on ait l'occasion d'exercer les compétences acquises⁵⁰. »

Cette « vision de ce qui nous attend » et les entraînements qui en résultent, « dicté[s] par la peur » renvoient notamment au fait que cette émotion peut être ressentie face à l'inconnu. S'y préparer tente d'apporter une certaine maîtrise de celui-ci (devenant un peu plus "connu") mais aussi celle de soi (émotions et actions). Se préparer, c'est alors à la fois prévoir ce qui pourrait arriver, mais aussi se projeter dans une situation stressante ou effrayante (attentat, catastrophe naturelle, accident à grande échelle,...). Cela permet que la peur soit moindre ou inexistante quand l'événement arrive réellement. Cette projection n'est pas uniquement de l'ordre de l'imagination, car il faut agir dans cette forme de fiction. Les exercices de préparation sont proches des représentations théâtrales : il s'agit de faire comme s'il y avait le

50 Aernout Mik, « Of Training, Imitation and Fiction. A Conversation with Aernout Mik », dans *Citizens and Subjects : The Netherlands for example. A Critical Reader*, Utrecht / Zurich, BAK / JRP Ringier, 2007, p.27. Cité dans Sabine Maria Schmidt, « Convergencies », *Aernout Mik - Communitas*, Paris / Göttingen, Éditions du Jeu de Paume / Steidl Verlag, 2011, p.165



32. Aernout Mik, *Convergencies*, 2007

feu, une intrusion, des blessés et d'apprendre à imiter des comportements. Ces exercices sont encadrés et souvent dirigés par des professionnels de sécurité et de santé qui suivent un scénario de situation à risque. Les exercices répétés constituent un entraînement face au danger. Il permet d'adopter le comportement adéquat, c'est-à-dire savoir ce qu'il faut faire et être capable d'effectuer des gestes cohérents, qui deviendront automatiques. Plusieurs données (comportementales, physiques, temporelles, spatiales,...) de la situation à risque devront être envisagées afin d'anticiper toutes les éventualités. C'est une sorte de mise à l'épreuve des « compétences acquises » dont parle Aernout Mik.

Plutôt que de voir dans la répétition de ces entraînements un redoublement de la peur, l'artiste perçoit un désir que des événements catastrophiques se produisent. À force de s'y préparer, on aurait envie de les vivre. On peut se demander si la présence des images spectaculaires d'événement interviennent dans ce désir. Car, au-delà de ce fantasme, on retrouve un sentiment ancestral engagé dans les peurs collectives : l'attente de l'intervention divine lors de la fin des temps, qui pourrait être actualisée comme l'attente du pire. L'Apocalypse est ainsi le moment où les fidèles sont mis à l'épreuve, avant qu'un temps nouveau ne soit mis en place. Elle relève donc d'une crainte et d'une attente de Dieu. Cette peur eschatologique – et les représentations qu'elle suscite – est particulièrement visible entre 1348 et 1660, siècles durant lesquels de nombreux événements dramatiques surviennent en Europe (guerres, massacres, épidémies, soulèvements). « Frappés par ces coïncidences tragiques ou par l'incessante succession des calamités, les hommes du temps leur cherchèrent des causes globales et les intégrèrent dans une chaîne explicative⁵¹. » Aujourd'hui, croyants ou non, les hommes se préparent à la fin du monde car elle semble inéluctable et que de nombreux événements semblent l'annoncer. La peur d'une apocalypse est particulièrement représentée dans les films catastrophe d'anticipation. Ces fictions présentent – ou même constituent – des images d'entraînement, dans lesquels on est invité à se projeter (c'est-à-dire à s'identifier et à imaginer un futur proche). Entre prophétie, anticipation, prévision et préparation, on repère donc la peur du futur et le désir qu'il arrive tel qu'on s'y

51 Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, op.cit., p.260

est préparé, ainsi que l'attente d'un changement. Apocalypses comme catastrophes s'attachent à l'idée d'un d'ordre nouveau, au dépassement d'une période sombre pour tendre à un espoir (l'âge d'or ou le paradis ; la paix ou la sauvegarde de la planète).

Aernout Mik ne s'appuie pas sur des gestes ou des images provenant de films d'anticipation, mais sur ceux effectués dans notre quotidien et sur des images vues principalement dans les médias. Son cycle d'installations vidéos de 2007 montre deux aspects. Alors que *Mock up* et *Training Ground* sont des images mises en scène par l'artiste, de l'ordre de la fiction, *Convergencies* est un montage de vidéos d'information, provenant d'agences de presse comme Reuters. Cette œuvre n'est pas documentaire (malgré la source des images) et ne se résume pas à une compilation de matériaux de travail. Les vidéos qui la composent sont des fragments d'images télévisuelles, qui montrent des situations de crise, d'alerte ou de menace. On identifie certaines scènes, mais d'autres sont plus difficiles à distinguer : sont-elles de l'ordre de l'entraînement, de l'exercice, ou se sont-elles réellement passées ? On regarde des images de policiers, de scientifiques portant des masques et combinaisons de protection, des pompiers, des victimes, ainsi que de nombreux réfugiés subsistant dans la rue, interpellés, reconduits dans des avions... À la peur de catastrophes comme les attentats ou accidents désastreux, s'ajoute la peur de l'immigration massive. Ce phénomène s'apparenterait aussi à une catastrophe car elle nécessiterait une intervention dans l'urgence d'organisations humanitaires et policières, préparées à agir.

Un ensemble de menaces semble alors peser partout et tout le temps. À travers ce montage de vidéos - qui ont été, au moins en partie, diffusées à la télévision - Mik rend compte de l'état de menace permanente dans lequel peuvent nous plonger les médias. Ils rapportent l'image d'une situation généralisée, d'un double effrayant de la réalité. De plus, dans la réception des images médiatiques (et leur récupération politique) comme dans la pratique des entraînements et exercices, se forme l'éventualité d'une répétition d'un évènement précis. Cela vaut pour la couverture médiatique d'un fait divers devenant une fausse généralité, sur le principe de la partie valant pour le tout (un immigré a volé, donc tous les immigrés sont des voleurs ; un attentat a eu lieu dans un marché, tous les marchés sont des cibles). Face à la menace, la dimension délocalisée des images médiatiques a donc un rôle important : ce qui est risqué là-bas ne l'est pas tant ici, mais c'est bien ici que je regarde les images dans lesquelles je me projette. Bien que l'artiste les rassemble et les monte bout à bout, exagérant la multiplication de ce genre d'images, cette atmosphère anxiogène est donc déjà donnée dans les médias, par la télévision et la presse. Il y a donc d'une part la question du nombre d'images de ce type que nous recevons à travers les médias dans une temporalité plus longue (non pas en quelques heures mais pendant plusieurs semaines par exemple) ; et d'autre part la manière dont nous les recevons et les effets que cela peut produire. À la télévision, il est par exemple toujours possible de prendre un programme en cours de diffusion et donc d'être apeuré par des images que l'on ne comprend pas

encore. Plus généralement, le montage des images entre elles, du passage d'un sujet d'actualité à un autre (en tournant les pages d'un journal, en regardant le journal télévisé, en changeant de chaîne) peut amener à percevoir une continuité de situations dangereuses, ou un enchaînement de causalités. Ces causes perçues par le rapprochement d'images de divers événements entre eux, associées à des images d'entraînements ne sont pas toujours le fait de manipulations politico-médiatiques : elles sont inhérentes à l'expérience des médias d'actualité - et plus généralement à l'expérience d'une profusion d'images. Nous regardons et nous mémorisons une grande quantité d'images de sujets très variés, sans être capable de nous souvenir des relations entre elles. À travers le montage de ses fragments d'images télévisuelles, *Convergencies* révèle alors la tendance d'un morcellement de l'information. Les chaînes d'information continue sont l'exemple même de cette tendance. Circuler sur Internet à la recherche de renseignements sur un événement relève d'une expérience proche ; d'autant que les moteurs de recherche proposent au fur et à mesure des sites qui se ressemblent et fonctionnent sur un historique de recherche. On retrouve aussi le problème des images diffusées parfois par les médias sans repères suffisants pour les spectateurs. Prendre des images d'exercice pour celles d'un événement réel peut générer de la peur.

Avec *Convergencies*, Mik fait apparaître que la répétition inhérente à la préparation se retrouve aussi dans les images médiatiques, qui choisissent de montrer des exercices. Ces images médiatiques ne sont pas uniquement des représentations donnant des informations (j'apprends que dans tel lieu public à telle heure a été effectué un exercice attentat). Elles ont pour effet de redoubler ce qui est effectué dans la réalité (je ne participe pas mais j'observe un exercice médiatisé). Les spectateurs se projettent dans ces situations, peu importe s'ils sont exposés à un risque réel ou non ; et sont confrontées parfois à leur nombre. Cette exposition aux images plutôt qu'au risque coïncide souvent à des périodes de tensions et de craintes fondées sur des événements réels. Le risque, la menace n'a pas la même portée que le danger réel et vérifié : on sait par exemple que les tremblements de terre ou les tsunamis ne peuvent pas arriver partout. En revanche, la stratégie de l'attentat s'appuie sur la menace qu'il produit ; les attaques terroristes sont particulièrement angoissantes car elles puisent leur force sur la probabilité qu'elles peuvent avoir lieu n'importe où, n'importe quand. Ainsi, parallèlement aux images de militaires et policiers amplement diffusées dans les médias français après les attentats de Paris et de Nice - possédant cette même dimension d'antidote et de redoublement des peurs - des images d'entraînements et d'exercices attentat étaient visibles.

Ce rapport au contexte n'est néanmoins pas toujours nécessaire à la représentation d'images de préparation dans les médias. Par exemple, d'un tout autre ordre car s'appuyant sur des éventualités moins concrètes, de nombreux médias (reportages dans la presse, à la télévision, sur Internet) effectuent des reportages sur les "survivalistes". Ces derniers sont des personnes, seules ou organisées en groupe, qui se préparent à des catastrophes ou des crises à grande échelle (catastrophe naturelle, crise financière durable, sanitaire...). On peut se demander

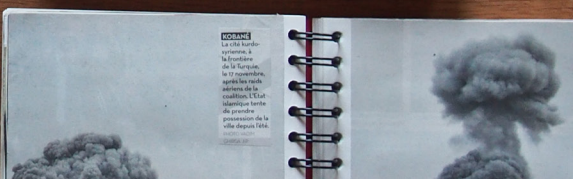
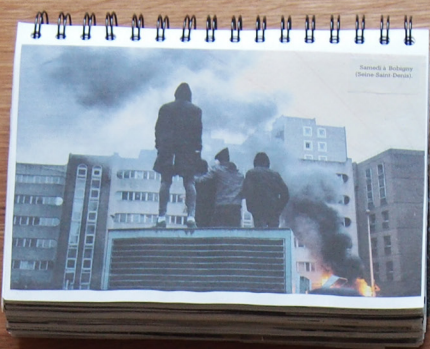
si cet engouement actuel⁵² ne concorde pas avec la mode des films catastrophe et l'attente du pire dont je parlais précédemment. Quoiqu'il en soit, observer de manière répétée ces images des entraînements et préparations des survivalistes peut avoir un effet particulier. Quand les situations représentées sont possibles, on repère à nouveau l'idée d'images comme modèles d'actes à imiter. Au-delà du point de vue donné par ces reportages - qui sera partagé ou non par les spectateurs -, elles désignent une manière de se comporter face aux peurs et aux menaces actuelles...

En ce qui concerne des risques précis, ces images médiatiques provoquent alors un mouvement entre émotions contradictoires : assurance (je suis informée que des exercices sont effectués, je sais que si je ne le suis pas moi-même des personnes sont préparées et sauront réagir en cas de besoin) et peur (il existe un risque, parmi plusieurs types de menace). Leur répétition n'atténue pas notre inquiétude puisqu'au contraire elle persiste à nous dire que ce risque est fort probable, qu'il s'agit d'un danger véritable. Ainsi, par leur présence redondante, ces images instillent un doute : faut-il aussi se préparer, être prêts ?

Une autre catégorie d'images entre en jeu : les images signalétiques. Après les attentats qui ont eu lieu à Paris en janvier et novembre 2015 et à Nice le 14 juillet 2016, on a pu observer une multiplication de ce type d'images. Des panneaux « Vigipirate - Alerte attentat » (composés seulement d'un triangle rouge et de ces mots) ont été placés le long des plages des villes voisines de Nice pendant plusieurs semaines après l'attentat. Les mêmes ont été placés dans les gares et aéroports parisiens. Des affiches « Réagir en cas d'attaque terroriste » (illustrées, de plus ou moins grande taille et pouvant être simplement imprimées sur une feuille A4) sont diffusées partout en France. On peut aujourd'hui en voir dans quasiment tous les lieux publics. Au-delà de leur fonction - c'est-à-dire donner des indications utiles en cas de besoin - leur présence semble attester de la possibilité d'un attentat. Elles peuvent être perçues davantage comme une mise en garde que comme une mesure de sécurité. Elles sont le signe de la menace, et nous rappellent que le pire peut arriver n'importe quand.

À différents degrés, on peut donc remarquer que les images deviennent elles-mêmes les signes d'un danger potentiel. Qu'elles soient médiatiques, fictives ou signalétiques, leur présence rend présent le pire à venir. La peur engendrée n'est plus de l'ordre de l'anxiété, puisque les images définissent le danger, une menace plus tangible.

52 Le Salon du Survivalisme en France a eu lieu à Paris en 2019 pour la deuxième fois. Une émission radiophonique rapporte ce sujet d'actualité et le présente en ces termes : « De la nourriture sous vide aux stages de survie, la crainte des catastrophes est devenue un marché. Paradoxalement, le marché parvient à se nourrir de la peur de son propre effondrement... » Présentation de l'émission « Le Marché de l'apocalypse, prêt pour l'apocalypse économique », *France Culture*, 21.03.19, disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-de-leco/les-nouvelles-de-leco-du-jeudi-21-mars-2019>> [dernière consultation le 21.07.19]



B) STÉRÉOTYPES, IMAGES ICONIQUES ET IDENTIFICATION DANS LES PEURS COLLECTIVES

Le redoublement des images peut être considéré comme la répétition doublée d'un identique (l'impression de déjà-vu en tant que deux images différentes censées être les mêmes, avoir une origine commune) ou bien l'augmentation, la multiplication d'un original (qui peut perdre de son essence par la duplication). La répétition visuelle reste une marée d'images doubles, un déferlement malgré tout. Mais ne tendrait pas à un amoindrissement des peurs par le désir d'un retour à l'ordre ? La catastrophe crée le désordre, le chaos, mais peut engendrer un ordre nouveau, meilleur (idée même de l'Apocalypse comme mal nécessaire pour un renouveau) ou pire (l'état d'urgence comme privation de liberté).

Il sera alors ici question de s'interroger sur la question du modèle, par rapport aux notions de stéréotypes et d'images iconiques, comme moyen d'ordonner le chaos des images des événements-catastrophe, des peurs qu'ils suscitent. Il ne s'agit plus cette fois des images comme modèle à suivre - coupables de nous faire faire des actes violents, malveillants qu'elles représentent et nous montrent - mais comme point de référence d'un imaginaire commun, à considérer par rapport à l'appartenance à une communauté, une société. Alors que l'histoire ne se répète pas, nous avons besoin de penser la répétition d'événements et de leurs images, pour pouvoir mieux les vivre ; comme s'il était possible d'avoir un événement de référence, antérieur à celui que l'on vit maintenant à travers ses images. La mémoire collective construit une certaine histoire de la société, qui passe par une sélection d'images du passé comme du présent, de l'événement donné à voir. Comment penser alors les stéréotypes, images iconiques et identification collective dans la relation entre images et peurs ?

On a vu précédemment que répéter (re-diffuser pour les médias, et re-voir pour les spectateurs) des images d'un événement-catastrophe peut en amenuiser le choc . La répétition permettrait de mieux gérer, ensemble et seul, nos émotions et notamment nos peurs ; de comprendre au fur et à mesure des visionnages et d'accepter ce qui s'est passé. Malgré le choc des images retombé, l'évènement fini, la diffusion en continu des images, doublée par le souvenir d'évènements similaires plus ou moins récents, donne l'impression que les évènements se répètent. Chéroux et Zelizer ont montré que le « déjà-vu » est comme un mécanisme de défense, un palliatif proposé par les médias - et ont démontré leurs limites⁵³. On gardera en tête qu'associer deux événements à travers leurs images, et de les répéter, permet d'identifier une situation déjà vécue par une société (dans un autre temps et/ou un autre espace) et de maîtriser de ce qui vient de se passer.

Cependant, la répétition peut aussi anesthésier. Cette idée rejoint celle de la

⁵³ Clément Chéroux, *Diplopie - L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 Septembre 2001*, op.cit. et Barbie Zelizer, « Photographie, journalisme et traumatisme », op. cit.


préparation, puisqu'il s'agit d'être moins sensible (moins réfléchir face à la situation réelle, à ses conséquences possibles, et moins réagir émotionnellement) pour mieux agir, comme par automatisme. D'un autre côté, qui concerne davantage les images médiatiques, la répétition anesthésiante nous priverait d'une certaine humanité. Face aux vagues d'images de souffrance et de violence, à des images de plus en plus choquantes, nous aurions tendance à ne plus rien ressentir, à n'être plus capable d'empathie - avec l'autre représenté, et à force de répétition, l'autre de chair et d'os, dans notre quotidien. C'est ce qu'écrit Susan Sontag dans son essai *Sur la photographie* : « Les images anesthésient. Un événement connu par des photographies acquiert un surcroît de réalité qu'il n'aurait pas eu sans elles [...]. Mais aussi, après que ces images ont été imposées à notre vue de façon répétée, il perd de sa réalité. [...] Le choc produit par les images d'atrocités s'atténue quand on les a vues plusieurs fois [...]»⁵⁴. » Elle ajoute plus loin : « L'immense inventaire photographique de la détresse et de l'injustice dont le monde est rempli nous a d'une certaine façon familiarisés avec l'atrocité, en faisant apparaître l'horreur plus ordinaire : familière, lointaine ("ce n'est qu'une photo"), inévitable⁵⁵. » Au-delà du choc qui ne surprend plus, la répétition conduirait donc à une forme de familiarisation et de saturation ; comme si à trop s'émouvoir, nous n'en serions plus capable. La projection de nos émotions dans la scène représentée n'agirait plus. Les images, ce qu'elles représentent, ne seraient plus effrayantes. Nous ne serions ni horrifiés face aux images de cadavres et d'exécutions, ni terrifiés en voyant des personnes essayer de fuir un danger, d'échapper à la mort. Mais une autre peur revient, celle des images, telles des virus susceptibles de nous déshumaniser.

Cela semble aller à l'encontre de l'idée que les images répétées d'un événement soient considérées comme un antidote, un moyen de dépasser un traumatisme. On peut alors prendre le problème d'un autre point de vue, en reconsidérant la répétition des images médiatiques comme un rôle social, au niveau collectif. Le traumatisme est vécu par la société touchée par la catastrophe dont nous regardons les images dans les médias ; qui n'est pas toujours notre société, mais qui peut néanmoins avoir des répercussions plus ou moins directes sur celle-ci. Répéter les images d'un événement peut alors aussi signifier son importance au sein d'une communauté. Même si une influence politique ou économique peut entrer en jeu, la répétition peut être bénéfique ; on doit tenter de ne pas se laisser aller au manichéisme. Les images de l'événement-catastrophe sont vues tous ensemble, même si ce n'est pas en même temps. Elles peuvent alors consolider l'identification au groupe. La dimension communautaire de la peur apparaît ; et peut parfois dépasser plusieurs groupes sociaux, plusieurs nations (même si la globalisation des médias et ses aspects négatifs interviennent ici aussi). Je pense à un événement qui n'a fait aucun mort : l'incendie de la cathédrale de Notre-Dame de Paris le 15 avril 2019. Comme l'autre face du deuil national portée par les images et leurs usages

54 Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p.38

55 *Idem*, p.39

- un « deuil participatif » pour André Gunthert⁵⁶
 - des peurs collectives ont ressurgi à travers cet accident spectaculaire. Tout d'abord, on a pu ressentir une réelle inquiétude commune, vécue par des milliers de personnes suspendues aux images des flammes. Outre cette peur concrète de la destruction de l'architecture, vécue collectivement, se sont entremêlées de nombreuses peurs collectives, notamment manifestes à travers des théories du complot qui sont apparues dès l'officialisation de l'origine accidentelle de l'incendie⁵⁷. Dans un climat tendu (crainte de nouvelles attaques terroristes en France, crise des « gilets jaunes »), certaines rumeurs laissaient penser que l'incendie était criminel, perpétré par un « gilet jaune », un terroriste islamiste, orchestré par le gouvernement, caché par les médias... Ces rumeurs s'appuient directement sur la peur de l'autre, sur celle d'être manipulé mais aussi sur celle d'un désordre politico-social, d'une révolte - le retour de la Révolution française, durant laquelle des bâtiments religieux avaient été attaqués. On suivait en direct la destruction de la cathédrale, l'un des symboles de Paris et de la France, dans la crainte du pire : le souvenir de l'expérience des images du 11-Septembre a aussi été convoqué⁵⁸. Alors qu'un attentat visant des mosquées avait eu lieu un mois plus tôt en Nouvelle-Zélande⁵⁹, l'incendie de la cathédrale semblait être le signe d'une nouvelle guerre de religions à venir (la peur fantasmée par certains d'une nouvelle ère des Croisades, renouvelée après celle du 11-Septembre). Par ailleurs c'est justement la peur d'une catastrophe apocalyptique, voire de l'Apocalypse elle-même, que suscitaient les images de l'incendie. Certains



33. Unes de Libération et du Figaro,
16 avril 2019

56 André Gunthert, « Notre-Dame : deuil participatif sur les réseaux sociaux », *L'Image sociale - Carnet de recherches d'André Gunthert* [en ligne], 16.04.19. Dans l'interview sur *France Inter* qu'il poste sur cette page, il dit : « le deuil, c'est comment on gère collectivement de la tristesse en la partageant », qui est exprimée à la fois dans la rue, au quotidien et sur Internet. Il parle d'un « web compassionnel » en évoquant la même pratique qu'avait entraînée quelques années plus tôt les attentats de 2015 à Paris (l'attaque contre le siège de *Charlie Hebdo* et celles du 13 novembre).

57 Voir notamment : Fabien Leboucq et Olivier Monod, « Pourquoi la fumée de l'incendie de Notre-Dame était-elle jaune ? », *Libération* [en ligne], rubrique CheckNews, 25.04.19. Disponible sur <<https://www.liberation.fr/checknews/2019/04/25/pourquoi-la-fumee-de-l-incendie-de-notre-dame-etait-elle-jaune-1723060>> et Julien Licourt, « Les théories du complot fleurissent autour de l'incendie de Notre-Dame de Paris », *Le Figaro* [en ligne], 16.04.19. Disponible sur <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/les-theories-du-complot-fleurissent-autour-de-l-incendie-de-notre-dame-20190416>> Auriane Guerithault et Fabrice Epelboin, « Pourquoi les théories du complot ont-elles flambé après l'incendie de Notre-Dame de Paris ? », *France Info* [en ligne], 25.04.19. Disponible sur <<https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/incendie-de-notre-dame-de-paris/pourquoi-les-theories-du-complot-ont-elles-flambe-apres-l-incendie-de-notre-dame-3412897.html>> [dernières consultations 02.08.19]

58 Évocation faite par plusieurs commentateurs. Pour André Gunthert, cette évocation peut être faite au niveau du temps de l'expérience de l'incendie à travers les images : « la comparaison est excessive, mais comme le 11-Septembre, au sens non pas de la nature de l'événement, mais véritablement de ce temps suspendu, partagé, vécu par toute une communauté et qui dépasse très largement la communauté catholique ». Il remarque par ailleurs un temps premier à celui de l'attente : celui de la sidération. André Gunthert, « Notre-Dame : deuil participatif sur les réseaux sociaux », *op.cit.*

59 Attentat perpétré par un terroriste d'extrême-droite le 15 mars 2019 contre deux mosquées dans la ville de Christchurch (Nouvelle-Zélande), qui a fait 51 morts.

journaux internationaux évoquent cet imaginaire à travers les gros titres de leur une⁶⁰ ; mais ils ne font qu'appuyer ce que représentent déjà les images pour les spectateurs, même sans éducation chrétienne : l'Enfer et le début d'un probable enchaînement de châtiments divins... Les images de la charpente en flammes, des larges volutes de fumée et de la chute d'une des flèches de l'édifice sont transmises en direct puis répétées. Des vidéos et photographies nous montrent des témoins en larmes, le regard tourné vers l'incendie, alors que d'autres prient, agenouillés sur les trottoirs parisiens. Des images (dessins, gravures, peintures, photographies...) sont diffusées pour rappeler l'importance de ce patrimoine architectural : on découvre son histoire, et sa place dans l'histoire française. La médiatisation de cet événement a été particulièrement construite (durant laquelle les images d'archives et de fiction ont encore une fois été brassées) et renvoie à une identification quelque peu factice (entremêlée, autour d'une cathédrale historique, dans des sentiments nationalistes, religieux, et le tourisme de masse) mais néanmoins commune. Il est particulièrement troublant de voir à quel point la cathédrale a été personnifiée. Alors que seulement une partie de l'édifice s'est effondrée, on a pu avoir l'impression de lire, entendre et surtout regarder la nécrologie de Notre-Dame, de sa naissance à sa mort pressentie – et ce, dès le début de l'incendie⁶¹.

Dans le chapitre précédent, j'ai montré à quel point la peur de l'autre trouve sa place dans les images : avec l'idée de l'image comme autre-semblable de la réalité, et à travers les représentations de l'autre et le rapport de violence qui peut être instauré en prenant son image (soit pour le blesser par l'acte d'image et sa diffusion publique, soit pour se protéger de lui). Cette peur collective prend parfois appui sur des stéréotypes raciaux diffusés dans les médias plus ou moins subtilement selon le contexte des événements représentés ; avec toujours cette question sous-jacente d'intentionnalité de leur part. Les images médiatiques peuvent être redoublées par des stéréotypes présents dans d'autres types d'images (affiches politiques et images d'illustration ou de fiction notamment). Images et imaginaire peuvent donc être gangrenés par la peur et la haine, conduisant au racisme.

Il est important de noter que le stéréotype est attaché à la technique de production d'images et à sa diffusion, renvoyant aux origines des médias. Au niveau de ses significations, il est associé au cliché. Le stéréotype et le cliché sont des mots liés au domaine de l'imprimerie : ce sont à l'origine des plaques métalliques en relief, à partir desquelles on peut tirer un grand nombre d'exemplaires de ce qui sera imprimé (gravure, photogravure, composition typographique) et qui permettent justement de ne pas refaire – un gain de temps dans une logique de production

60 Quelques exemples de gros titres dans les journaux du 16 avril 2019 : le *Daily News* de New York titre « *Hell fire* » (« Flammes de l'enfer ») et *Bild* « *Feuer-Hölle Notre-Dame* » (« Un feu de l'enfer à Notre-Dame ») ; *The Guardian* titre « *Inferno devastes Notre-Dame* » (« L'Enfer dévaste Notre-Dame »).

61 Les nécrologies de personnes célèbres sont par ailleurs souvent préparées à l'avance par les médias. Dans une logique du pire, cela permet d'être plus réactifs, déjà prêts, lorsque la mort survient. La dimension catastrophique de l'incendie de Notre-Dame de Paris donnée par les médias peut laisser supposer – comme l'avait analysé dans Chéroux avec les unes du lendemain du 11-Septembre – que les médias se/nous préparaient au pire dans l'attente de confirmations des faits : la destruction totale de la cathédrale, voire un acte criminel.

rapide et de masse. Le terme de cliché s'est rapproché davantage de la photographie, puisqu'il désignait une épreuve négative puis toute photographie. Alors que l'origine du terme cliché provient sans doute du son du déclic, celui de stéréotype provient de l'association des mots grecs *stereos* (solide, fixe) et de *tupos* (empreinte, modèle). Malgré l'observation de deux photographies pour la stéréoscopie et l'usage fréquent de deux enceintes pour la stéréophonie, le suffixe *stéréo* n'est donc pas rattaché à la présence d'un double. Il renvoie à des procédés techniques utilisés pour donner une impression de relief (volume et profondeur visuels pour la stéréoscopie, auditifs pour la stéréophonie) ou qui emploient des éléments en relief, comme les caractères typographiques de l'imprimerie. Par extension, les mots "stéréotype" et "cliché" prennent ensuite le sens péjoratif de formule figée, d'idée toute faite devenue banale à force d'avoir été répétée. On retrouve les remarques faites sur l'image-double comme perte d'un original, et un rapprochement avec la matérialité d'une image usée à force de répétition, de reproduction (qui semble presque désuet avec la possibilité d'une seconde vie donnée par leur numérisation ou le fantasme d'une éternelle sauvegarde numérique). Un dictionnaire usuel donne cette définition du stéréotype pour le domaine de la psychologie et de la sociologie : « Idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir⁶². » Le stéréotype est donc marqué par un rapport de distance manquant, de manque d'attention ou d'esprit critique ; qui renvoie à nouveau, quand il est visuel et alors qu'il est souvent repérable dans les images, à ce problème ou plutôt cette nécessité de trouver la bonne distance, de prendre position face aux images diffusées dans les médias ou la fiction. Le problème véritable réside dans le fait que des stéréotypes raciaux, à certains moments, deviennent les marqueurs d'une identification collective. Par rejet, cette identification se fait comme en négatif : il ne s'agit plus de ressembler mais d'absolument différer de l'autre, celui (déjà) tenu à l'écart. Dans un même temps, le processus d'identification collective se joue dans l'imitation de cette mise à distance par un groupe, duquel on peut se rapprocher et ressembler.

C'est ce qui a été relevé dans les images de torture d'Abou Ghraïb, sur lesquelles je dois revenir. Laurent Gervereau indique à leur propos : « Voilà l'obscène premier : ces scènes sont de vastes bizutages, des moyens d'abaisser et d'humilier un ennemi qui fait peur. Il atteste ce que Gustave Le Bon, déjà en 1895, analysait de la "psychologie des foules", cet effet d'entraînement du collectif pour le meilleur et pour le pire, où l'individu n'est plus un être de raison autonome mais se sent libéré de ses interdits par la pression du groupe, quasi obligé d'entrer dans le mouvement sous peine d'isolement et d'assimilation au camp d'en face⁶³. » Si les études de

62 « Stéréotype », *Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)* [en ligne], disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/definition/stereotype>> [dernière consultation 04.08.19]

63 Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité - La construction imaginaire du monde par les médias internationaux*, Paris, La Découverte, 2004, p.19

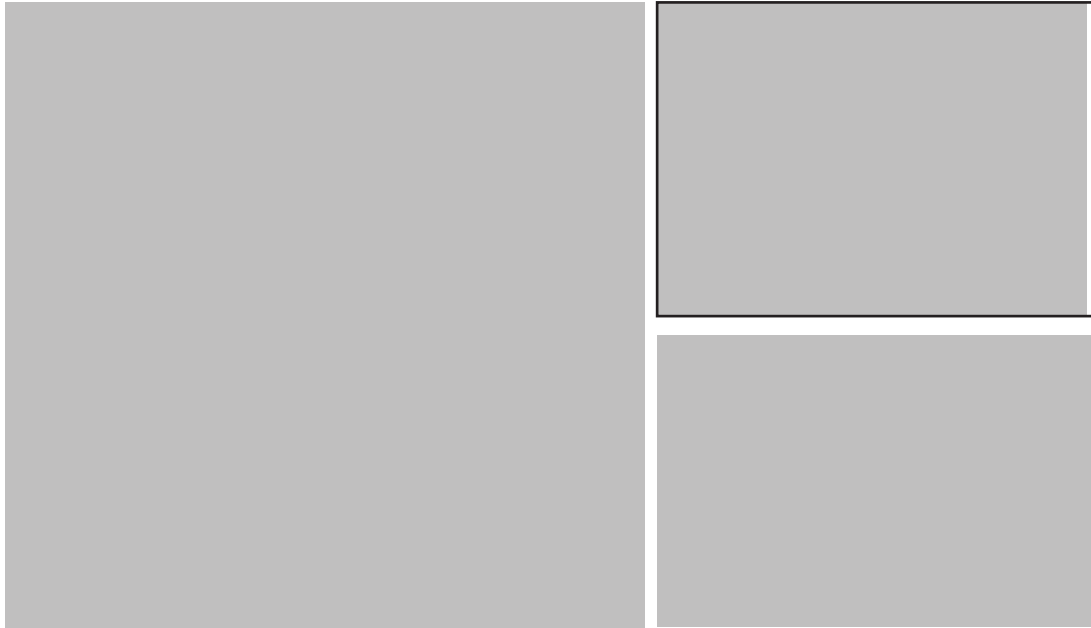
Le Bon sur la psychologie collective sont aujourd'hui fortement discutées⁶⁴, les remarques de Gervereau peuvent nous permettre de comprendre - d'imaginer comprendre - les actes de plusieurs soldats américains envers leur prisonniers, révélés et associés aux images prises. Abigail Solomon-Godeau rejoint cette idée, en s'appuyant sur un rapprochement fait à plusieurs reprises entre les tortures en Irak et le lynchage des Noirs-Américains⁶⁵ : « ces photographies jouent aussi un rôle dans la représentation collective d'une communauté particulière. [...] Il est un fait que ces communautés (celles de chrétiens blancs assistant à un lynchage ou celles de jeunes réservistes dans une prison militaire perdue), soudées par la torture et la mise à mort de leurs victimes, nous apprennent des choses effrayantes sur le visage de Janus de l'identification collective⁶⁶. » Janus, dieu du panthéon romain, est représenté par une tête à deux visages, tournés chacun d'un côté ; il symbolise ici le caractère à double tranchant de l'identification collective. Du point de vue des soldats américains, la torture, avec sa mise en images théâtralisée, est un exutoire face à la peur de la mort et face à la peur de l'autre, posé en ennemi, déshumanisé. Ces émotions dépassent les auteurs des images lorsqu'elles sont diffusées dans les médias. Les images s'échappent du groupe, de la communauté des bourreaux pour être confrontées à celles, différentes et diverses, des spectateurs. Nous sommes alors contraints de nous positionner face à elles. D'autant plus que les images nous rendent complices des scènes représentées, par le fait qu'à travers la technique des images photographiques et vidéographiques, notre vision devient celle de l'opérateur de l'image. Nous prenons sa place à travers son image. Mais prenons-nous forcément sa peur et son plaisir ici mélangés ? Certains peut-être, quelques instants, non pas durant tout le temps de la réception de l'image, et encore moins après. Ainsi lors de la médiatisation de ces images en 2004, nombreux sont ceux, aux États-Unis comme ailleurs, à s'en être indignés et s'être positionnés contre la torture. Si Solomon-Godeau remarque que cette indignation n'a pas duré, que les centaines d'autres images diffusées en 2006 n'ont pas causé d'émoi, cela démontre leur importance. L'auteure remarque en effet que les nombreuses images des tortures d'Abou Ghraib nous apprennent beaucoup sur « les dessous sordides et vicieux des valeurs américaines que la guerre en Irak est censée réaffirmer et propager⁶⁷. » Au-delà de la médiatisation de ces images, c'est-à-dire à travers leur propagation via Internet, leur visibilité renouvelée par une multitude de spectateurs différents, Solomon-Godeau voit en ces images horribles le dévoilement du caractère double des valeurs américaines. Elle peuvent certes conduire à une haine des Américains,

64 « Les enseignements de Le Bon, l'un des premiers théoriciens de la foule et auteur de travaux maintenant largement discrédités » Guillaume Dezecache, « Panique », dans Gloria Origgi (sous la dir. de), *Passions sociales*, Paris, PUF / Humensis, 2019, p.431

65 Abigail Solomon-Godeau s'appuie sur les commentaires faits notamment par Dora Appel, Hazel Corby et Susan Sontag ; mais s'en écarte en relevant la dimension pornographique (et les mises en scène à caractère sadomasochiste). Abigail Solomon-Godeau, « Torture à Abou Ghraib : les médias et leur dehors », *Multitudes*, mars 2007, n°28, p.214-215

66 *Idem*, p.215

67 *Ibid.*, p.218



34. Eric Baudelaire, *Que Peut une image ?*, 2009

mais au-delà des émotions qu'elles pourront faire naître, ces images « vaudraient toujours mieux que rien⁶⁸ ». Elles sont des signes particuliers qui peuvent convoquer – sans s'y substituer – les actes de torture et de censure présents ailleurs, autrefois ou demain. Elles importent surtout car elles sont un contrepoint, un « démenti⁶⁹ » en images des valeurs américaines bienveillantes et attractives, passant à travers les images iconiques des médias et des fictions stéréotypées – tenus économiquement par quelques filiales américaines.

Solomon-Godeau parle d'un « phénomène d'« iconisation » » pour les images d'Abou Ghraïb⁷⁰. C'est « le processus au cours duquel certaines images acquièrent, pour tout un ensemble de raisons, une portée symbolique générale qui va au-delà de l'événement particulier qu'elles représentent. Autrement dit, l'image « iconique », comme celle du détenu la tête encagoulée, maintenu en équilibre instable sur une caisse, relié par les membres à des fils électriques, devient le symbole de tous les maux de la guerre⁷¹. » On voit donc qu'une image iconique n'est pas une icône : ni au sens religieux (image sacrée, incarnation d'une divinité), ni au sens linguistique de Peirce (similitude entre le représenté et sa représentation). Il s'agit d'une image qui a été en quelque sorte élue car elle peut s'ouvrir à autre chose que ce qu'elle représente, elle est porteuse d'autres images et d'autres discours – comme si elle était à la fois pleine et vide de sens. Le fait qu'elle soit répétée dans différents

68 *Ibid.*, p.220

69 « [O]n peut contester les proclamations du gouvernement américain quant à la vertu, aux valeurs morales et à l'attachement à la famille des citoyens les plus patriotes mais l'auto-représentation élaborée si complaisamment à Abou Ghraïb lui apporte en images son propre démenti. » *Ibid.*, p.220

70 Thomas Hirschhorn parle quant à lui d'une « tendance à l'« iconisme » » qui entraîne une manipulation de la part des médias : voir *supra* chap.1-1.

71 Abigail Solomon-Godeau, « Torture à Abou Ghraïb : les médias et leur dehors », *op. cit.*, p.219



35. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006

contextes participe de son élection généralisante. Parce que les images ont été portées en icônes médiatiques et comme vidées de leur particularité, elles ont été plus à même d'être manipulées, appropriées, transformées et alors de susciter tout un réseau d'autres représentations (passés et présentes, dans l'histoire et l'histoire de l'art) par ressemblances. Ce sont également les images d'Abou Ghraib qui ont permis à André Gunthert de s'interroger sur les spécificités de l'image numérique nouvellement diffusée dans les médias. Des milliers d'images sont réalisés par les geôliers grâce à la possibilité d'abondance d'images que permettent les appareils photographiques numériques, qui deviennent courants à ce moment-là. Mais quelques unes seulement atteignent le rang d'images iconiques. Il parle alors d'une monumentalisation des images : les images iconiques sont, encore plus facilement qu'avant, rediffusées partout, et notamment sur Internet et sont donc plus mémorisables. Avec les images d'Abou Ghraib, il remarque que « les meilleures candidates à la monumentalisation [...] sont les images les plus simples, celles dont le sujet est facilement identifiable, sur un mode proche de l'emblème (le martyr, le bourreau et la victime, le dénuement face à la violence)⁷². » On retrouve l'idée que les images iconiques nous prédisposent à poser un regard simplifié sur l'évènement, une vision réductrice ; mais s'empare surtout de notre mémoire et notre imaginaire collectifs.

Ainsi, est-ce que l'image iconique établit une sorte d'ordre en écartant les autres images de l'évènement singulier ? En même temps, est-ce qu'elle ne tendrait pas, du fait de son intrication dans un réseau d'images, à se noyer dans la masse d'images, à perdre sa force ? C'est donc le rapport entre unité et multitude qu'il faut discuter. La multitude contient-elle en elle-même une perte, se rattache-t-elle uniquement à l'angoisse du manque et la peur du désordre ? Le désir d'unité et d'unicité, l'élection d'images iconiques pourraient-ils y pallier ?

Il est alors intéressant de revenir sur *The Dreadful Details* (2006) d'Éric Baudelaire⁷³. À travers la fabrication et l'exposition de cette œuvre, il établit une

72 André Gunthert, *L'Image partagée*, op.cit., p.38

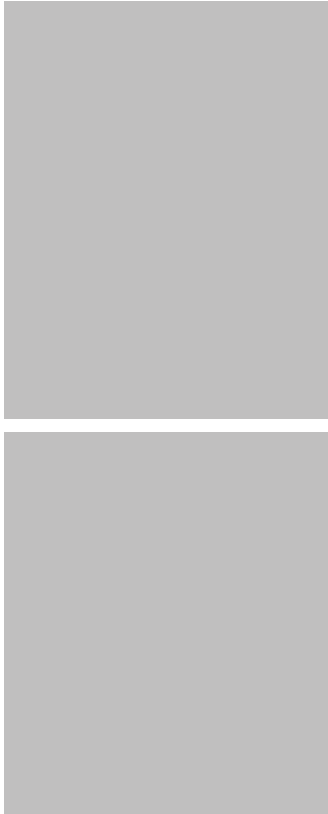
73 Pour l'analyse de cette œuvre, voir aussi *supra* chapitre 1-3.

distanciation entre évènements réels, images médiatiques, fictionnelles et artistiques. Réalisée dans le contexte de la guerre en Irak, cette œuvre photographique s'appuie directement sur des images iconiques des médias et de l'histoire de l'art, représentatives de notre regard sur la guerre investi par la mémoire collective des images. L'artiste fait rejouer, sur un plateau de tournage hollywoodien, plusieurs icônes de l'histoire de l'art et du photojournalisme. Ce sont à travers les gestes représentés par les protagonistes de la scène que les références sont surtout visibles : implorer, interpeler, tenir en joue, tenir un enfant succombant dans ses bras, mourir, être témoin et regarder, photographier... Des gestes observés maintes fois⁷⁴, comme ressassés et fatigués, cette fois répétés par des acteurs jouant ces modèles du genre de l'image de guerre. Pour Pierre Zaoui, il s'agit d'une mise en abîme des clichés, « c'est-à-dire [des] images toute faites, sans affect car toujours bien connues et digérées d'avance, présentes autant en nous (sous forme de souvenirs à la fois flous et envahissants) que hors de nous (sous forme d'illustrations éculées de magazines ou de publicité) [...] »⁷⁵. » Parce que trop souvent répétées, les images iconiques de la guerre deviennent des clichés et mettent à distance nos émotions tout comme notre envie d'essayer de connaître ce qu'il se passe. C'est comme si face aux images de guerre reçues à travers les médias, nous avons tendance à vouloir reconnaître des images iconiques, plutôt que de regarder ce que montrent les images - qui n'est pas pour autant la réalité brute, mais qui déplace à un autre niveau la réception des images. Guillaume Désanges voit quant à lui dans *The Dreadful Details* « l'étalon de l'image du conflit contemporain, jamais vue et pourtant mémorisée [...] »⁷⁶. » Ce serait donc le modèle fictif qui vient après toutes les images déjà vues et insaisissables ; une sorte de reconstitution de tout ce qui se répète depuis la photographie de guerre, qui s'appuyait déjà sur l'histoire de l'art... L'intertextualité des images diffusées par les médias est ici évident dans le caractère mis en scène des gestes rejoués, mais en même temps subtil par la manière de les avoir photographiés. Les points de vue de chaque petite mise en scène (qui constitue la grande) ne sont pas les mêmes que les images iconiques d'origine. De plus, la multitude des références est immergée à l'intérieur de cette scène de tournage dans laquelle les acteurs revêtent tous des vêtements et accessoires propres à un seul contexte historique, celui de la guerre en Irak.

74 Parmi ces références iconiques : *The Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg, July, 1863* d'Alexander Gardner, photographie publiée dans son livre *Gardner's Photographic Sketch Book of Civil War* (1866) - dont une partie d'une légende d'une autre photographies est reprise pour le titre de cette œuvre de Baudelaire : « *Such a picture conveys a useful moral : it shows the blank horror and reality of war, in opposition of its pageantry. Here are the dreadful details ! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation.* » Ou encore *L'Exécution de l'Empereur Maximilien* d'Édouard Manet (1867) ; *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid* de Francisco Goya (1814) ; *La Madone de Benthala* d'Hocine Zaourar (1997) ; *La Piéta de Michel-Ange* (1498-1499).

75 Pierre Zaoui, « La Fresque aux icônes - à propos de *Dreadful Details* d'Éric Baudelaire », *Vacarme*, avril 2006, n°37, p.46

76 Guillaume Désanges, « Éric Baudelaire, télé-réalité », *Déplacement de site / Site Displacement*, Archibooks + Sautereau éditeur, Paris, 2008, non paginé



36. Eric Baudelaire,
The Dreadful Details, 2006, détails

Mais l'artiste nous place directement face à la diplopie analysée par Chéroux : Baudelaire ne nous donne pas à voir une seule image, mais deux. *The Dreadful Details* est un diptyque. Par son caractère double, le dispositif pourrait renvoyer à la stéréoscopie employée au XIX^e siècle, et notamment car Baudelaire emprunte les mots du photographe américain Alexander Gardner, qui employait cette technique, pour le titre de son œuvre. Cependant il ne s'agit pas d'une même image montrée deux fois. Le but même de la stéréoscopie - la restitution au plus proche de la réalité par l'illusion du relief - est d'ailleurs contredite par l'apparence des murs de "carton" de la scène de tournage photographiée par Baudelaire. L'artiste ne cherche pas à "faire vrai" : c'est une mise en scène artistique qui se montre et se regarde en tant que telle. Elle ne représente ni une scène précise qui se serait passée durant le conflit irakien, ni une image qui documenterait le tournage d'une série hollywoodienne à propos de cette guerre. Et c'est une mise en scène constituée de deux images : l'artiste a photographié la scène, puis a coupé son photogramme en deux en retirant une mince partie. Tout comme de nombreux diptyques

de l'histoire de l'art⁷⁷, celui de Baudelaire joue alors sur un principe d'association et de dissociation : ce n'est pas tout à fait une même photographie séparée en deux, mais deux images qui fonctionnent ensemble par prolongement, avec un écart qui marque l'absence de représentation. En effet, à l'endroit de l'intervalle entre les deux photographies encadrées, des éléments de la mise en scène ne sont pas photographiés (des vêtements suspendus et une porte apparaissent fragmentés). La distance entre les deux photographies semble d'ailleurs correspondre à l'espace de la scène représentée qui n'est pas rendu visible (l'écart entre les éléments non visibles semble être de la taille des parties de ces derniers).

Nous sommes face à deux images qui sont écartées légèrement l'une de l'autre, qui nous contraignent à les considérer comme double et à passer d'un panneau à l'autre. Par ailleurs, les deux parties supérieures sont composées principalement d'éléments de décor, et les deux inférieures de personnages qui forment dix groupes plus ou moins distincts. On a alors du mal à regarder l'œuvre d'un seul coup d'œil. Il faut à la fois voir la mise en scène de loin et de près ; se rapprocher pour mieux voir, mieux repérer les images iconiques sous-jacentes mises à distance. *The Dreadful Details* semble vouloir dévoiler la tendance à l'iconisme des médias, sans tomber dans le processus d'iconisation : l'œuvre semble contenir et montrer trop d'éléments

⁷⁷ Je pense notamment à la peinture *Le Triomphe de la Chasteté ou Doubles Portraits des ducs d'Urbino*, de Piero della Francesca (v.1465) mais aussi, dans le cas d'un polyptyque, à *La Guerre* d'Otto Dix (1929-1932) auquel Baudelaire renvoie dans son icono-cartographie (voir note suivante).

pour être symbolique, entraîner trop d'instabilités, trop directement, entre distance et proximité pour l'observer, mémoire et présent, fiction et réalité.

Baudelaire révèle ainsi une partie de notre culture visuelle de la guerre, mais aussi ses mouvements. Si l'on peut déceler dans *The Dreadful Details* la limite de celle-ci - l'appauvrissement des spécificités des cultures dans la représentation du monde, du réel, des événements, alors que les images médiatiques ont tendance à devenir les mêmes pour l'ensemble des pays du monde - cette culture visuelle

ne peut être que multiple, faite d'un ensemble d'images particulières. Il est notable que Baudelaire choisit dans une autre œuvre de donner directement à voir certaines des images iconiques qui lui ont servies de modèles, de références. Avec *Que peut une image ? - Icono-cartographie* (réalisée pour la revue *Hypertexte* en 2009), l'artiste montre une partie des coulisses de son œuvre. Cette icono-cartographie montre une constellation de cinquante images de guerre, aux formats, époques et natures variés : des images de reporters, d'artistes et d'anonymes se côtoient et se confrontent, accompagnées de huit citations textuelles. C'est une volonté de nommer et montrer précisément certaines images iconiques, leurs particularités, que l'on voit ici toutes ensemble déployées. La surface de la carte devient espace de réflexion, et propose un temps pour examiner non pas les positions de militaires dans une guerre, mais celles d'images. C'est une « géographie des intentions⁷⁸ », celles des images et de leurs auteurs, et de leurs possibles pouvoirs face à la guerre. Cet agencement d'images présente des relations pensées et construites par Baudelaire, autrement que celles qui s'établissent parfois insidieusement dans les images diffusées par les médias. Si les images iconiques sont souvent vidées de leur particularités et de leur sens par la répétition, devenant en même temps facilement mémorisables et oubliées, influençables comme influençantes, elles sont ici toutes recontextualisées par leur légendes au verso de la carte ; mais aussi dans un contexte artistique - manière de rappeler aussi le choix personnel de toute sélection d'images, de toute fabrication d'images, que l'on adresse aux spectateurs...

La multiplicité des images ne s'oppose pas à la nature des images. Une œuvre peut être constituée de plusieurs images sans vouloir les asservir. Ainsi, Zaoui considère que Baudelaire a transformé les clichés dans *The Dreadful Details* pour en faire « une fresque aux icônes ». L'œuvre ne sert pas à alimenter la soif d'images de guerres, à perpétuer la répétition des images médiatiques. Zaoui l'investit du rôle d'icône et, cette fois, c'est bien du sens religieux dont il s'agit : l'œuvre de Baudelaire (constituée d'images multipliées et regroupées en deux images qui ont



37. Eric Baudelaire,
The Dreadful Details, 2006, détails

78 Expression de l'artiste cité dans « Que peut une image ? », *Hypertexte*, n°2, 2009, p.43. L'œuvre *Que peut une image ? - Icono-cartographie* a été réalisée pour ce numéro de la revue *Hypertexte*. La carte a été éditée à mille exemplaires, mais Baudelaire met en ligne sa version numérique sur son site internet, disponible (et téléchargeable) sur <<http://www.baudelaire.net/print/ephemera-editions/>> [dernière consultation 08.08.19]

une unité) est une image qui incarne quelque chose en elle, plus qu'elle ne la figure ; qui fait voir quelque chose qui la transcende, davantage qu'elle ne le montre. Pour l'auteur, *The Dreadful Details* contient un pouvoir de consolation propre aux icônes religieuses, en ce qu'elle peut relever l'effroyable de la guerre, tout en affirmant la persistance sacrée de l'humain⁷⁹. L'identification collective peut sans doute d'abord résider dans notre nature commune, tout en respectant le fait que nous soyons autres, dissemblables. L'apaisement possible dans une ou plusieurs images passe à travers la relation qui s'établit entre le spectateur et ce qu'il regarde, par écart et par l'intermédiaire de celui qui l'a créé⁸⁰ ; et non comme une relation immédiate qui repose sur des associations rapides – les clichés.

Il ne s'agit pas, face aux peurs, de rétablir un ordre par la réduction des images qui généralise et efface les particularités, mais d'en proposer une nouvelle disposition pour les regarder et les comprendre autrement. Le collectif n'est pas le général. Dans la « phobocratie » imaginée par Marie-José Mondzain, le pouvoir qui se nourrit des peurs suscitées par les images, instaure une domination : « La peur et la haine qui massifient le plus grand nombre en une unité fantasmatique sont les moyens les plus assurés d'anéantir toute visée conflictuelle [positive] et démocratique⁸¹. » Les industries de la peur flattent le sentiment identitaire de celui qui veut être intégré à la foule et cultivent l'impression sécurisante de celui qui se veut malgré tout singulier (Mondzain).

79 Je paraphrase ici les propos et la conclusion de l'auteur. Voir Pierre Zaoui, « La Fresque aux icônes – à propos de *Dreadful Details* d'Éric Baudelaire », *op. cit.*, p.48

80 « La seule image qui possède la force de transformer la violence en liberté critique, c'est l'image qui incarne. » Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, *op.cit.*, p.32. L'icône n'est donc pas une plongée aveuglante dans l'image donnée pour ce qu'elle montre (image consommable), mais une relation de distance qui tend à la construction du regard de celui qui la regarde. Ce n'est donc pas le caractère unique qui fait d'une image une possible icône, alors que des images multiples seraient des idoles et « alors que la pratique des saintes imageries a le plus souvent rejoint l'arsenal communiel de la propagande et de la publicité. » *Idem*, p.34

81 Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, *op.cit.*, p.112

La peur des « masses », tout comme les stéréotypes portés sur des communautés, consiste en un rejet de ceux que l'on ne connaît pas et que l'on n'arrive pas à distinguer. Elle peut être rapprochée du déferlement des images qui nous font peur, celles notamment des « médias de masse ». Créées pour une foule indistincte, celles-ci se ressemblent de plus en plus et on n'arrive pas à bien regarder du fait de leur nombre et de leur rapidité. Tout est alors question d'identification, ni généralisante ni absorbante : les images peuvent faire écho à des points communs d'une société, constituée par son histoire et sa culture, sans que l'on ne s'y identifie immédiatement aujourd'hui, c'est-à-dire sans réfléchir. Les images "prennent" - en tant qu'elles nous figent et nous immobilisent ; une prise sur nos regards et nos imaginaires - ou ne "prennent" pas. La difficulté loge dans le fait que même si on n'y adhère pas, elles parlent de nous ou de la société à laquelle on appartient - dans laquelle on veut trouver notre place... La peur peut tendre à séparer et à exclure, en particulier « lorsqu'elle capte toute notre attention, et qu'elle rétrécit notre pensée en déformant nos jugements, en limitant notre esprit critique et en rendant le citoyen vulnérable face à des discours politiques simplistes⁸². » Mais elle peut aussi nous obliger à prendre position à contre-sens de cette tendance, et notamment en se jouant des peurs collectives (en tant que représentations comme d'émotion vécue collectivement).

Dans son article « Dynamiques sociales et formes de la peur », Denise Jodelet insiste sur les possibilités de cette émotion collective, et notamment par rapport à la peur de l'autre. Elle s'interroge sur l'idée répandue de spectateurs incapables de réagir, notamment face aux discriminations entraînées par les peurs redoublées voire créées par les médias et les politiques : « Faut-il pour autant postuler que les individus n'ont pas d'autre porte de sortie face aux risques qui les menacent que la passivité, la soumission à l'autorité et le repli sur soi ? Tout se passe comme s'il n'existait ni réflexivité, ni capacité imaginative, ni médiations sociales qui puissent déboucher sur des actions individuelles et collectives⁸³. » L'auteure conclut son article à partir de réflexions sur la globalisation. On peut en effet remarquer que de nombreuses peurs se trouvent aujourd'hui au cœur de l'échelle globale qui les redouble : la mondialisation économique qui entraîne autant une peur de la standardisation (entre assimilation et dissémination) que des crises économiques mondiales ; mais aussi la peur du terrorisme global, d'une pandémie planétaire, et la fin de la Terre par réchauffement climatique... Denise Jodelet remarque cependant que de nombreux anthropologues évoquent une dimension positive de celle-ci, en particulier à travers le développement de nouvelles représentations et de nouveaux imaginaires⁸⁴.

82 Silvia Krauth-Gruber, Virginie Bonnot, Ewa Drodza-Senkowska, « Menaces et peurs collectives : apeurés, sommes-nous des citoyens éclairés ? », *op.cit.*, p.168

83 Denise Jodelet, « Dynamiques sociales et formes de la peur », *Nouvelle revue de psychosociologie*, n°12, 2011, p.252

84 « L'intensification et l'extension des échanges et des flux [...] ; l'accélération, la vélocité de la circulation des idées, des biens, des informations et des populations. Loin de repérer dans ces phénomènes des risques qui entachent l'avenir et créent des inquiétudes dans les groupes sociaux, les anthropologues y voient une source d'innovation mettant fin à l'attachement univoque au local et

La répétition dans les peurs collectives soulève plusieurs questions. On pourrait ainsi se demander si le déferlement des images n'est pas qu'une illusion. La catastrophe des images ne serait alors qu'une expérience immédiate propre à la couverture d'un événement, qui s'annulerait lorsqu'il est révélé que la multiplicité des images n'est autre qu'une multiplication de modèles. Néanmoins, même si les images médiatiques se ressemblent à chaque fois qu'un événement arrive (tendance à l'iconisme), et que les médias établissent des relations entre des événements par leurs images (pratiques intericoniques), elles ne sont pas totalement identiques. C'est une multiplication de doubles et non d'images identiques, relative à l'ampleur qui sera donnée à un événement, précédant et suivant un autre... Une masse d'images se constitue, devant laquelle nous sommes confrontés et qui peut établir une peur indéfinie, associée à cette impression de ne plus être capable de voir correctement.

De plus, l'uniformisation des images révèle qu'en tant que spectateurs, nous sommes souvent pris entre la marchandisation des images et leurs manipulations politiques voire bellicistes. Les icônes médiatiques et les stéréotypes qui peuvent en résulter laisse entrevoir une difficulté de positionnement pour les spectateurs qui les regardent, comme les artistes qui choisissent de les travailler. Face à cette forme d'excès et de manque, comment réagir et créer à la fois, par quels gestes artistiques ?

à la fermeture des entités culturelles closes. » Plus loin, Jodelet écrit : « De nouvelles possibilités de vie imaginaires s'offrent aux individus qui s'approprient, adaptent et objectivent dans leur quotidien les modèles diffusés par les médias. Ces considérations conduisent Appadurai à recommander la pratique d'une "anthropologie des représentations". » *Idem*, p.252-253.

LE CENTRE

Bâtiment noir.

Plutôt allongé ; entouré de grands cèdres cendrés. Une architecture simple, rectangulaire, à laquelle répondaient géométriquement d'autres immeubles, dont le volume variait assez peu dans le maillage des rues.

Une trentaine d'étages.

Des fenêtres ; aux normes, qui donnaient sur d'autres centres où l'on s'affairait aussi nuit et jour. Aucun logo, aucune désignation ou fonction placée sur le bâtiment. On ne le nommait pas, on n'en parlait pas. Il semblait exister seulement durant le temps de travail des employés, qui seuls savaient ce qu'ils y faisaient. Cela suffisait.

Rapport architecture/hierarchie simple : plus haut montaient les ascenseurs vers les étages supérieurs, plus haute était la position de l'employé – tradition qui perdait son sens dès qu'ils quittaient les lieux... Les employés ne connaissaient pas la raison de leur affectation ici, ni la raison de l'assignation à leur poste. Aucun entretien ne s'était déroulé, aucun dossier de qualification n'avait été rempli. On leur remettait un jour un pli, sur lequel était inscrite leur nouvelle fonction, associée à un numéro d'étage et un numéro de salle d'études – une élection administrative.

Les cinq premiers étages abritaient les conservateurs. Température normée, avec détecteur d'humidité dans chaque pièce. Distributeurs de gants en coton blanc à chaque porte. Consoles, pupitres, caissons, sas, rayonnages et étagères segmentaient leurs lieux de travail.

Les dix suivants étaient réservés aux techniciens. Leurs étages, reconnaissables à la lumière bleutée des appareils informatiques dans laquelle ils étaient constamment plongés, avaient les équipements de ventilation de rigueur, suspendus aux façades extérieures. Circulation des données, espacement des passages de transit, visibilité des activités : les salles étaient pensées en termes d'efficacité et de rigueur.

Les vingt autres étaient partagées par les collecteurs (plutôt première moitié inférieure) et par les "entomologistes" (moitié supérieure environ). On soupçonnait des changements internes, des échanges d'étages entiers entre ces deux catégories d'employés – comme une énigmatique et lente guerre de territoire. Contrairement aux conservateurs et techniciens, ils avaient droit à des bureaux privés, fermés ; tandis que chaque étage avait une salle commune au fond du couloir, prévue pour des réunions qui n'avaient jamais lieu.

Le dernier étage n'avait pas de fenêtre et semblait être constitué d'un seul bloc, comme l'immense dernière pierre posée à l'édifice.

A l'intérieur du centre, il n'y avait pas de contact physique entre les catégories d'employés, qui se géraient de manière autonome. Les échanges matériels se faisaient par de minuscules ascenseurs, qui montaient et descendaient images, fiches et rapports.

Tout s'engrenait au même moment : l'évènement décidait pour eux. Les directives de travail tombaient – à chacun sa feuille format A5 dactylographiées, anonymes – et le mécanisme se mettait en marche.

AMORCES

L'amorce, cela peut être un début.
Cela peut être le début d'une pellicule de photo, d'une bobine de film.
Cela permet de déclencher ; une opération, une charge, une image.
C'est un moteur ; cela entraîne, engage, attire aussi.
L'amorce, cela peut être un appât, qui vise à séduire ou capturer.
Cela peut être aussi le début d'un article, placé en une, que l'on continuera de lire dans les pages suivantes. Cela incite à poursuivre.

Les *Amorces* (2017 -) sont des courts textes de fiction.
Elles n'ont pas de forme définie : je peux en faire une lecture publique ou les exposer (imprimées et affichées). Ces textes font partie d'un même récit mais chacun est autonome, il n'est pas nécessaire d'en connaître l'ensemble. Les *Amorces* sont en revanche toujours accompagnées d'une sélection d'images collectées – projetées, montrées à travers les carnets, données à voir sur les murs. Elles ne dépendent pas d'images définies, les associations entre textes et images peuvent changer ; elles interagissent.

La rédaction du mémoire de thèse est à l'origine de ce projet. Pour la préparer, j'ai commencé à décrire certains gestes de ma pratique artistique, à les raconter en les transposant dans un univers fictif. Ces textes sont devenus les amorces d'un récit qui continue de se construire. Les *Amorces* déplacent mon travail dans une fiction imaginée à partir – et au fil – de ma collecte. Ce sont des sortes de mises en scène littéraires, qui laissent imaginer (et non voir) l'origine et la cause de cette pratique d'images. Elles invitent à faire autrement l'expérience des images collectées et de mes autres projets, les faisant vaciller dans une dimension fictionnelle.

Les *Amorces* renvoient directement à certaines réflexions sur la réception des images médiatiques, ainsi qu'à certains gestes de ma pratique – conserver, collecter, épingleur, agencer – devenus ceux d'employés anonymes travaillant dans un centre dont la fonction restera obscure. L'origine de cette fiction n'est donc pas ce qui est représenté dans une ou plusieurs images collectées, mais leur manipulation. Le récit est écrit de manière à se rapprocher des romans d'anticipation et du genre de la science-fiction, qui puisent très souvent leur inspiration dans les peurs collectives. Ici, aucun ennemi potentiel ni menace imminente, mais une peur latente, qui s'installe dans la description d'une structure administrative autoritaire. Les employés y sont convoqués sans appel ; la finalité de leur fonction est indéterminée, implicite, voire absurde. Des choses sont tuées, cachées ; leur lieu de travail semble être un monde à part, qui se superpose sur leur quotidien, qu'on suppose également oppressant.

A travers l'environnement bureaucratique dans lequel se déroule ces courts textes, je raconte la peur du flux innombrable d'images générées aujourd'hui, en questionnant la nécessité et la possibilité de le gérer de manière collective et individuelle. Je décris également le plaisir que l'on peut ressentir face aux images, même lorsqu'elles sont infiniment associées aux peurs. C'est une autre manière de penser nos usages et pratiques des images médiatiques. Le centre imaginé dans ces amorces de récit évoque la constitution d'une archive. Structurée, normée, elle paraît écraser ceux qui la constitue ; et semble vouée, non à l'échec, mais à un désordre toujours plus grand – non pas effrayant mais dynamique, incitant à poursuivre, amorçant d'autres pratiques d'images.





Images de synthèse d'une vue en coupe de l'éruption du Tambora. PHOTO CLAUS LUNAU SCIENCE PHOTO LIBRARY AKG-IMAGES



LES COLLECTEURS

6 heures – la matinée commençait avec l'arrivée du journal et son lot d'images. Le quotidien avait été choisi pour l'importance des photographies publiées. Chaque page en comportait au moins une : parfois seulement une petite en haut de la feuille, la plupart du temps de grandes images imprimées prenaient autant d'espace et d'attention que le texte. Chaque jour, les collecteurs ouvraient le journal et découvraient ces photographies, imaginées déjà en écoutant la radio pour venir jusqu'ici. Images d'un attentat, d'états de guerres, d'états en guerre, de catastrophes naturelles meurtrières, de crises politiques plus ou moins sérieuses, de portraits de femmes ou d'hommes influents, de scènes de films critiqués... Ils observaient tout, chacun dans sa salle d'étude, et remplissaient les fichiers et dossiers demandés.

Ils ne décidaient pas eux-même du temps de leur analyse. Tous les matins en arrivant par le car commun, ils prenaient place au bureau et découvraient la même feuille, sur laquelle étaient inscrits la date et l'heure de départ du jour. 27/08 = 11h42, 28/08 = 17h55, 29/08 = 14h30... Ils ne pouvaient sortir de leur salle ni avant, ni après, et devaient laisser leurs recherches en l'état sur la table, prélevées ensuite par les conservateurs.

Selon le temps qui leur était imparti, ils analysaient différemment ces photographies offertes. Quelques minutes accordées et tout pouvait se ressembler, se rassembler. Avec l'habitude, le peu de temps leur permettait de prendre de la distance avec ce qu'ils tenaient délicatement entre les mains. Les photographies du jour se ressemblaient car elles se renvoyaient les unes aux autres – celles visibles dans le quotidien du jour, de la semaine, d'autres années. Elles étaient comme réunies par la répétition des événements (un attentat, deux attentats, quatre inondations, dix chefs d'état appelant au calme), mais aussi par la répétition de leur représentation même. Les photographes et reporters avaient leur propre vision, des points de vue différents, mais portaient – et formaient à la fois – un regard collectif. Analysées et pensées ensemble, grâce à l'exercice du regard et de la mémoire des collecteurs, ces photographies accédaient à une typologie qui se construisait au fur et à mesure des publications. Une scène d'attentat – qu'un photographe avait par exemple montrée à travers l'image de débris épars de voiture, de traces non identifiables sur le bitume, d'une silhouette sombre au premier plan, de soldats tendus au deuxième ; à travers les victimes sous le choc, ciblées dans son objectif, prises en charge par des proches ou des ambulanciers, les témoins pantois, parfois les morts étendus, à peine recouverts par quelque chose trouvé sur place à la va-vite... – tous ces détails, ils les regardaient à peine : ils les reconnaissaient. Nul besoin pour eux de connaître le contexte, de lire la légende succincte sous la photographie : ils déterminaient ce qui était représenté comme des formes – des représentations devenues types, classés comme tels dans le dossier correspondant.

Davantage de temps, et les collecteurs avaient le droit de s'y perdre. Ils se plongeaient dans l'image, en observant chaque chose qui leur était donnée à voir, chaque détail qu'ils avaient la possibilité de percevoir à travers la trame de la photographie imprimée à des milliers d'exemplaires. Certains cherchaient ainsi, comme pour la lecture d'un roman, à s'identifier à l'une des personnes photographiées, ou encore à s'imaginer sur les lieux de la prise de vue – projections de regards. Ils pouvaient alors devenir photographe, témoin, victime, bourreau ; soumis ou insoumis à l'objectif, à l'acte de cadrer sur cette partie de la scène et non une autre. Ils se libéraient de la contrainte : l'image était ouverte.

Mais ces moments étaient finalement les plus durs ; ces échappées devant se terminer toujours. Les interrogations et contradictions reprenaient alors : où étaient-ils les mieux ? dans cet immeuble ou à l'intérieur des photographies ? Dans la réalité ? Celle toujours inatteignable des images ? Dans leur imagination ?... Ici, maintenant, ils étaient en sécurité. Ils avaient un emploi stable, dans un environnement calme, pour une recherche énigmatique mais passionnante. Assis à leur bureau, une photographie entre les mains, ce qu'ils regardaient avait été. Peu importait le cadrage, les retouches, peu importait si l'image avait été mise en scène : elle avait été publiée, montrée, et avait donc du sens, de l'importance – pour eux comme pour le reste du monde.

LES ENTOMOLOGISTES

Les collecteurs regardaient, sélectionnaient, rassemblaient, triaient et classaient ; les entomologistes récupéraient et épinglaient – d'où le nom donné à leur fonction, par on ne sait quel directeur. Il s'agissait toujours bien d'images, toujours de photographies de presse, clouées délicatement par ces chercheurs sur de grands panneaux de liège. Tout comme les collecteurs, chaque employé de la section avait son propre bureau d'études ; chacun avait des directives, plus espacées cependant.

Contrairement à eux, ils déclassaient, reconstruisaient, créaient des montages à partir de plusieurs images, d'un coup ; une vue d'ensemble sur dix, vingt, cinquante, cent photographies choisies par ou pour eux. Pas de carnet à réaliser, pas de fichiers ni de dossiers à remplir, pas même de compte-rendus à faire. Seulement un panneau à rendre. De la table au tableau, les images éparpillées sur la surface de métal, disposées d'abord par petit tas, montaient successivement sur la surface de liège ; elles étaient piquées une fois, puis déplacées et clouées à nouveau, et prenaient ainsi davantage de sens qu'à l'origine.

Une fois terminé, chaque panneau sur lequel les images étaient épinglées – qui correspondait environ à la taille du mur de leur salle d'études – était retiré, photographié puis entreposé. La photographie allait tout droit dans l'un des dossiers informatiques des techniciens ; pure trace qui attestait de la tâche accomplie. Le panneau était déposé dans une grande pièce au fond du couloir, munie d'immenses meubles à tiroirs verticaux et coulissants. À chaque étage de la section des entomologistes se trouvait une salle identique, où chaque panneau était stocké ; comme les collections cachées d'un musée. On voyait parfois ces tiroirs longilignes de métal tous ouverts, sans qu'on sache pourquoi : un besoin soudain de les voir ensemble ? un directeur qui vérifiait le rendement des employés ?

Les entomologistes n'avaient pas besoin de revoir leurs panneaux. Certains les mémorisaient dans les moindres détails, d'autres trouvaient le moyen d'en garder une copie (souvent par quelqu'arrangement frauduleux). Ils n'échangeaient pas entre eux ; ni pensées, ni parole, ni image. Ils faisaient leur travail : montrer leur état des choses, établir leur état des lieux des images.

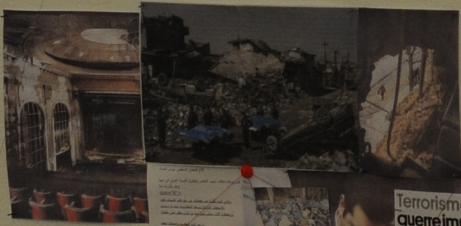
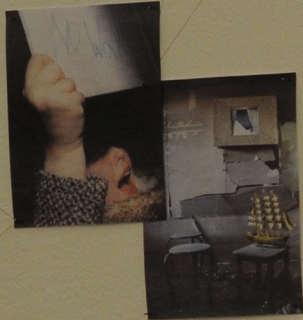
Parfois une intuition, un désir lancinant, les amenait à faire appel aux services des conservateurs. Ils avaient besoin de plus d'images. Davantage que celles posées sur les étagères de leur bureau, davantage que celles qu'on leur avait laissées. Ils avaient besoin de les tenir entre leurs mains. Dans ce cas seulement, ils devaient déposer une sollicitation par écrit, en expliquant leur demande, qui était rarement refusée. Ces requêtes pouvaient être effectuées pour obtenir des photographies beaucoup plus anciennes ; ou des images qu'ils n'avaient plus à disposition et dont ils sentaient qu'ils n'avaient pas réussi à extraire le meilleur, à associer correctement avec d'autres, à accorder. Parfois, il s'agissait seulement de la manière dont une image avait été épinglée, qui ne leur convenait plus – pensée qui leur était insupportable.

Car pour tout entomologiste, les manières d'épingler étaient des plus importantes, et avaient quelque chose de personnel. Certains ne clouaient que certains coins de l'image, d'autres le milieu uniquement, les plus nombreux épinglaient des détails, au hasard de l'image ou selon une thématique bien à eux... Mais, chaque fois, à chaque clou planté, une émotion étrange se manifestait, mêlée à la sensation désagréable d'un manque de bon sens. Ils étaient chercheurs, pas magiciens ou religieux : ce qui était percé, transpercé, piqué n'était pas de vraies choses, des animaux bien vivants, des hommes réels, mais leur représentation... Rien n'y faisait, même si ce n'était que des images, cela n'était pas anodin d'y planter des épingles. Une violence s'en dégageait, qui restait comme en suspens les panneaux finis. Avant d'appeler les photographes, ils restaient tous un long moment devant leurs montages – besoin de leur faire face – et observaient les membres martyrisés, les mains crucifiés, les yeux crevés, les mouvements contraints, les épingles devenues projectiles et essaims menaçants... Un temps d'illogisme, de déraison, nécessaire avant de pouvoir se remettre au travail.





L'ONDE DE CHOC



Terrorisme. La guerre impossible



L'ESPACE-MONTAGE

Un étage entier, le dernier étage, ne constituait qu'une seule pièce ; une salle aveugle, entièrement envahie d'images. Non pas remplie d'images classifiées dans des pochettes, des dossiers cartonnés, considérées comme des liasses de documents placés dans des rayonnages chiffrés, au sein d'étagères numérotées – censées servir un jour à démontrer telle accusation, à fournir telle preuve... Non, ce n'était pas une salle de stockage, pas même une salle d'archives : cette pièce était saturée d'images épinglées, assemblées, reliées par des fils, en équilibre sur de rares objets présents, tables, chaises, cartons... Il y en avait sur le sol, les murs, le plafond... Elles formaient des enchevêtrements labyrinthiques, semblaient s'associer, s'accorder, se correspondre, dialoguer... Cet ensemble représentait-il l'état d'une recherche ? Un état d'esprit ? du temps ? de la société ?

30 caméras scandaient l'espace. Accompagnées d'écran où s'affichaient la date et l'heure, elles enregistraient 24h/24 depuis l'ouverture du centre (« année 0 - ... »). On ne savait sur quel poste de technicien – ou tout aussi bien de conservateur, de collecteur, d'entomologiste – ces vidéos étaient retransmises, ni si elles étaient archivées, voire même regardées.

Un gigantesque tas occupait le milieu de la salle. Lorsque l'on arrivait à s'approcher, on pouvait remarquer qu'il était composé de milliers d'images ; des images comme en attente d'un emplacement, d'une position. Des photographies de presse, de magazines, de vidéos, de captures d'écran, d'illustrations ; des images fragiles, parfois légèrement abîmées, imprimées sur différents papiers, parfois collées sur d'autres papiers encore... On commençait à comprendre. En un mouvement inverse, une trappe semblait s'ouvrir du toit pour décharger le contenu de l'intérieur du centre. Ici, les cartons des conservateurs avaient été vidés de leur contenu, les dossiers des techniciens matérialisés afin de rejoindre la pile. Ceux des collecteurs avaient été éparpillés, leurs carnets avaient été éventrés – les pages détachées une à une. Les images des entomologistes, identifiables à leurs minuscules poinçons, avaient elles aussi été soigneusement retirées de leurs panneaux – supports à présent invisibles. Les montages des employés n'existaient plus. Ce tas d'images était la source de l'unique montage qui devait subsister, à l'échelle d'un étage entier.

Ainsi, l'espace-montage rendait présent, matériel, l'ensemble des recherches des étages inférieurs. Tous les matériaux, les outils de savoir qu'avaient manipulés et créés les employés, étaient une fois pour toute mis en espace dans cette salle immense. Le reste du centre n'était donc que copies, images imprimées, scannées, numérisées, recopiées, recollées ; carnets refaits à l'identique, panneaux recréés à l'identique. Mémoire et copie devait aller de paire ; aucun risque encouru... Avait-on même déjà eu entre les mains une image originale, un journal authentique, issu des imprimeries des quotidiens, des véritables éditeurs ?

Pas l'ombre d'une trace, pas d'empreintes de doigts sur les murs ou les images, pas de marque de pas. Pas de poussière, pas d'insecte. Le temps semblait suspendu. Restaient seulement les traces d'une activité ; des gestes, des regards. Ces épingles acérées, ces fils tendus, coupants peut-être... Plusieurs personnes, une personne au moins, devait pouvoir s'y mouvoir pourtant, puisque l'espace changeait. A quoi bon les caméras si ce n'était le cas ? Pourquoi certaines images seraient-elles alors épinglées, reliées et d'autres attendraient-elles au milieu de la pièce ? Pourquoi, ici, telle image et là, une autre ? Pourquoi ces associations, ces contradictions, ces ruptures – dans le temps et l'espace ? On reconnaissait certains détails, en observant attentivement, laissés découverts parmi les strates d'images et les fils tentaculaires. On reconnaissait maintenant les événements qu'ils représentaient. Et l'on savait, malgré les ressemblances avec des événements récents, qu'ils avaient eu lieu bien des années auparavant et que des images en avaient tout aussi bien attestés. On pressentait des origines géographiques diverses à cette multiplicité d'images, dues – indices qui n'étaient sans doute pas valables – aux couleurs, aux textures du papier, voire à certains cadrages quelque peu atypiques, qui s'éparpillaient, explosaient dans toute la pièce.

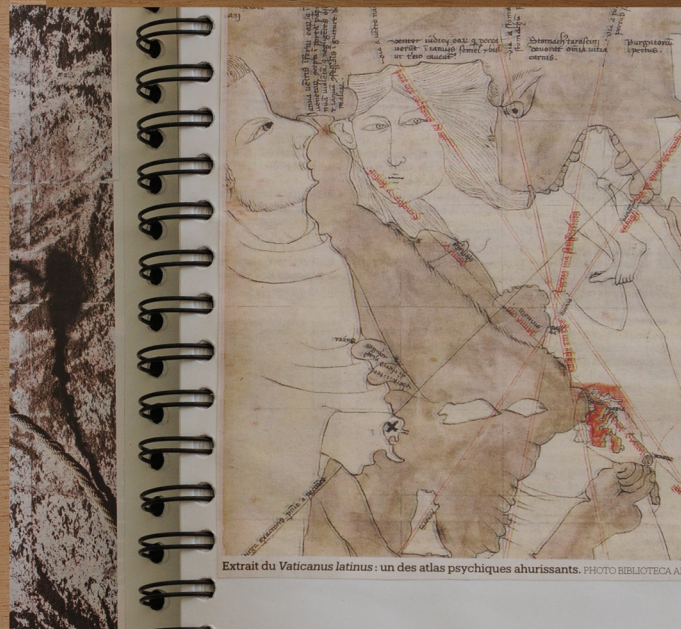
Malgré tout, malgré ce soupçon d'angoisse qui affleurerait, l'espace-montage donnait l'impression d'une harmonie musicale. Car tout tenait, comme si rien ne devait être modifié. Et pourtant il changeait, peut-être régulièrement, peut-être jour après jour, changeait après chaque nouvelle image...



Des enfants malades du choléra, dimanche. PHOTO ANDRES MARTINEZ CASARES REUTERS



L'impact de la balle tirée par Willoquet lors de son évacuation.



Extrait du Vaticanus latinus: un des atlas psychiques ahurissants. PHOTO BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA



En haut: Une vue de Stéphane Brizé. Ci-dessous: The Road to Mandalay, du Birman MGI.



La voiture du suspect est à l'arrière du véhicule à l'arrêt d'Arnaud...
MOTOCYCLE...
MOTOCYCLE...

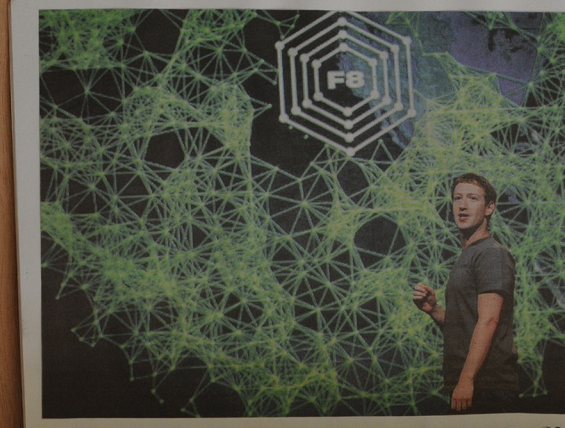


Adrien Hourinad
Ahmed Hamadou
Jean-Christophe Morin
Florent Benoit



Maelys de Araujo
Adrien Florello
Nicolas Guppo
Stéphane Chemin

DU 11 AU 24 JANVIER



sion en 1975.



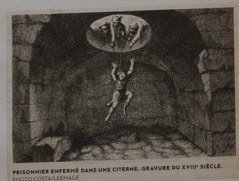
Lors d'une séance d'entraînement de l'équipe de France de polo à Tignes en janvier



POSTOLICA VI



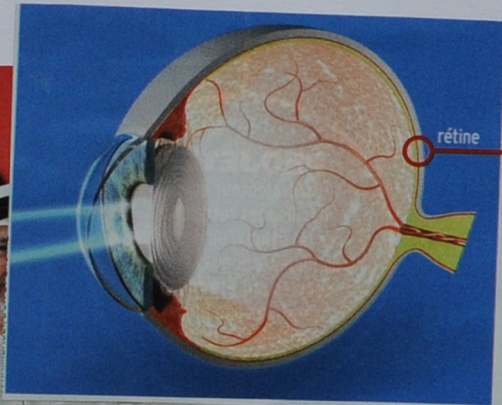
CHRISTELLE ENAULT



PRISONNIER ENFERMÉ DANS UNE CITERNE. GRAVURE DU XVIII^e SIÈCLE. PHOTO: G. A. BERNARD

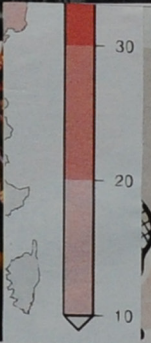
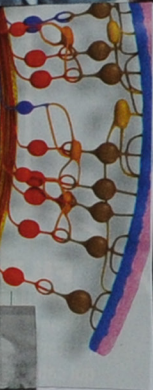
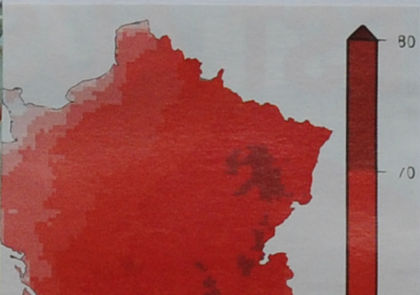
CHAPITRE 4

Confrontation / Distanciation face aux images et aux peurs



le pire est à venir





1) Conjurer les peurs à travers les images

A) DIMINUER ET MAÎTRISER LES PEURS

Silence et bruit des images

On attend des médias d'être sérieux et graves face aux évènements, en particulier tragiques. Une tendance à l'exagération existe dans le traitement de l'information : à travers des effets de dramatisation (par les images et les mots qui les accompagnent), de déformation (grossir un fait isolé comme s'il était général), ou à travers le sensationnalisme requis pour faire vendre... Les peurs ne sont pas figées : elles dépendent à la fois de points de vue et de contextes différents, ainsi que de la mobilité des images et de leurs usages, dans le temps et l'espace médiatique. Ainsi, certaines images inquiètent davantage que l'évènement qu'elles représentent : couleurs sombres, importance des ombres, lieu désert ou au contraire multitudes de visages fermés, elles paraissent parfois bien lugubres face à un événement ou un sujet médiatisé qui ne l'est pas tant. Parfois au contraire, les images sont a priori neutres - et pauvres en informations - mais notre vision, notre lecture, les chargent d'émotions. Les mots qui les accompagnent ne sont pas les seuls responsables : l'expérience, la réception de l'actualité peut se faire anxieuse, et l'atmosphère médiatique pesante, tendue.

Si les médias véhiculent et amplifient souvent les peurs, ils ont le mérite de pouvoir affirmer, voire activer, la fonction sociale de la peur. Les médias perdent ce rôle si les peurs qu'ils insufflent finissent par briser toutes relations entre les individus d'une société ; ou encore si les peurs véhiculées par les médias attisent la haine entre des communautés, participant à des guerres civiles¹. Cette activation par les médias est donc possible à travers les images - et les mots qui les accompagnent -, sans lesquelles un vide s'installerait. Le vide angoisse, et son corollaire, le silence, tout autant. Un attentat peut être spectaculaire, mais l'impact psychologique sur la société touchée sera d'autant plus grand si la revendication est sobre, minime, voire inexistante. Ne pas connaître l'auteur, ni les raisons et les causes d'un attentat provoque l'angoisse et le repli sur soi². Dans *La Procédure silence*, Paul Virilio écrit à propos d'un tout autre contexte : « c'est à la bêche, sinon à la hache, que s'est effectuée l'automutilation d'un corps social de près de deux millions de Cambodgiens : "Les

1 Comme par exemple la « Radio Mille Collines » durant la guerre au Rwanda ou les organes de presse durant la guerre civile de Yougoslavie qui appelaient aux meurtres. Voir à ce propos : Renaud de La Brosse / Reporters Sans Frontières, *Les Médias de la haine*, Paris, La Découverte, 1995

2 D'où le besoin vécu par de nombreuses personnes de manifester leur soutien après un attentat, pour se recueillir mais aussi montrer symboliquement que la société attaquée ne se sent ni brisée ni vaincue. Ainsi, lors des manifestations après les attentats de *Charlie Hebdo* puis du Bataclan, on pouvait souvent lire « Même pas peur ».

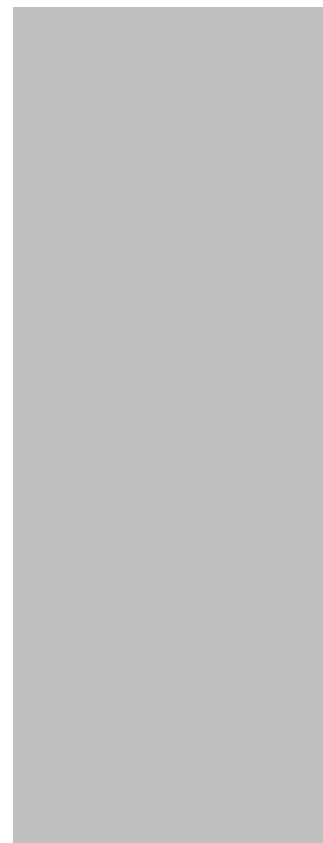
meurtriers n'utilisaient pas d'armes à feu. Le silence, ils le savaient, ajoutait encore au climat de terreur"³. » Le silence s'apparente déjà à la mort, il ne semble pas naturel dans une société où les individus interagissent. Il participe de l'attente anxieuse du danger, de la menace.

Dans *Cutaways* (2012) de Taryn Simon, l'artiste se montre contrainte au silence. C'est une vidéo sonore d'environ trois minutes, présentée sur un écran qui, comme toutes ses œuvres, est nécessairement accompagnée d'un court texte :

« À la fin d'une interview vidéo réalisée à Moscou pour l'émission *Prime Time Russia*, il a été demandé à Taryn Simon de rester assise en silence et de fixer les présentateurs pendant quelques minutes. On lui expliqua que c'était une pratique habituelle et que les images seraient utilisées au moment du montage. *Cutaways* ("Plans de coupe", 2012) de Simon présente ces images⁴. »

Taryn Simon n'a pas produit les images qu'elle présente ; elles ont été filmées pour le tournage de l'émission russe à laquelle l'artiste américaine avait été invitée pour parler de son exposition à Moscou. La vidéo débute par le générique de la rubrique « Talk » de l'émission et la conclusion de l'interview, durant laquelle les présentateurs et l'artiste, souriants, se remercient. Vient ensuite le moment où la présentatrice prévient Taryn Simon que des plans de coupe doivent être effectués. En russe, elle fait signe à la régie qu'ils commencent. S'ensuit un long silence de deux minutes, durant lesquelles on observe des échanges de regards entre les interlocuteurs, muets. Plan après plan – tantôt rapproché sur Taryn Simon ou sur les deux présentateurs, tantôt plan d'ensemble sur le plateau silencieux – s'installe un malaise. Les échanges de regards deviennent des rapports de force, alors que l'on se demande pourquoi faut-il tant de minutes de plans de coupe pour l'interview de l'artiste...

La scène a lieu sur un plateau de télévision, sur lequel l'absence de paroles est perçue, lorsqu'il s'agit de direct, comme un signe de défaillance technique ou d'un évènement inattendu. Le silence des trois personnes sur



1. Taryn Simon, *Cutaways*, 2012

3 L'auteur cite un article de *L'Humanité* du 18 mars 1999. Paul Virilio, *La Procédure silence*, Paris, Galilée, 2000, p.47

4 Pour son exposition au Jeu de Paume, le texte de *Cutaways* est présenté en français et anglais. Il est retranscrit dans *Vues arrière ; nébuleuse stellaire ; le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Londres/Paris/Cherbourg, Tate/Jeu de Paume/Le Point du jour, , 2015, p. 251

le plateau n'est pas celui du recueillement. Les deux présentateurs qui font face à Taryn Simon sont impassibles et froids. Personne ne doit parler, tout en continuant à se regarder. Pour une émission télévisée, la réalisation de plans de coupe peut être prévue pour apporter un rythme à une interview ou créer des transitions dans un reportage. Cependant, elle peut s'apparenter davantage à une manœuvre stratégique⁵ qu'à une simple manipulation technique par montage. Au-delà de son élaboration – filmer le long échange de regards en silence –, c'est le principe même du procédé qui peut être réprouvé. En effet, il peut remettre en forme le déroulement de l'interview, et donc les relations de causalité entre questions et réponses. Un moment – qui n'a pas existé – peut ainsi être créé ; où, par exemple, l'artiste serait restée muette suite à une déclaration d'un des présentateurs. Cela peut ainsi déformer le discours de l'interviewée, mais aussi l'image que les téléspectateurs se font d'elle. Lorsqu'il s'agit d'une fiction, le montage des images par son réalisateur ne pose pas de problème ; il détermine la narration d'une fiction. L'émission *Prime Time Russia* est quant à elle présentée comme documentaire : elle est réalisée pour *Russia Today*, chaîne d'information en continue.

Au-delà de cette pratique du plan de coupe, surgit donc la possibilité voire la suspicion d'un montage qui modifierait le discours de l'artiste sur ses œuvres... Taryn Simon est d'ailleurs surprise par la requête de ce procédé – « habituel mais un peu gênant » selon la présentatrice. Le malaise de l'artiste se ressent ensuite au fur et à mesure : le poids de ce silence imposé, l'étrange rapport de domination – qui se met en place entre les deux présentateurs, habitués du procédé et donc aux "rôles" à tenir (posture rigide, regard fixe et demi-sourire pincé) d'un côté, et de l'autre l'artiste, seule face à eux, novice à l'exercice et essayant de rester sans bouger, de garder une expression identique et naturelle. À regarder et entendre Taryn Simon déglutir et tenter de soutenir le plus longtemps possible le regard des deux journalistes, on pense à un interrogatoire judiciaire. Peu de temps après que le silence soit rompu par les journalistes, après que l'artiste expire avec soulagement, il n'y a plus d'interaction entre eux. Les présentateurs discutent, la femme se recoiffe et son collègue parle de ses futures vacances. Taryn Simon, elle, ne semble pas complètement détendue et détourne son visage des caméras, vers ce qui serait une sortie, comme si elle voulait s'échapper au plus vite...

L'œuvre de Taryn Simon peut évoquer l'histoire du montage cinématographique, et en particulier l'expérimentation du cinéaste russe Koulechov dans les années 1920 : une même image, associée à une autre, peut prendre différentes significations, alors que le montage va produire les émotions souhaitées par le réalisateur⁶. Avec *Cutaways*, Simon insiste sur le fait que tout montage d'images

5 D'autant plus lorsqu'il s'agit de réaliser des plans de coupe durant des débats politiques télévisés en direct, en particulier durant des élections présidentielles. On utilise alors le terme de "plan de coupe" pour parler du fait qu'une caméra filme le visage d'un intervenant pendant que l'on entend le discours d'un autre intervenant. Chaque interlocuteur doit alors savoir parfaitement maîtriser ses mimiques, les expressions de son visage afin que cela ne desserve pas son image publique. En France, si ce procédé peut être utilisé durant les débats télévisés avant le premier tour, il avait été révoqué par Mitterand pour le débat d'entre-deux tours, puis autorisé par Macron et Le Pen pour celui de 2017.

6 Les séquences les plus connues sont le montage du même plan rapproché d'un homme à

peut participer à manipuler notre vision et nos émotions. On retrouve la volonté de révéler les stratégies des médias : une invitation à traquer, dans notre quotidien d'images, l'ensemble des procédés techniques pouvant mener à différents types de manipulations. Cette pratique de montage symbolise la privation de parole (et au-delà, la censure) et la menace tacite. Lorsque l'on regarde l'œuvre de Taryn Simon, on a du mal à savoir si l'angoisse qui monte est la nôtre ou celle de l'artiste...

Il s'agit donc de s'opposer au silence, afin de le chasser pour que la peur devienne salutaire. Pour la contrer, quelle part d'initiative a-t-on aujourd'hui face aux images et mots ? Comme le souligne Paul Virilio dans *La Procédure silence*, nous ne sommes aujourd'hui plus capables d'accepter le silence, de le supporter. Le vide et le silence doivent être meublés, occupés coûte que coûte. Les images médiatiques peuvent alors être bruyantes – par leur nombre, leur éclat, leur insistance – mais nous laisser muets, sous le choc pour un moment, comme plongés dans un silence malgré tout. C'est comme si les images prenaient au contraire trop de place, nous prenaient la parole⁷. « Lorsque la peur me prend, j'invente une image », écrivait Goethe. Aujourd'hui, nul besoin d'inventer une telle imagerie mentale, l'image instrumentale nous est instantanément fournie[...]⁸. » Pour Virilio, qui parle ici dans le contexte post-11 Septembre, la création personnelle d'images est mise à mal par les images médiatiques, en particulier celles instrumentalisées par le pouvoir en place.

Si cette imagination est contrariée, elle n'est pas non plus impossible. On peut considérer ces images disponibles comme des réservoirs de formes et d'imaginaires, que l'on peut manipuler à son tour. En exposant les plans de coupes de l'émission de *Russia Today*, Simon met à distance notre peur d'être manipulé. Si on a privé l'artiste de parole, elle n'est pas privée d'images : rendre visible son mutisme imposé est déjà une manière de s'opposer au poids des images médiatiques. Il ne faut donc pas objecter au silence – des images et des mots – une voix unique : on peut attendre une autre voix, une réponse au silence faite par les artistes à travers leurs œuvres. Pour les artistes analysés ici, il s'agit de poser cette question à travers la multiplicité des images – multiplicité de nature, de nombres, de choix – et tenter de trouver un équilibre entre l'excès et le manque, le vide et le trop-plein. Les propos de Bruno Latour pour l'exposition *Iconoclash* poursuivent la nécessité d'une pluralité et le parallèle entre visible et sonore : « L'exposition cherche à faire entendre simultanément par son espace sonore ces cris de désespoir, d'horreur, d'indignation et de stupéfaction, à les faire entendre tous à la fois, sans que l'on ait à choisir trop vite, sans que l'on ait à rejoindre son camp habituel [...]. D'où la

l'expression neutre avec, tour à tour, l'image d'une assiette de soupe, d'un cercueil dans lequel repose un enfant et d'une femme. Le spectateur crée lui-même des relations de causalité et prête donc des sensations ou émotions au personnage selon les images qui suivent : la faim, la tristesse et le désir.

7 Paul Virilio considère que c'est avec la fin du cinéma muet, alors que silence des œuvres ne faisait pas défaut, que le problème a commencé : « Le septième art devient ainsi un art ventriloque qui rend ses oracles. À l'exemple de la pythie, l'image parle mais surtout elle répond au silence des masses angoissées qui se taisent. » Paul Virilio, *La Procédure silence*, op.cit., p.56

8 Paul Virilio, *Ville Panique – Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004, p.89

cacophonie, équivalent sonore de l'*iconoclash*, qui occupe tant d'espace dans l'exposition⁹. » Une cacophonie d'images est nécessaire ; et peut s'accompagner de rires. Elle peut être réalisée par des artistes, dont certains cherchent à se libérer des contraintes de la médiatisation de l'information en désamorçant les peurs par l'humour.

Une respiration dans la crainte

Pour Mannoni, « la joie et la crainte surgissent tour à tour sur la scène sociale, se succèdent, s'appellent l'une l'autre, représentent la "respiration" même du groupe¹⁰. » La scène sociale est particulièrement éprouvée à travers les médias, qui se doivent de rester sérieux. Les artistes peuvent alors solliciter une respiration dans la dramatisation et le rythme des images médiatiques.

Les *Revendications* de Gianni Motti amènent à sourire : un sourire crispé face à la revendication d'un attentat - que l'artiste ne réitère pas - qui s'élargit face aux revendications de catastrophes démiurgiques. Tout comme *Mediàlní Realita* de Ztohoven, cette œuvre s'apparente au canular, mais la crédibilité de ces événements est rapidement mise à mal¹¹. En s'appuyant pourtant sur des peurs collectives profondes (de l'accident, du nucléaire, des catastrophes naturelles, du terrorisme), l'artiste italien et le collectif tchèque n'ont pas créé de panique : l'invraisemblable est montré comme tel. D'une certaine manière, le canular peut appeler à la vigilance face à l'information, sur le ton de la farce : il s'agit de ne pas être berné. Ces deux œuvres renvoient aussi à la peur des *fake news*. Tout en restant critiques, elles s'emploient à rappeler avec légèreté cette peur ancienne d'être manipulé - spécialement par la médiatisation d'un événement, de la rumeur orale des temps anciens, aux erreurs, fabrications et falsifications des médias depuis leur apparition, aujourd'hui enchevêtrés à celles diffusées sur les réseaux sociaux¹². En tournant ce qui effraie au ridicule, on réduit la peur et on tente de la maîtriser.

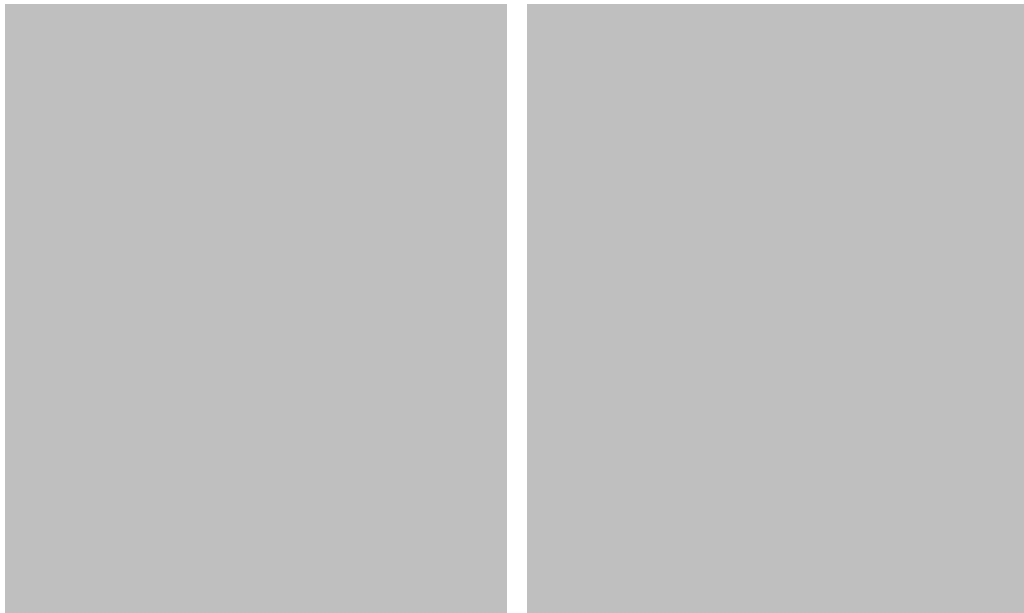
Ce dégonflement de la peur par la farce peut être rapproché d'autres pratiques de divertissement, et amène à penser à la place de certaines images collectées par Broomberg et Chanarin dans *War Primer 2*. Le photo-épigramme n°47 montre ainsi deux jeunes gens qui posent dans une mise en scène bouffonne, un peu vulgaire. Debout devant un grand meuble de télévision, sur la partie gauche de l'image, où trône un grand écran, ils effectuent une sorte de figure de gymnastique. Le jeune homme nous regarde et rit en tenant fermement son amie par les bras. Celle-ci, la

⁹ Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, 2009, p.180. Voir chapitre 3-1 (B).

¹⁰ *Ibid.*, p.118

¹¹ Pour l'analyse de ces deux œuvres, voir *supra* chapitre 1-3.

¹² Une exposition, à l'initiative de l'artiste Martin Le Chevalier, proposait un point de vue assez similaire sur les *fake news*, dès son titre *Make Truth Great Again* qui détourne le slogan de Donald Trump. Elle se tenait à la Galerie Jousse Entreprise, à Paris, entre les 11 mars et 08 avril 2017. Deux autres œuvres de Gianni Motti y étaient exposées, *Intervention* (1997) et *Entierro* n°1 (1999).



2. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°47 / n°72

tête penchée vers le bas, tire la langue dans une grimace d'effort et écarte grand ses jambes, en équilibre au-dessus du sol, en se tenant les genoux. Sur la photographie a été rajoutée numériquement une gerbe de flammes, image provenant sans doute d'un lancer de missiles, placée au niveau des fesses de la jeune femme. On distingue, sur l'écran de télévision derrière eux, le visage de Georges Bush, qui contextualise la scène dans la « guerre contre la terreur ». Dans cette mise en scène loufoque, la jeune femme semble être devenue une arme surpuissante, capable de pets explosifs destructeurs, aux ordres du chef de guerre américain incarné par le président... Mais la lecture de l'image est conditionnée par sa place au sein de *War Primer 2* et il est difficile de connaître les véritables intentions des producteurs et/ou diffuseurs, surtout longtemps après que l'image ait été publiée sur internet. On peut toutefois se demander si leur numéro n'est pas également réalisé par rapport à la séquence vidéo qui passe sur le poste de télévision, sans que l'on puisse savoir si ce sont les informations télévisées, une émission enregistrée, ni quel discours Bush prononce. Les derniers mots du photo-épigramme de Brecht qui accompagnent cette image résonnent : « *la sueur d'angoisse [devient] morve légère*¹³. » Il s'agit bien de mettre la guerre et la peur à distance, avec légèreté et trivialité, alors que la « guerre contre la terreur » touche directement à la fois la vie des soldats combattant en Irak et Afghanistan, et celle des civils (américains et occidentaux) dans ce qu'elle a de plus quotidien, à des milliers de kilomètres des conflits mais avec la menace de nouveaux attentats qui plane au-dessus de leurs têtes. C'est une guerre où la peur est flottante, ressentie par la majorité de la société, et agitée à la fois par les terroristes d'une part et les états belligérants d'autres part, moyen de justifier des combats réels. Le jeu est

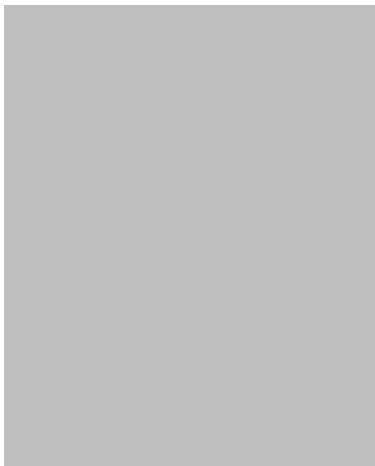
13 Face à la photographie d'une jeune femme qui pose, décontractée et souriante, habillée d'une robe sur laquelle sont épinglée des médailles militaires, Brecht écrit : « *Les seins dénudés par la coupe militaire / Le con bardé de vieilles médailles de guerre / Hollywood se met en branle contre Hitler. / Le sang devient sperme, la sueur d'angoisse morve légère.* » Brecht, *L'ABC de la guerre*, op. cit., p.156

alors une manière de saisir cette peur.

Dans le photo-épigramme n°72, les artistes ont placé sur l'image d'origine celle d'un enfant déguisé en kamikaze arabe. Le garçon, hilare, pose devant l'objectif, le doigt sur le détonateur de fausses charges de dynamite rouges attachées à son buste. Il porte une ghutra - couvre-chef du Moyen-Orient ici stéréotypé comme signe de l'Arabe - faite d'un carré de tissu blanc et d'un collier de perles en bois coloré. Broomberg et Chanarin superposent cette image à celle d'une photographie représentant un groupe d'enfants d'un village russe. Ils entourent un soldat, russe lui aussi, qui tient un jeune garçon dans les bras. Ce n'est pas vraiment une scène de liesse, il y a une certaine timidité et fatigue dans les expressions de l'homme et des enfants. Cette atmosphère, ainsi que les mots de Brecht plein d'un espoir grave¹⁴, sont ébranlés par l'hilarité du garçon déguisé. À la lumière du contexte de la guerre contre le terrorisme, cette image porte en elle tout le plaisir ludique - de cet enfant particulier, généralisé à la société américaine ou occidentale - de s'attaquer symboliquement à l'ennemi ; mêlé à la peur, sous-jacente mais bien présente. Le déguisement est une forme d'exorcisme, ici de la peur du terrorisme, et participe en même temps d'une forme de propagande dont je parlais précédemment. Avec la figure du soldat russe en sauveur, la photographie de Brecht relève aussi de la propagande, celle de l'un des vainqueurs de la Seconde Guerre Mondiale. Celle de l'image du duo d'artistes est moins directe, presque insidieuse : elle se trouve du côté de l'assimilation de la peur dans la vie quotidienne, justifiant alors la guerre contre le terrorisme. Il semble normal (cela a même été une forme de mode), et sans conséquence, de se déguiser en terroriste de groupe islamiste, voire en Ben Laden. Tout comme l'image précédente, celle de cette mascarade renvoie également à la tradition des représentations du moral des civils, forcément bon.



3. Image du blog *Phoshopalooter*, 2011



4. Un des tweets de *#BrusselsLockdown*, 22 novembre 2015

Ces deux images choisies par Broomberg et Chanarin ne sont pas médiatiques : elles n'ont pas été diffusées dans les journaux (internet ou papier) ou à la télévision, mais sur des sites Internet qui ne se préoccupent pas de l'actualité¹⁵. Elles montrent à leur tour une exagération : celle du besoin de rire, qui pourrait presque frôler, en regardant les expressions

14 « Le petit dans les bras, le fusil au flanc / Risquant sa vie pour une vie meilleure : / Je vous souhaiterais après ce combat sanglant / Encore entourés des enfants de mon peuple. » *Idem*, p130

15 L'image du duo de "gymnastes" provenait d'un site de divertissement spécialisé dans le détournement d'images de toutes sortes ; la page consultée par Broomberg et Chanarin n'existe plus. Celle de l'enfant déguisé provient d'un site internet de conseil parental ; la page depuis laquelle les artistes ont capturé l'image portait sur les déguisements à éviter pour Halloween, qui est encore consultable.

des personnes qui y posent, le délire. Par ailleurs, on peut compter douze images collectées où l'on voit des personnes rire ou sourire dans *War Primer 2*¹⁶. Ce décalage avec ce que l'on attend d'images représentant la « guerre contre le terrorisme » n'est qu'apparent. Si les images choisies par Broomberg et Chanarin ne couvrent pas toujours, au sens médiatique, ce conflit particulier (à la fois réel et symbolique), elles représentent parallèlement un état d'esprit de la société américaine et occidentale. Ce sont des images sociales qui existent en dehors de la sphère privée car des personnes ont éprouvé, pour diverses raisons, le besoin de les diffuser. Au-delà de leur fonction propagandiste – sans doute accidentelle, involontaire – face à la guerre, ces deux images analysées permettent de partager des farces, des moments joyeux, délurés ; une sorte de respiration dans la crainte. Celle-ci ne disparaît pas pour autant, et le partage de ce type d'images participe à ressentir, ensemble, la peur, même réduite.

Ces photographies d'anonymes révélées par Broomberg et Chanarin font penser à celles réalisées peu de temps après les émeutes britanniques analysées précédemment¹⁷. Ce ne sont pas des photo-souvenirs mais des détournements d'images déjà existantes. Des internautes s'approprient des images de pillards diffusées dans les médias ou sur Internet, les modifient et les publient sur une page de la plateforme de microblogging Tumblr. La nature du détournement est révélée dès le nom du blog « *Photoshoplooter* » qui reprend et transforme la campagne de dénonciation de la police britannique « *Shop a looter* » (« Balancez un pillard »). Ces images sont des collages numériques effectués à l'aide de logiciels de retouche d'images comme Photoshop (dont le nom signifie littéralement « atelier de photo »). Elles ont vocation à faire sourire. Ces internautes se sont amusés à placer des pillards dans des situations cocasses. Sur les images des émeutes, ils ajoutent d'autres images trouvées sur Internet : par exemple, ils remplacent les butins des pillards par des objets saugrenus, leur font jouer de la musique, concourir aux Jeux Olympiques ou échapper à des dangers issus de film de fiction¹⁸. Pour André Gunthert, ce type d'appropriation visuelle collective et leur partage sur Internet font des blogs des « espaces du jeu, de la satire ou du second degré, qui, comme autrefois le temps du carnaval, sont des espaces sociaux de l'exception et de la transgression tolérée... Le remix profite généralement de la zone grise formée par les lacunes du droit, des oublis du contrôle ou de la dimension ludique¹⁹. » Si Gunthert évoque ici le

16 En plus des deux analysés, ce sont les photo-épigrammes n°13 (le visage de Bradley Manning en uniforme) ; les n°19, 20, 42, 49, 53 (des soldats qui posent, souvent dans des mises en scène morbides) ; n°30 (un soldat avec une main robotisée qui joue au ping-pong) ; n°32 (deux soldats qui posent devant un monument en Irak) ; n°33 (le retour d'un militaire chez lui, accueilli par une voisine avec un drapeau dans la main) ; n°72 (garçon avec un lapin) et le n°84 (un militaire dans une combinaison sophistiquée qui tient la main d'un enfant déguisé pour une photo-souvenir).

17 Voir *supra* chapitre 2-3.

18 Voir Clément Ghys, « Londres : des émeutiers très sympathiques », *Libération* [en ligne], 22 août 2011. Disponible sur <<https://next.liberation.fr>> [dernière consultation le 26.08.19] Les photos publiées dans cet article proviennent du blog « *Photoshoplooter* » dont la première image a été mise en ligne le 15.08.11 (mais qui semble ne plus contenir l'ensemble des images), disponible sur <<https://photoshoplooter.tumblr.com>> [dernière consultation le 26.08.19]

19 André Gunthert, *L'Image partagée – La Photographie numérique*, op.cit., p.103-104

rapport au droit de propriété des images (celles des pillards sont volées aux médias, tout comme les autres utilisées pour les montages sont prélevées sur Internet sans souci de mentionner leurs sources), on peut voir avec les appropriations d'images d'émeutiers un besoin de se détendre, d'atténuer la peur du désordre et de la violence. On peut considérer ces détournements de deux manières. Ces nouvelles images peuvent être perçues comme un moyen de désordonner les images des médias, en refusant de traquer le coupable et préférer le jeu. Cependant, les pillards sont souvent représentés comme des enfants, ou des idiots, davantage que comme des « émeutiers très sympathiques²⁰ ». Dans l'un des détournement, les policiers ne sont plus en train de passer les menottes à un pillard, mais de le maquiller : s'agit-il de se moquer de la police britannique dépassée par les événements ? D'humilier ironiquement le pillard en le travestissant ? De miner la peur du policier, des forces de l'ordre, du système politique britannique autant que celle des pillards, émeutiers et banlieusards ? Aucune explication n'est donnée sur ces gestes d'appropriation et de détournement d'images. L'important n'est peut-être pas tant les intentions premières de ces montages numériques, mais les manières de les percevoir par les autres spectateurs, pouvant diminuer plusieurs peurs, parfois différentes pour les uns et les autres. Ces images montrent le caractère double de la relation entre images et peurs ; c'est-à-dire l'usage des images (davantage que leur fonction) en tant que remède tout autant que poison, d'apaisement tout autant que redoublement des peurs.

Une pratique assez similaire apparaît au moment où Bruxelles subit un couvre-feu pendant la traque d'un des auteurs des attentats du 13 novembre 2015²¹. La police belge demande alors aux citoyens de ne pas publier d'informations concernant les opérations de police sur Internet. Des internautes, réunis pour la plupart sur Twitter sous le "hashtag" #BrusselsLockDown, répondent à cette requête en postant des photos de chats. Ce sont des mises en scène des chats des internautes ou bien des appropriations et détournements d'images trouvées sur Internet. Les images jouent le plus souvent avec la figure du terroriste ou du criminel. Certains internautes rappellent le contexte inquiétant de la traque dans lequel ils vivent par des images d'armes de tout type, toujours mis ironiquement à distance avec la présence des chats. Alors qu'il s'agit au départ de détendre l'atmosphère²², certains internautes se font en même temps les supporters des forces de l'ordre (la police de Bruxelles les ayant même remerciés sur Twitter, image de chat à l'appui). D'autres critiquent la demande des policiers car se voient mal publier des photographies des opérations

20 Clément Ghys, « Londres : des émeutiers très sympathiques », *op. cit.*

21 Il s'agit de la traque de Salah Abdeslam, terroriste impliqué dans les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Il est arrêté le 18 mars 2016 après une opération de police dans une commune proche de la capitale, Molenbeek-Saint-Jean.

22 Il est parfois difficile de trouver l'origine de ces appropriations collectives. Une internaute aurait d'abord encouragé ses abonnés sur Twitter à poster des photographies de leurs propres chats pour détendre l'atmosphère avec humour. Voir Marie Turcan, « #BrusselsLockDown: les chats envahissent Facebook et Twitter pour aider la police », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 23 novembre 2015. Disponible sur : <<https://www.lesinrocks.com>> [dernière consultation le 26.08.19]

policières sur Internet. André Gunthert y voit alors une forme de détournement de la censure : « C'est sa citation au second degré, au titre d'icône de l'innocuité, [...] qui fait ici du chaton une figure ironique de la censure. Cette forme de résistance polie, mais néanmoins grinçante, aux contraintes de l'état d'alerte est la première manifestation populaire d'une critique de l'ambiance très "va-t-en guerre" de la séquence post-attentats²³. » C'est aussi une forme de conjuration de la peur, à travers la fabrication et la diffusion d'images. C'est une autre respiration qui se rattache au désordre cadré du carnaval, manière d'obéir tout en ne se soumettant pas complètement à la puissance de l'état.

Se jouer des peurs

Pierre Mannoni révèle les relations entre peur et divertissement collectifs dans nos sociétés : « il est possible de considérer que les fêtes et les cérémonies, aussi bien que les épouvantes et catastrophes, représentent les temps forts de la vie groupale et lui sont aussi nécessaires les uns que les autres. [...] Au dérisoire et au sérieux pesant de son existence, l'homme, recherche en permanence, une alternative²⁴. » Alors que les médias représentent l'existence humaine aux prises avec des événements funestes et catastrophiques, cette alternative n'est pas rendue possible à travers eux. Une grande part des peurs collectives se vit à travers les médias, mais ces derniers ne laissent pas suffisamment d'espace et de temps pour intégrer les images des événements qui choquent ou inquiètent, ni pour trouver d'autres images, diverses, qui montreraient les événements différemment. Pour le psychologue, on peut réduire la peur en spectacle ; mais il s'agit du spectacle mis en scène dans les fêtes. La spectacularisation médiatique d'un événement peut au contraire jouer de la surenchère de la peur. Le sensationnalisme devient presque régulier et ne peut pas non plus s'installer dans la monotonie du quotidien, que la peur pouvait justement rompre. Il semblerait que l'on soit contraint à une logique de surenchérissement. La surexcitation des sens et des émotions sollicités par les médias semble alors dissiper l'impression de maîtrise de ce qui effraie. La réduction de la peur peut alors se trouver dans des pratiques artistiques qui jouent autrement de la surenchère.

Les émotions collectives de la joie festive et des peurs peuvent être considérées comme un besoin de défoulement. Leur apparition marque la rupture avec le quotidien et, parfois,



5. Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After An Ambush Of A Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992, détail

23 André Gunthert, « Le chaton, figure ironique de la censure », *L'image sociale*, 29 novembre 2015. Disponible sur <<https://imagesociale.fr/2433>> [dernière consultation le 26.08.19]

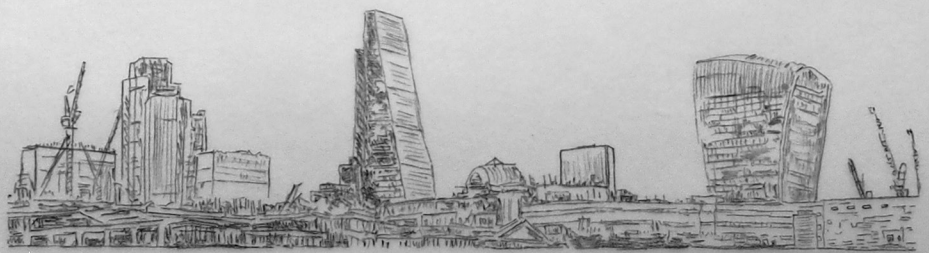
24 Pierre Mannoni, *La Peur*, op. cit., p.114

l'ordre établi, car il s'agit d'évacuer, de se décharger de sentiments et idées retenus dans le cadre de la vie quotidienne. Plutôt que de subir les menaces constantes que les médias rapportent, en se taisant et se terrant chez soi, autant montrer sa peur et en rire franchement, ensemble. Un nouveau cadre est créé pour rendre possible ce moment social (comme celui du carnaval) et il existe alors plusieurs moyens pour une société d'exorciser les peurs. Avec les œuvres étudiées, même si l'on est loin de la fête, on retrouve l'importance du divertissement, vécu puis partagé. Dans *War Primer 2*, Broomberg et Chanarin nous révèlent un ensemble d'images très diverses, qui ne s'apparente pas toujours à la relation entre divertissement et peur, mais qui peut renvoyer au besoin de maîtrise de la peur à travers le jeu du montage - montage des images choisies par le duo d'artistes et celles de Brecht, des nouvelles images et des épigrammes. Quant aux *Revendications* de Gianni Motti et *MediàIní Realita* du collectif Ztohoven, ces œuvres s'engagent aussi dans une maîtrise de la peur, à travers le canular et la mise en scène - où l'artiste italien apparaît déguisé lui aussi en terroriste. L'idée de Pierre Mannoni sur la réduction de la peur en spectacle est importante, car l'ensemble des artistes étudiés dans ce mémoire de thèse interrogent, de manières différentes, cette question du spectacle, aujourd'hui inhérent aux médias qu'aux fêtes.

Cette question du dégonflement de la peur par des pratiques de divertissement peut évoquer le « rire réduit » de Bakhtine, souvent convoqué par Jeff Wall. L'historien russe écrit : « Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète. Il le purifie [...] des éléments de peur ou d'intimidation [...] »²⁵. » Il ne s'agit pas d'opposer sérieux et rire, les deux s'associent pour être mis en mouvement, afin notamment de ne pas rester figer dans la peur.

Le verbe purifier qu'emploie Bakhtine peut renvoyer au mot grec *katharsis* signifiant purification ou purgation. C'est une notion médicale empruntée par Aristote afin d'analyser les effets du théâtre sur les spectateurs de la cité. Des acteurs de la tragédie grecque jouent des personnages qui éprouvent notamment de la frayeur. Les spectateurs se déchargent alors de cette émotion : ils la vivent par procuration, à travers la représentation théâtrale. Une forme de plaisir apparaît, pouvant se mêler à l'effroi que l'on ressent face à la mise en scène théâtrale : celui d'éprouver sans retenue des émotions. Celles-ci nous échappent, débordent, car elles sont ressenties non pas face à une situation réelle, impliquant directement une action, mais face à une situation représentée, regardée. Cela crée un allègement, rendu possible grâce à la construction du récit et à l'identification des spectateurs aux personnages. À la suite d'Aristote, des auteurs de théâtre classiques théorisent la fonction morale de la tragédie, qui permet de modérer les émotions hors du théâtre, c'est-à-dire dans le quotidien, la vie en société. L'idée de purification renvoie à cet aspect moral ; des émotions sont considérées comme impures. Elles sont proches d'un excès, qu'il faut contenir ou se débarrasser. Freud met quant à lui en place une méthode cathartique

25 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.127 cité dans Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2013, p.243



PEUR

pour traiter l'hystérie, en reprenant l'origine médicale de la notion, mais aussi en considérant l'analyse théâtrale d'Aristote. Le processus cathartique peut remédier en libérant des émotions négatives pour la vie du patient.

On voit donc que la représentation (théâtrale mais aussi au cinéma, et à travers les images en général) peut conduire à transformer nos émotions en dehors de son cadre. Les images peuvent prendre en charge nos peurs, pendant le temps de leur réception, comme après. Cette prise en charge est donc puissante et participe du pouvoir des images, et de leur influence sur nos émotions par d'autres pouvoirs plus concrets. Pour Marie-José Mondzain, « la *catharsis* chez Aristote est une opération de clarification qui permet au sujet des ténèbres de s'approprier sa parole et sa liberté²⁶. » Il ne s'agit pas d'éliminer les émotions des spectateurs mais de faire en sorte qu'elles deviennent à la fois siennes et partageables au sein de la cité. Elle apparente le processus cathartique à un voyage des ténèbres à la lumière - de la fiction à la vie réelle, de l'individuel au collectif.

Si les images sont chargées - de peurs, de violence, des discours qui les l'accompagnent - elles laissent toujours un écart, si minime soit-il, par le fait de n'être justement que des images. C'est par cet espace qu'il est possible d'y entrer, de s'y projeter, afin de tenter de formuler, de réfléchir, de comprendre ce qu'il s'est passé devant l'objectif ou à l'intérieur de l'image ; sans jamais y parvenir, poussant à toujours explorer. La mise en forme médiatique des événements dans leur visibilité à travers les images comme leur agencement (afin de représenter et informer), ne suffit pas à réduire les peurs. Il est nécessaire de revenir sur leurs images, de leur donner une autre forme encore, artistique cette fois. Se jouer des peurs peut conduire à jouer avec les images, en étant détaché ou plongé dans les images, en convoquant le rire comme le sérieux. Tenter de maîtriser les peurs passe donc aussi par la manipulation, l'agencement d'images qui ne suscitent pas forcément l'effroi mais qui renvoient aux imaginaires des peurs collectives.

26 Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, op.cit., p.250

B) ÉCARTER, CONTENIR, RETENIR

Pour Courtine, dans les « discours où se matérialisent les peurs contemporaines, c'est la confusion des temps, des lieux, des objets, des dangers imaginaires et des risques réels qui règne²⁷. » Ce type de discours nous amène à « avoir peur toujours, partout, de tout, sans trop savoir de quoi - [c']est aussi un discours sans sujet. » Pour l'historien, on ne sait pas qui parle, qui nous rappelle constamment à la peur. Si les images sont réalisées par des reporters, que les mots employés sont écrits ou dits par des journalistes, ces professionnels rapportent des faits entrelacés dans les peurs collectives passées et imaginaires, et conduisent à une ambiance confuse générale. En regardant des œuvres, les spectateurs sont face aux réalisations d'artistes, des sujets qui s'adressent à nous. Montrer des images, établir des relations entre elles à partir d'agencements différents peut s'apparenter à un désordre et à une cacophonie, mais il s'agit d'abord de construire, de créer à partir de ceux-ci. Les artistes révèlent alors cette confusion entre passé et présent, imaginaire et fiction et cherchent à en distinguer les échos. Face au déluge des images, sans accentuer les peurs, en montrant et produisant encore des images, il s'agit d'écartier, contenir et retenir les images et les peurs à travers plusieurs pratiques.

Mettre en récit, poser des mots sur les images

Les images peuvent inspirer des récits, mais aussi être perçues à travers des récits. Nous faisons souvent l'expérience des images à travers des récits : celui construit par les médias pour raconter et faire comprendre l'événement au public, et parfois, dans un deuxième temps, celui créé par des artistes à partir d'images qu'ils ont vues²⁸. De nombreuses expositions travaillent les interférences entre art et récit littéraire. Deux d'entre elles ont retenu mon attention sur la question des relations entre images, peurs et événements. Il s'agit d'*Une Taxonomie fallacieuse* d'Ali Cherri au Musée Sursock de Beyrouth en 2016 ; et de *Dystopia*, conçue par Mark von Schlegell et Alexis Vaillant au CAPC de Bordeaux en 2011.

À partir de 2015, Ali Cherri fait évoluer sa pratique vers une interrogation de la place et des usages des objets archéologiques dans les récits nationaux. Pour son exposition *Une Taxonomie fallacieuse*²⁹, l'artiste nous invite à faire l'expérience de *Fragments* (2016) à travers un récit de fiction. Cette installation montre une

27 Jean-Jacques Courtine, « La peur, à l'âge de l'anxiété » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (sous la dir. de), *Histoire des émotions*, op. cit., p.312

28 C'est aussi le principe du *storytelling*, technique de mise en récit devenue une méthode courante de communication, en particulier pour des personnes de pouvoir (hommes politiques, chefs d'entreprise...). En captant l'attention d'un vaste public (qui mémorise plus facilement à travers la structure narrative), le *storytelling* s'apparente à la manipulation.

29 Ali Cherri. *Une Taxonomie fallacieuse - La Vie d'objets morts*, Musée Sursock, Beyrouth, 13.05-01.08.2016



6. Ali Cherri, *Fragments*, 2016 / Livret de l'exposition *Taxonomie fallacieuse*, 2016

quarantaine d'objets archéologiques de dimensions variées, disposés sur une table lumineuse quadrillée. Ce sont surtout des fragments de statuettes anthropomorphes et des masques, provenant d'époques et de pays différents. Quelques uns sont placés directement sur la table lumineuse, alors que d'autres sont posés sur des socles et des présentoirs - rappelant la scénographie d'un musée archéologique. Cependant, aucun cartel ne vient donner d'informations sur ces objets ; il n'y a pas d'explication sur leur rassemblement, ni sur leur disposition les uns par rapport aux autres. Plus mystérieuse est la présence d'une buse naturalisée. Les ailes grandes ouvertes, elle semble veiller sur ces découvertes archéologiques, ou leur donner un semblant de vie.

En collaboration avec la romancière Lina Mounzer, Cherri publie dans le livret de l'exposition : *Taxonomie fallacieuse ou Qui entreprendra les fouilles dans le Musée de l'Histoire*. Ce court texte fait écho à des mythes et imaginaires associés aux peurs collectives, en même temps qu'à des événements réels. Cherri et Mounzer écrivent un récit qui entremêle plusieurs temporalités. Il trouve son origine dans deux faits : le tsunami qui a frappé le Japon le 11 mars 2011, et celui survenu en 551 au Liban. Le rapide récit de ces deux événements passés - récent et historique - amène les artistes à en inventer un troisième, dans un futur proche. Le texte est accompagné de trois photographies. Les deux premières sont placées sur une même page : c'est un gros plan sur des ossements et poteries (un message écrit est posé sur un crâne d'animal, priant de ne pas emporter ses objets archéologiques, délaissés pour le moment), et une vue d'ensemble sur une salle dévastée du musée japonais de Rikuzentakata. La troisième est une photographie prise en plongée au-dessus du site du futur Musée de l'Histoire à Beyrouth. En s'appuyant sur la prévision et la peur du retour d'un tsunami qui submergerait la ville de Beyrouth, Cherri et Mounzer imaginent le futur Musée de l'Histoire de Beyrouth anéanti par les flots. Des équipes d'historiens, d'archéologues, de bibliothécaires et de taxidermistes tentent alors d'exposer ce qu'il en reste ; mais personne ne s'entend sur la manière de les identifier et de les classer. Une mathématicienne propose alors une catégorisation non-scientifique³⁰. A la fin du texte, il est écrit : « In fine, l'ensemble des objets sont

30 Inspirée de « La Langue analytique de John Wilkins », Jorge Luis Borges - *Otras Inquisiciones*

soigneusement classés et placés sur une grande table lumineuse et grillagée (3*4), qui enchantent tous les participants. Ils conviennent que même si le futur musée de la ville de Beyrouth a détruit les vieilles ruines, il avait néanmoins réussi à en produire de nouvelles. Et les objets restent là, une fois morts et enterrés, puis déterrés et donc morts-vivants, exposés sous une lumière claire, si blanche qu'elle en est presque bleue, un spectacle de mort perpétuelle et permanente³¹. » *Taxonomie fallacieuse ou Qui entreprendra les fouilles dans le musée de l'histoire* apporte ainsi une nouvelle lecture de l'installation *Fragments*. Il invite le spectateur à se projeter dans cet entrelacement d'événements passés et présents – alors que les ruines syriennes sont pillées pendant la guerre – , tout autant que dans ce futur fictif.

Sur l'une des affiches de l'exposition du CAPC de Bordeaux, qui renvoie à celle du cinéma, on lit : « *Après 4000 ans de science-fiction / DYSTOPIA / Une exposition écrite par Mark von Schlegell.* » *Dystopia*³² présente des œuvres (dessins, peintures, photographies, vidéos...) d'une cinquantaine d'artistes (d'époques différentes). Cet ensemble est réparti dans l'ancien entrepôt devenu musée, plongé dans une lumière rouge-orangé pour une partie, et dans l'obscurité pour l'autre. Dans le « synopsis de l'exposition », il est expliqué que c'est à partir d'un scénario de l'écrivain de science-fiction et théoricien Mark von Schlegell que tout a commencé ; qui a ensuite servi de base pour une collaboration avec le commissaire du CAPC de Bordeaux. Ici, nous ne sommes plus projetés dans le futur, mais dans un présent possible :

« Pour [von Schlegell], la capacité de l'art à dramatiser son impuissance face à un système culturel complexe et monolithique offre un début de narration dont les possibilités sont multiples. L'exposition amorce une cartographie de ces possibilités. [...] Hantées par les failles et le désordre, les œuvres se perçoivent aussi bien comme des visions apocalyptiques que comme des spéculations abstraites adressées au présent. Elles favorisent, selon le souhait de von Schlegell, une lecture de l'exposition comme œuvre de fiction, ce dont atteste le catalogue écrit en parallèle à l'exposition. Intitulé *New Dystopia*, ce livre illustré est le dernier roman de Mark von Schlegell³³. »

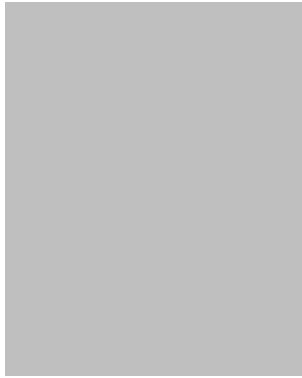
Le récit de l'écrivain n'est pas proposé aux visiteurs. Ce sont ces explications ainsi que l'origine et l'analyse de l'exposition qui l'introduisent. S'il faut acquérir *New Dystopia* pour accéder au récit complet, les spectateurs perçoivent toutefois rapidement la dimension fictionnelle et narrative de l'exposition. Les œuvres sont pensées ensemble et créent une atmosphère particulière – aidée par le choix du parcours de l'exposition, mais surtout par l'importance de la lumière.

(1937-1952).

31 Ali Cherri et Lisa Mounzer, *Taxonomie fallacieuse ou Qui entreprendra les fouilles dans le musée de l'histoire*, livret de l'exposition du Musée Surssock de Beyrouth, p.7

32 *Dystopia*, CAPC - musée d'art contemporain de Bordeaux, du 14.05 au 28.08.2011

33 *Synopsis de l'exposition*, dossier de presse de *Dystopia*. Le livre *New Dystopia* de Mark Von Schlegell a été publié par Sternberg Press et le CAPC pour l'exposition.



7. Mark von Schlegell, *New Dystopia* et vue de l'exposition *Dystopia* au CAPC, 2011

Les récits de ces deux expositions n'ont pas les mêmes caractéristiques. Pour *Une Taxonomie fallacieuse*, il s'agit d'un texte court, écrit par un artiste et un écrivain, et lisible dans le livret de l'exposition. Pour *Dystopia*, le récit dans son ensemble - produit par un écrivain - n'est lisible que sous la forme d'un livre à la double fonction de roman et de catalogue d'exposition. Cependant le récit permet dans les deux cas de créer un cadre spatio-temporel particulier pour les œuvres exposées. Il en propose une nouvelle perception par le biais d'un récit de fiction. On se laisse prendre au jeu - expérience qui se rapproche alors de la lecture d'un roman, du visionnage d'un film. Ce qui ne fait pas partie du récit semble ne plus exister ; nous sommes prêts à croire à tout ce qui nous sera dit. Pour le temps de l'exposition (et/ou la lecture du catalogue), les œuvres sont comme transformées. Les textes proposés permettent la conjugaison parallèle de temporalités et d'espaces différents, réels et imaginaires. Si ces deux expositions sont sous le signe de la dystopie, et plonge ainsi l'ensemble des œuvres - et le spectateur - dans une atmosphère volontairement inquiétante, le récit créé propose finalement d'élaborer une relecture, du réel cette fois³⁴.

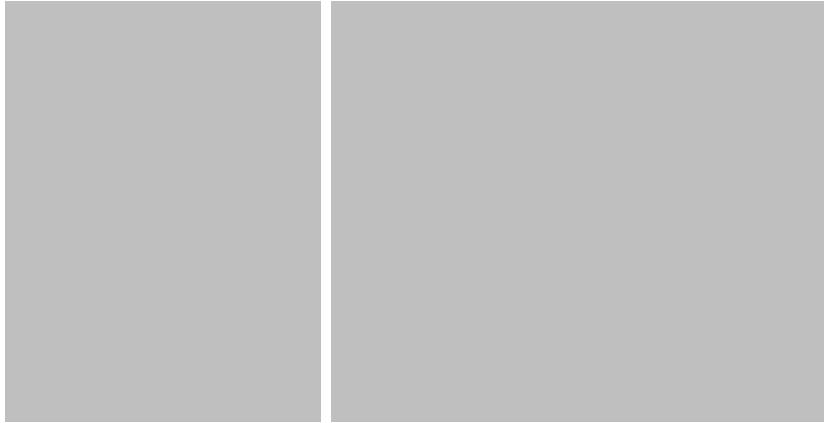
Cette relecture peut s'effectuer à travers des images passées, sur lesquelles il s'agit de pouvoir poser des mots. En 2008, l'historien Pierre Schill découvre par hasard une boîte contenant une trentaine de tirages anciens. Ces photographies sont celles de l'écrivain et correspondant de guerre Gaston Chérau (1872-1937) envoyé en 1911 en Libye par le quotidien *Le Matin*, afin de réaliser un reportage sur le conflit italo-turc³⁵. Une image attire particulièrement l'attention de l'historien ; elle représente quatorze corps d'homme pendus à un gibet, une exécution sur une place publique.

Pour Schill, « l'artiste, s'il le veut, peut rentrer dans cette dimension du jugement et du partis pris, que l'historien, lui, ne peut pas se permettre³⁶. » Il propose alors à des artistes de différentes disciplines - le chorégraphe Eggermont, l'écrivain Jérôme Ferrari, l'artiste plasticienne Geoffray - de s'approprier et d'interpréter cette

34 L'exposition *TH.2058* de Gonzalez-Foerster à la Tate Modern de Londres en 2009, et l'installation *Beyrouth : Autopsie d'une ville* (2010) de Lamia Joreige (pour laquelle elle imagine la ville en 2058) proposent également une lecture des œuvres et du réel à travers des récits dystopiques.

35 Cette guerre coloniale oppose le royaume d'Italie à l'Empire ottoman pour le contrôle de territoires de l'actuelle Libye (anciennes provinces de Tripolitaine, Cyrénaïque et Fezzan) du 29 septembre 1911 au 18 octobre 1912. La Libye restera officiellement sous contrôle italien jusqu'en 1947.

36 Pierre Schill, entretien des commissaires de l'exposition pour l'Agence culturelle d'Alsace, juin 2015 ; disponible sur <<http://www.editions-creaphis.com/index.html>> [consulté le 12.11.17]



8. Jérôme Ferrari et Oliver Rohe, *À fendre le cœur le plus dur*, 2015

archive avec lui. Il met à leur disposition les premières photographies recueillies, puis d'autres images et différents textes (articles, correspondance) au fur et à mesure qu'ils sont retrouvés et étudiés. Historien et artistes sont associés à la construction de l'archive Chéreau, composée à présent de trois cents photographies et d'écrits privés et publics de cet homme de lettres. Ce projet collectif aboutit à la réalisation de quatre œuvres et d'une exposition, *À fendre le cœur le plus dur* en 2015³⁷.

À la suite de la proposition de Schill, Jérôme Ferrari décide de travailler en duo avec un autre écrivain, Oliver Rohe³⁸. Ils créeront à quatre mains le texte *À fendre le cœur le plus dur* publié en 2015 chez Inculte, puis réédité en 2017 chez Actes Sud. Ce livre est composé de réflexions des auteurs répartis en courts chapitres. Les deux écrivains écrivent sur les photographies de Chéreau, mais aussi à partir d'elles. Dans l'édition d'Actes Sud, le livre débute par un plan en noir et blanc de Tripoli et sa région, théâtre des opérations militaires couvert par Chéreau. Ferrari et Rohe nous placent alors dans un espace et un temps particulier, ils contextualisent et encadrent l'expérience de leur texte. Ils décident également de faire éditer quinze photographies de Chéreau, qu'ils placent au fil de leur texte, ainsi qu'une page du journal *L'illustration* qui publie trois autres de ses photographies en 1911. À part le plan, les images ne comportent pas de légende (indiquées à la fin du livre) : les lecteurs sont invités à lire et regarder conjointement les images avec les mots du duo d'écrivains, de revenir sur les unes ou les autres, à leur rythme. Les photographies sont publiées dans un petit format. Elles sont souvent deux sur une même page, toujours à part du texte. Elles font face aux mots. Les photographies de Chéreau ne sont pas éditées dans un ordre chronologique ; elles font écho aux commentaires et réflexions des écrivains. La moitié d'entre elles sont des photographies relatives

37 Les œuvres réalisées sont : *Les Gisants* et *Les Regardeurs* (2015) de Geoffray, le livre de Jérôme Ferrari et Oliver Rohe, *À fendre le cœur le plus dur* (2015) et la chorégraphie *Strange Fruit* (2015) d'Emmanuel Eggermont. L'exposition s'est déroulée au Frac Alsace du 23 mai au 18 octobre 2015, puis au Centre Photographique d'Ile-de-France du 15 novembre 2015 au 20 février 2016. Elle présentait à la fois les œuvres produites pour le projet avec Schill, mais aussi celles d'autres artistes qui interrogent la notion de témoignage de guerre, ainsi qu'une partie de l'archive Chéreau.

38 Jérôme Ferrari est né en 1968 et Oliver Rohe en 1972. Ferrari revient sur les photographies de Gaston Chéreau dans son roman *À son image* (2018).



9. Gaston Chéreau, *Pendaison collective à Tripoli, 06.12.1911*

à la pendaison publique, qui marque également beaucoup Ferrari et Rohe : « La colère qui se mêla ensuite d'effroi nous rendait absolument nécessaire le projet – rejoignant celui de l'historien Pierre Schill – de soumettre au regard contemporain le traitement qui fut réservé à ces hommes³⁹. » Ces photographies sont les images d'une peine infamante exécutée pour instaurer une nouvelle politique italienne dans la région. Pour appuyer leur pouvoir et humilier le

peuple colonisé, le gouvernement italien décide d'exécuter publiquement des résistants libyens, non plus sous les armes mais par pendaison publique. Gaston Chéreau effectue de nombreuses prises de vues de cet événement, à travers plusieurs moments (du jugement des condamnés au retrait de leurs corps) et plusieurs points de vue (des cadrages rapprochés ou des vues d'ensemble, et comme s'il avait tourné longtemps autour du gibet). Chéreau redouble alors l'infamie de cette mort publique, mais aussi la terreur du pouvoir en place.

Le titre du livre provient d'une phrase écrite par Gaston Chéreau à son épouse : « J'ai encore vu des choses à fendre le cœur le plus dur – et des scènes et des scènes déchirantes au milieu de cette nature invraisemblablement sereine⁴⁰. » Dès le début du projet, Ferrari et Rohe souhaitent interroger cette confrontation à la violence. Les écrivains ont été horrifiés autant que fascinés par ces images d'exécution publique, d'où leur exigence de se positionner face à elles. Rohe explique : « Interroger l'image c'est déjà se soustraire à son empire. [...] D'autant plus que ces images, celles en tous cas des pendus, ont l'intention d'étouffer la parole. [...] Se dégager de cette emprise-là, c'est déjà faire un travail d'écriture⁴¹. » Poser leurs propres mots sur ces images permet ainsi de conjurer la peur des images, d'écarter leur pouvoir sur le regard. Le premier chapitre s'intitule « Sortir du monde de l'effroi » et pourrait être la ligne directrice de leur pratique d'écriture face à l'archive de Chéreau. L'effroi initial est la découverte des photographies des pendus ; mais pour échapper à leur emprise, ils inscrivent leurs réflexions et leurs émotions à leur égard dans un ensemble plus large : les autres photographies de Chéreau (comme celles empreintes d'exotisme ou de joie) mais aussi les photographies actuelles auxquelles elles amènent à penser.

Plongés dans ce reportage de guerre du début du XX^e siècle, prises par un témoin singulier, Ferrari et Rohe se retrouvent projetés dans les images médiatiques des guerres contemporaines d'Irak et de Libye. Toutes ces images de guerre, écrivent-ils, « propagent dans les imaginaires occidentaux [...] deux représentations imbriquées l'une dans l'autre : les peuples arabes ne sont objet de préoccupation

39 Ferrari et Rohe, *A fendre le cœur le plus dur*, Arles, Actes Sud, 2017, p.12

40 Gaston Chéreau, lettre à son épouse du 11 décembre 1911 cité dans *idem*, p.5

41 Oliver Rohe, entretien avec Jean-Philippe Cazier et Christine Marcandier pour *Diacritik*, 26.10.2015 ; disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=XSuOrlwOgWg>> [dernière consultation 08.09.19]

que lorsqu'ils sont en proie au trouble de la guerre, en soient-ils les auteurs ou la victime passive ; leur accession au champ du visible s'effectue à l'aune de cette grande violence, qui les définit – aucun autre pan de leur existence passée et présente ne mérite d'être remarqué⁴². » Cette tendance serait alors le modèle commun d'un ensemble d'images auxquelles nous nous habituons, et qui continue de propager implicitement une peur collective des populations arabes, d'alimenter un imaginaire souvent troublé par les échos du passé.

Dans un entretien, Oliver Rohe dit que « le geste du texte, c'est un geste d'analyse. C'est une façon de regarder les images par l'écriture. Il y a des choses que je n'avais pas forcément vues en les regardant, et qui me sont apparues en les écrivant⁴³. » Analyser, c'est décomposer, distinguer afin de comprendre. Cet accès à l'image par les mots est important. En nommant et désignant, en construisant des phrases, on peut faire apparaître ce qui n'est pas tout de suite visible et ainsi ne pas rester figer face aux images, dans l'effroi. L'écriture est une mise en mouvement qui écarte les émotions vécues en décrivant les images et racontant ce qu'elles nous font éprouver.

Face aux peurs collectives, et de manière différente des divertissements, la construction d'un récit peut être une forme de conjuration et assurer un rôle protecteur. Mannoni relève que l'homme « invente des histoires qui achèvent de dissiper les inquiétudes. Il se rassure en s'entourant d'une forêt d'illusions : les fables, contes et récits qui relèvent de cette entreprise sont multiples et divers. C'est bien ce que semble vouloir souligner R. Bastide lorsqu'il écrit que "le mythe a pour but de (...) sécuriser"⁴⁴. » C'est pour cette raison que de nombreuses peurs collectives sont sollicitées dans les imaginaires littéraires et cinématographiques. À *fendre le cœur le plus dur* n'est pas totalement un récit, même si certains passages s'y apparentent. Néanmoins, l'expérience de la lecture du livre, organisé en courts chapitres et accompagné de photographies, permet elle aussi une mise en ordre de ce qui inquiète – tout d'abord à travers le choix de mots face aux images – et une mise à distance des peurs – des images et de l'autre.

Rendre visible / invisible

Ferrari et Rohe se sont demandés s'ils devaient publier les images violentes de Gaston Chérau dans leur livre. Publier équivaut à remonter ces images terribles, au service d'une propagande colonialiste. Les redonner à voir serait refaire le jeu de la peur de l'autre et de cette propagande. Pour eux, la répétition n'apaise pas

42 Ferrari et Rohe, *A fendre le cœur le plus dur*, op.cit., p.73

43 Oliver Rohe, entretien avec Jean-Philippe Cazier et Christine Marcandier, op. cit.

44 Pierre Mannoni, *La Peur*, op. cit., p.121. Il cite Roger Bastide, *Le Sacré sauvage*, Paris, Payot, 1975, p.91

la violence de ces images, ni leur horreur ; elle la réitère. Les écrivains terminent toutefois *À fendre le cœur le plus dur* par ces mots :

« Sans voir les images, il est difficile, voire impossible, d'imaginer ce que cachent des expressions comme "maintien de la paix" ou "dommages collatéraux". [...] Certaines choses ne devraient pas exister. Mais puisqu'elle existent, il n'est peut-être pas plus obscène de prendre en compte leur réalité que de la nier. Ou pour le dire autrement : ces photos sont obscènes, c'est vrai, d'une obscénité telle que rien ne peut la racheter ; et c'est pour cela qu'il faut les montrer⁴⁵. »

Les lecteurs peuvent faire le choix de ne pas regarder ces photographies, de fermer les yeux. Ils peuvent imaginer et comprendre ce qui est en jeu sans les voir, puisque les mots de Ferrari et Rohe décrivent et analysent ces images. Mais les écrivains ne veulent pas s'en passer, les rendre invisible pour autant. Ces images ont existé, la violence et les peurs qu'elle contiennent ou inspirent également. Il faut donc les remonter. On peut également ajouter qu'il faut les remonter car elles nous permettent de les retenir et de les confronter aux images médiatiques actuelles représentant des populations arabes en prise avec la guerre⁴⁶.

Ferrari et Rohe considèrent les photographies de Chéreau comme obscènes. L'obscénité est le manque de pudeur, de retenue. Elle ne correspond pas aux normes sociales convenables car elle rend visible, de manière excessive, insistante, ce qui devrait être caché. Est obscène ce qui met à disposition de tout montrer, de ne rien soustraire à la vue. Il ne s'agit pas ici du dévoilement de corps sexualisés, mais de corps morts. Chéreau nous confronte à l'horreur de la mort sans pudeur : les cadavres des pendus sont examinés, tels des objets, sous plusieurs points de vue⁴⁷. Il ne cherche pas à faire de belles photos, il ne met pas la mort à distance, ni le désir de terroriser de la part du gouvernement italien.

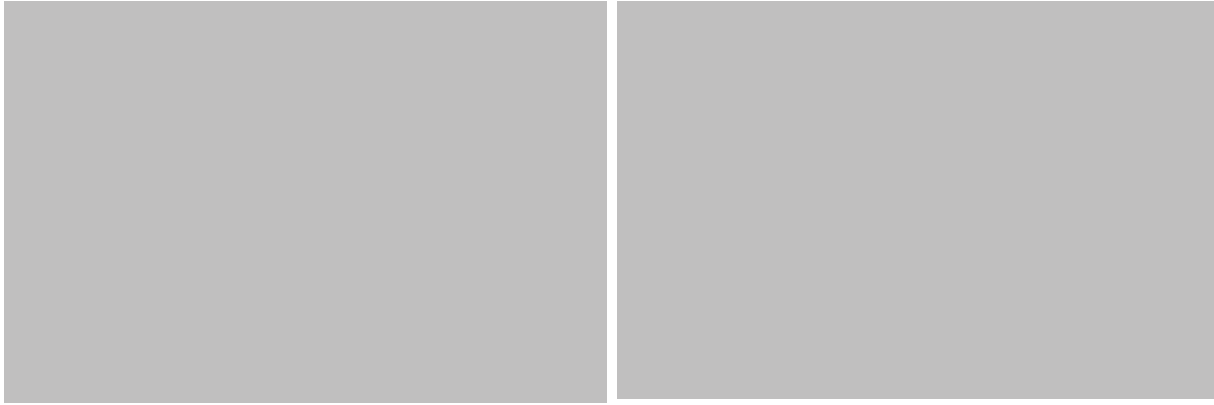
Cette notion d'obscénité est directement abordée par les images que Thomas Hirschhorn collecte sur Internet pour *Touching Reality*⁴⁸ mais également par sa pratique. En effet, cet artiste refuse la pudeur et la bienséance, et travaille dans une logique de l'excès - dans la multitude de ce qu'il donne à regarder, lire, écouter ; et

45 Ferrari et Rohe, *A fendre le cœur le plus dur*, op. cit., p.87

46 Dans *The Culture of Fear : an Invention of Evil* (2013), Kader Attia fait également le choix de remonter des images colonialistes stéréotypées représentant la violence des populations arabes, et les confronte à l'imagerie médiatique contemporaine du terrorisme. Dans un article, l'artiste analyse également le fonds d'images de la presse illustrée colonialiste qu'il établit : Kader Attia, « Des régimes de l'éloignement à l'abolition des espaces », dans Jacinto Lageira (sous la dir. de), *Usages géopolitiques des images*, Paris, Le Bal/ Textuel/CNAP, Les Carnets du Bal #7, 2016, p.16-47

47 Cette remarque vaut également pour les photographies de cadavres en décomposition, et mutilés, de soldats italiens tués. Celles-ci sont par ailleurs publiées dans la presse de l'époque, et non pas les photographies en plan rapproché des pendus (les plans d'ensemble sont privilégiés afin d'insister sur le caractère exceptionnel de cette exécution collective censée dissuader les résistants et terroriser la population libyenne).

48 Voir *supra* chapitre 1-1



10. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage*, 2015-2017

réalisant des œuvres pour lesquelles les spectateurs sont souvent immergés dans des espaces chaotiques. Il interroge l'excès de visibilité, proche de l'obscène, dans les images de nos sociétés. Dans une note pour une exposition en 1994, il écrit :

« [J]e veux faire quelque chose de / Non propre/ Non protégé,
et il faut / Ne pas se préserver, il faut : / s'abîmer⁴⁹ »
« beaucoup montrer, se fatiguer, / marcher au surrégime,
le surrégime permet de fatiguer,
la fatigue permet de ne plus mentir⁵⁰. »

Ses intentions n'ont pas changé, Thomas Hirschhorn montre toujours beaucoup, et beaucoup d'images qui ne nous préservent pas. Avec ses notes de travail, on remarque un rejet de l'économie en tant que gestion pour éviter la dépense, l'excès. Il ne ménage ni notre regard, ni nos émotions.

Avec *Pixel-Collage* (2015-2017), Hirschhorn montre à nouveau des images de « corps détruits ». Comme Ferrari et Rohe - bien que les photographies de Chéreau soient différentes - l'artiste estime que les images horribles étant présentes et disponibles, même si on ne les voit pas toujours, nous devons les découvrir et nous y confronter. Sur des sortes de bâches plastifiées, les œuvres de *Pixel-Collage* se présentent comme de grands collages de photographies, dont des parties sont pixelisées. Contrairement à *Touching Reality*, Hirschhorn nous place directement devant ces images ; il n'y a pas de main, d'autre spectateur qui s'interpose. Il n'est plus question d'une mise à distance à travers les outils numériques comme les écrans tactiles, qui nous amènent davantage à glisser sur les images qu'à les toucher et à être touchés par elles. En revanche, l'artiste interroge toujours la visibilité des images à l'ère du numérique, à travers l'acte de pixeliser.

Cette série de collages a un aspect très matériel. Chacun est composé de l'agrandissement de deux images, sur plusieurs mètres : une photographie publicitaire de mode, trouvée dans des magazines, est assemblée à une photographie de

49 Thomas Hirschhorn, « Pour le Jeu de Paume, mars 1994 », dans Thomas Hirschhorn, Sally Bonn, *Une volonté de faire*, Paris, Macula/CNAP, 2015, p.28

50 *Idem*, p.29

corps détruits, collectée sur Internet. Sur ces images, Hirschhorn colle des "pixels", c'est-à-dire des carrés de papier colorés ; il donne forme matériellement à l'unité numérique, nous la fait voir autrement. Les pixels viennent cacher certaines parties des deux images, et simultanément en montrer d'autres de manière plus brutale. L'artiste masque, recouvre ce qui semble sans intérêt, et révèle avec violence ce que l'on nous empêche habituellement de regarder, l'horreur de cadavres mutilés. Ces montages de pixels artisanaux et d'images hétérogènes créent de nouvelles images, construites, où l'on observe des associations de couleurs, formes, gestes dans un certain trouble. Car les parties recouvertes, censées être "neutres", où il ne se passe rien, deviennent inquiétantes. Leur dissimulation amène à penser qu'il y a quelque chose à connaître sous les pixels, ou à se demander s'il n'y a pas pire que ces corps détruits... L'ensemble de chaque *Pixel-Collage* est recouvert avec du plastique et du scotch, insistant sur la matérialité de ces grands collages morcelés, sur la manipulation des images.



11. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage*, 2015-2017

« Beaucoup montrer », c'est donc tout donner à voir, ne rien cacher ; pour Thomas Hirschhorn, cela inclut aussi le processus de fabrication de ses propres images. Lorsqu'il expose *Pixel-Collage*, il présente également une ou plusieurs vitrines dans lesquelles ses recherches sont visibles. On observe les images d'origine

utilisées pour ses collages, des croquis et maquettes de ses œuvres. On découvre également les images médiatiques devant lesquelles l'artiste s'est interrogé quant à la non-visibilité d'images et à l'existence des pixels (une photographie représentant une couverture de *Charlie Hebdo* pixelisée, une autre de la *Situation Room* lors de la capture de Ben Laden), ainsi que des reproductions d'œuvres d'art abstraites. Pour *Pixel-Collage*, Thomas Hirschhorn associe chaque fois deux types d'images collectées : les images esthétisantes de publicité, récupérées dans des pages de magazines de mode (montrées dans les vitrines), et des images violentes de cadavres mutilés, trouvées sur Internet (que l'artiste imprime toujours au format A4). Si les images des corps idéalisés dans les publicités sont visibles à peu près partout, bien au-delà des magazines, celles des corps détruits de victimes d'exécutions ou de guerres, le sont beaucoup moins. Ces dernières, prises et diffusées par des anonymes pour diverses raisons (propagande, dénonciation, témoignage...), sont rarement visibles dans les médias, ou seulement à travers le filtre de la pixellisation ou du floutage.

C'est ce principe de filtre que Thomas Hirschhorn refuse, car il établit automatiquement une forme d'autorité entre ceux qui donnent à voir et ceux qui regardent. L'artiste condamne la volonté des médias de prendre soi-disant soin de nous dans le geste de pixeliser des images violentes. Thomas Hirschhorn examine alors à la fois l'autorité dans la visibilité des images (entre diffusion et censure de

l'image), et la position du spectateur face aux images violentes d'évènements (entre empathie et distance). Pourquoi cacher par pixellisation telle victime mais pas telle autre ? Pourquoi dans certains cas ce sont les visages des forces de l'ordre qui sont rendus invisibles et parfois ceux des terroristes ? Pourquoi devrait-on décider à notre place de ce que nous sommes capables de regarder ou non ? Il révèle l'arbitraire de cette non-visibilité, ainsi que notre tendance à désirer tout voir et tout savoir, tout en étant protégé.

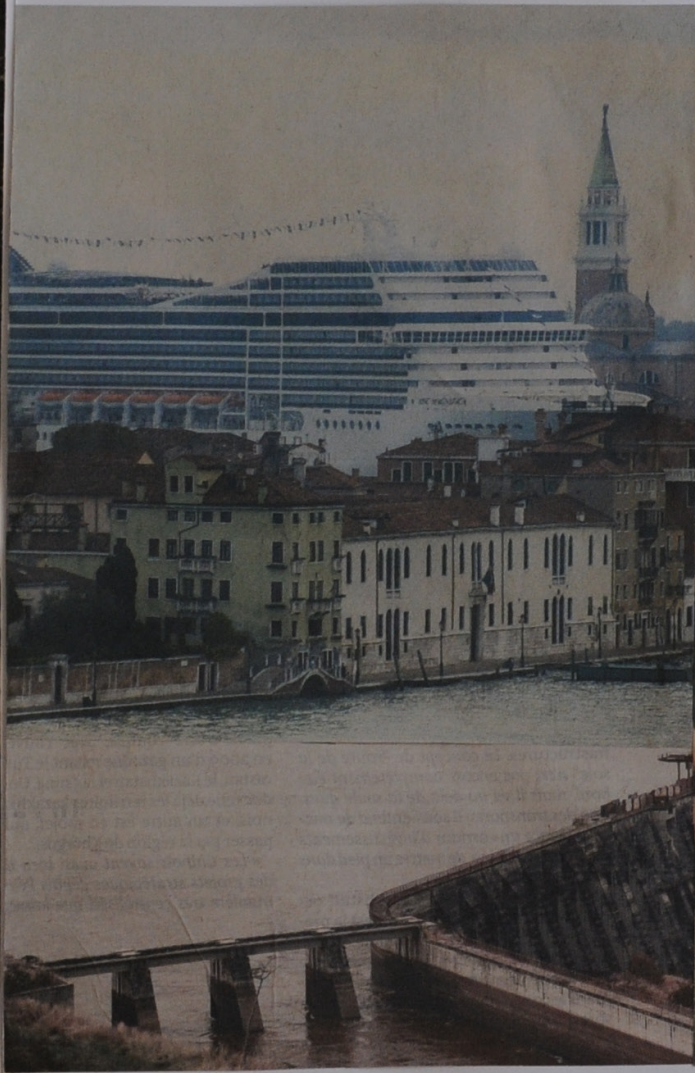
Protéger notre regard, notre sensibilité, c'est nous infantiliser, nous placer dans la position d'être incapable de voir par nous-mêmes. Pour l'artiste, en revanche, tout regarder, c'est se donner la possibilité de choisir et réfléchir par soi-même :

« Je n'ai rien contre le "magma ininterrompu des images", il ne faut justement ni se protéger, ni se préserver. Ce qu'il faut, c'est voir et penser. Ce qu'il faut, c'est regarder le monde, le temps, la réalité en face, avec ses propres yeux [...] grands ouverts et il faut rester éveillé pour penser. Il ne faut pas se laisser s'endormir, se laisser se protéger, se laisser se neutraliser⁵¹. »

Thomas Hirschhorn critique à la fois la domination par d'autres (pouvoirs politiques, médiatiques...) tout autant que notre propre maîtrise, convenue, de nos émotions face aux images. Pour lui, il y a trop de spectateurs qui se disent trop sensibles pour regarder des corps meurtris, alors que cette hypersensibilité n'est qu'une manière confortable de se distancier de la réalité. Nous devons ressentir du dégoût, de la peur et de l'horreur, des émotions aussi violentes soit-elles. Nous pouvons avoir peur de la violence de ces images, peur de la mort - ce qui est simplement humain. Pour Hirschhorn, il faut faire l'expérience de toutes les images, être éprouvé. C'est une manière d'accepter nos peurs ; de les maîtriser par nous-mêmes.

Pour les artistes et leurs spectateurs, ces pratiques d'images peuvent éloigner les peurs par différentes formes de maîtrises, autonomes. On peut alors se demander ce qu'il reste des peurs une fois maîtrisées : ont-elles disparues ? Comment, contenues et retenues, se rendent-elles encore visibles ? Peuvent-elles revenir encore plus fortes que jamais ? Faudrait-il alors exorciser les images, nous soustraire totalement à leurs pouvoirs en les détruisant, ou au contraire en prenant non plus soin de nous, mais des images elles-mêmes ?

51 Entretien avec Thomas Hirschhorn, propos recueillis par Carole Desbarats, « Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn », *Esprit*, juin 2016, p.88





2) Exorciser les images : détruire, prendre soin, réparer ?

Recueillir des images, se mettre à leur hauteur

Agnès Geoffray (née en 1973) réalise l'installation *Les Gisants* (2015) à partir de photographies de Gaston Chérau mises à sa disposition par l'historien Pierre Schill. Il y a donc d'abord un premier geste vers ces images : celui de découvrir une boîte et d'en recueillir la trentaine de photographies qu'elle contient. Ce geste n'est pas celui de Geoffray¹ mais Schill, au hasard d'une recherche indépendante de ces photographies et de leur auteur. Profondément marqué par celles-ci, l'historien n'arrive pas à se résoudre à en faire quelque chose : « ces photos sommairement rangées n'attendaient aucun réveil et les tirer de leur sommeil s'apparentait à une usurpation² ». Ce n'est que plus tard, en 2011, lors d'une rencontre avec le danseur et chorégraphe Emmanuel Eggermont, que naît le désir de les partager. « Ce partage avec des créateurs [...] rendait non seulement possible mais nécessaire l'investigation historique jusque là contrariée. [...] [L]'approche pluridisciplinaire était également pensée dans sa capacité supposée de questionner la démarche conventionnelle de production de connaissances sur le passé qui, le plus souvent, ne reconnaît aux arts qu'une faible valeur heuristique³. »

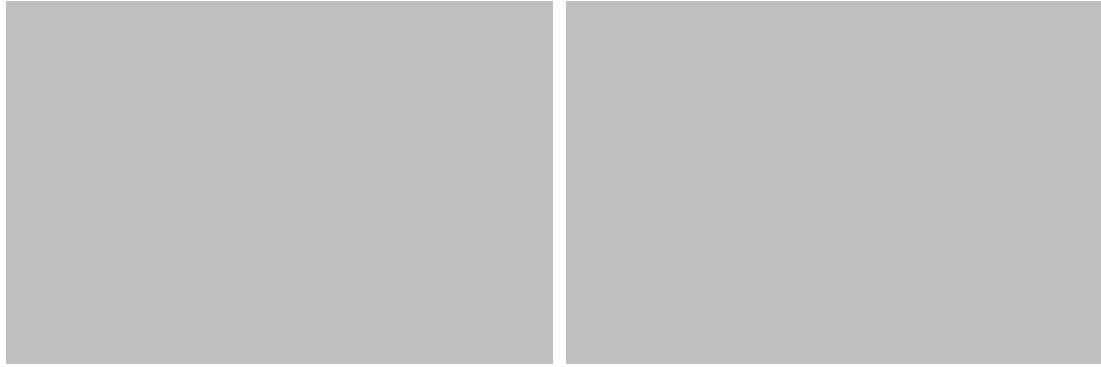
Pour cette œuvre, l'artiste française sélectionne une quarantaine de photographies prises par Chérau, posées sur une grande plaque de verre (100x220cm) au ras du sol. Seulement sept sont données à voir⁴. On s'approche pour mieux voir, on se penche avec précaution, et on découvre que ces photographies en noir et blanc représentent des cadavres. Elles sont entourées - fragile linceul - par du papier de soie qui a été déplié. Les invisibles sont encore protégées, enveloppées par le même papier... Geoffray change la matérialité de ces anciennes

1 Même si Agnès Geoffray s'appuie, pour une grande partie de sa pratique, sur ce geste de collecter et recueillir des images, qu'elle associe à ceux de l'appropriation, du détournement, du ré-usage.

2 Pierre Schill, « Au risque de l'archive » dans Pierre Schill (sous la dir. de), *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*, Grane, Creaphis, 2018, p.12

3 Pierre Schill, « Au risque de l'archive », *op. cit.*, p.12

4 Il s'agit de six photographies appartenant au Fonds Chérau de la BNF : quatre ont été prises le 28 novembre 1911 lors de la découverte de cadavres, parfois mutilés, de soldats italiens à Henni (n°9,11, 14,18) ; une a été prise le 22 décembre 1911, montrant Gaston Chérau sur son cheval, au pied duquel gisait un homme mort (n°108) ; une autre, non datée, a été prise à Tripoli, représentant le corps d'un enfant, peut-être victime du choléra (n°169). Les numéros entre parenthèse correspondent à ceux des images présentées dans Pierre Schill, « Les photographies de Gaston Chérau », *op. cit.*, p.31-223. La septième photographie n'est pas de Chérau, mais Pierre Schill l'avait donnée comme document annexe aux artistes du projet : Anonyme, *Tripolitain exécuté par les Italiens*, 23-26 octobre 1911. Service historique du ministère de la Défense.



12. Agnès Geoffray, *Les Gisants*, 2015

images et crée un dispositif pour les présenter. Les gestes de montrer, dévoiler des photographies de cadavres, accompagnés de ceux de voiler, laisser invisible, se font ici délicats. Il n'y a ni exposition violente, ni censure comme à l'origine de ces images⁵. L'artiste recadre, agrandit et imprime les images de Chéreau sur de petites plaques de verre⁶ ; matériau fragile, qui redouble celui de la plaque sur lesquelles les photographies sont placées. Les photographies données à voir par Geoffray se resserrent sur des fragments de corps. On regarde, difficilement ; on distingue des membres, des crânes, et parfois partiellement des corps étendus. Aucun visage, peu de détails, pas d'identification possible. Le recadrage retire le peu de contexte qui était donné par les tirages de Chéreau : par exemple, le paysage désertique présent sur l'un d'entre eux, les soldats qui découvrent puis enterrent des dépouilles sur d'autres, ont disparu. Le correspondant de guerre a écrit à propos des faits, ou à propos de ses photographies (dans ses articles ou sa correspondance). Geoffray ne présente quant à elle aucun mot ou texte qui viendrait les contextualiser à nouveau. On ne sait pas si les corps représentés sont italiens, turcs ou libyens ; ni les raisons de leur mort. Il n'y a pas de distinction. Les images sont débarrassées de leur contexte guerrier ; les cadavres représentés ne sont plus manipulés pour servir une propagande coloniale.

Avec *Les Gisants*, Geoffray recueille les photographies de Chéreau, que Schill avait préalablement recueillies. Sa démarche n'est pas identique, elle accompagne celle de l'historien. Le geste de recueillir est double puisqu'elle re-rassemble, différemment, par une sélection personnelle, les images de Chéreau. Elle choisit ici celles de cadavres comme pour leur donner refuge. Elle en prend soin. Elle leurs porte une attention et un regard spécifiques. Ces images ne sont plus des témoignages en

5 Quand on observe les images de Chéreau publiées par *Le Matin* et d'autres journaux français, on remarque deux catégories d'images de cadavres : celles des soldats italiens morts, brandies pour démontrer la barbarie de l'ennemi et celles des insurgés arabes pendus, censées montrer la rigueur et la force du gouvernement colonial. Voir Pierre Schill, « Photographies de Gaston Chéreau parues dans la presse », *op. cit.*, p.267-287

6 Les tirages originaux de Chéreau retrouvés sont sur un papier bromure de format 10,5x8,5cm et sont contrecollés sur carton. Les plaques de verre de Geoffray font 13x18cm (les images y sont imprimées, en positif) et rappellent l'un des procédés chimiques utilisés par les photographes de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle (des plaques de verre émulsifiées de collodion ou de bromure d'argent). Ce procédé était utilisé autant pour la commercialisation de portraits que pour les photographies de guerre, comme lors de la guerre de Sécession ou de Crimée.

vue d'informer la situation d'une guerre. Elles sont à présent des images d'archive, avec un poids historique. L'artiste se met à leur hauteur en considérant cette charge redoublée par la guerre, mais aussi en se confrontant directement aux images, et peut-être avant tout à ce qu'elles représentent : des victimes. Elle explique :

« La violence et ses représentations occupent une place centrale dans mes recherches, elles interrogent en filigrane les figures de pouvoir et d'autorité, et les résistances qui leur font face. Pour l'exposition *À fendre le cœur le plus dur*, les photographies du fonds Gaston Chérau figurant des victimes ont particulièrement arrêté mon regard. J'ai souhaité les sonder et les étudier afin d'en relever les violences et les ambivalences. Loin de surenchérir aux cruautés infligées, et à la double violence que constitue la prise de vue photographique, je me suis attachée à réhabiliter les figures victimaires, en détournant la vision pour leur porter attention⁷. »

Pour cette œuvre, Geoffray conduit le spectateur à se mettre physiquement au niveau de ces photographies renouvelées, à se baisser, afin qu'à travers une sorte d'inversion, il pense aux victimes qui y sont représentées, peu importe leur origine. Il peut ainsi tenter, en étant lui-même respectueux des images qu'on lui donne à voir, de les élever vers plus de dignité. Le spectateur est invité à s'agenouiller vers ces images de morts anonymes, dans une posture de recueillement. Le titre de l'installation renvoie au genre de la statue funéraire, représentation du mort au-dessus de son tombeau. Ici, il s'agit également de représentation, mais pour des personnes qui n'ont pas eu de sépulture. Geoffray la leur apporte donc, à la fois à travers son œuvre et les gestes qu'elle suscite. La vue d'ensemble et l'inactivité physique du corps dans l'habituelle observation d'images sont contrariés : il faut se mouvoir pour voir, et alors seulement, peut-être, s'émouvoir et rendre hommage à ces anonymes d'une guerre lointaine.

Décomposer les images et leurs violences

La multiplication des petits rectangles de soie des *Gisants* peut évoquer l'étendue des ravages causés par la guerre de colonisation entre le Royaume d'Italie et l'Empire ottoman en Tripolitaine. Car si les gestes complémentaires de voiler/dévoiler des images violentes, de morts, sont questionnés par Geoffray, ils suggèrent aussi les cadavres (et non plus leurs images) restés invisibles, ceux qui n'ont été portés au regard ou à la connaissance de personne. L'artiste française ne choisit pas pour autant de déployer les images pour symboliser la multitude de victimes de la guerre libyenne de l'époque : les photographies, visibles comme invisibles, sont

⁷ Agnès Geoffray dans *À fendre le cœur le plus dur - Témoigner la guerre / regards sur une archive*, dossier de presse de l'exposition au Frac Alsace, 2015, p.7

présentées par petites piles, les unes au-dessus des autres sur la plaque de verre. Par ses dimensions et sa position dans l'espace, cette dernière rappelle une pierre tombale, et renvoie au deuil. Par l'agencement des photographies sur sa surface, et les courts morceaux de métal lui servant de pieds, elle évoque également une table. Cette plaque de verre peut alors aussi, en même temps, être pensée comme une table de travail, montrant un état de recherche : celui de la découverte de chaque photographie, ou celui de la construction progressive de l'archive, d'un point de vue artistique. Le papier de soie autour des photographies relève ainsi d'une prise en charge, d'un soin apporté aux images et à ce qu'elles représentent, autant que d'une fonction de conservation. Alors que Pierre Schill a voulu partager les textes et les images de Gaston Chéreau avec des artistes « pour laisser l'émotion déborder du cadre scientifique⁸ », *Les Gisants* provoque une relation de sensibilité entre les images et les spectateurs, du fait de leur matérialité et du rapport physique constitués par Geoffray. Le rassemblement des photographies recadrées de cadavres, et leur délicate dispersion image après image, atténuée sans la supprimer la violence des photographies d'origine.

Les Gisants se rapproche en de nombreux points de l'œuvre *Afterlife* (2009) d'Adam Broomberg et Oliver Chanarin - par ailleurs présentés ensemble dans l'exposition *À fendre le cœur le plus dur*. Le duo d'artistes réalise lui aussi une œuvre à partir d'une image déjà existante chargée. Il s'agit d'une photographie célèbre, restée longtemps anonyme, qui a remporté le Prix Pulitzer en 1980 ; une autre image-trophée de l'instant de la mort. Elle représente l'exécution de onze prisonniers à l'aéroport iranien de Sanandaj, le 27 août 1979, six mois après l'arrivée au pouvoir de l'ayatollah Khomeyni⁹. On y observe des hommes, yeux bandés, tomber un à un sous les balles des militaires qui les tiennent en joue à quelques pas. Le photographe est proche de la scène, juste derrière l'un des tireurs, et il se tient debout, comme les deux prisonniers qui attendent encore l'instant fatal. Légèrement décalé, il prolonge l'alignement de l'exécution qui se joue sous nos yeux. Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard que le photographe est officiellement retrouvé :



13. Gaston Chéreau, *Pendaison collective à Tripoli*, 06.12.1911



14. Jahangir Ramzi, *Peloton d'exécution en Iran*, 27.08.1979

8 Pierre Schill, « Préambule », *À fendre le cœur le plus dur - Témoigner la guerre / regards sur une archive*, dossier de presse de l'exposition au Frac Alsace, 2015, p.1

9 Cette photographie fait partie des *100 Photographs - The Most Influential Images of All Time*, selon un jury constitué par le magazine américain *Time*. Les onze hommes (dont neuf étaient kurdes) ont été exécutés après des procès-éclair, accusés d'être contre-révolutionnaires. La photographie a d'abord été publiée dans le journal iranien *Ettela'at* (sans crédit d'auteur afin de protéger Ramzi), puis censurée en Iran et diffusée à grande échelle à travers le monde via l'agence United Press International (UPI). Voir « Firing Squad in Iran », *100 Photographs - The Most Influential Images of All Time* [en ligne], disponible sur <<http://100photos.time.com>> [dernière consultation 30.07.19] La photographie de Ramzi a également remporté un prix World Press. Voir la page de leur site internet, disponible sur : <<https://www.worldpressphoto.org>> [dernière consultation le 30.07.19]



15. Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Afterlife*, 2009

il s'agit de Jahangir Razmi. Broomberg et Chanarin décident de le contacter afin de l'interroger sur le déroulement de l'évènement et sa prise de vue. Ce besoin de rencontrer l'auteur de la photographie est ici essentiel dans la question du soin apportée à une image déjà-là : les deux artistes n'exploitent pas simplement une image trouvée, ils collectent des informations, des indices pour chercher à la comprendre davantage. À la suite de cette entrevue, ils découvrent les vingt-six autres photographies prises par le photographe iranien. Jahangir Razmi n'a pas juste saisi un instant photographique - celui de la mort des onze hommes ; il a pu librement photographier le déroulement de l'exécution, en se déplaçant autour de la scène, en réalisant des cadrages différents. Les artistes recueillent alors cet ensemble de photographies afin de s'y confronter, de travailler cette série d'images montrant le même événement, de manière inédite.

Afterlife n'est pas la présentation de la série retrouvée. Le but de Broomberg et Chanarin est de « déconstruire la scène de façon iconoclaste¹⁰. » Ils découpent les photographies de Jahangir Razmi ; façon de rappeler qu'elles sont juste des images. Ils sélectionnent des éléments des photographies d'origine, en écartent d'autres - comme les soldats qui fusillent ou qui assistent à la l'exécution. Broomberg et Chanarin créent ainsi dix-sept collages de format 50cmx40,5cm chacun, et se concentrent principalement sur les victimes. Chacun des prisonniers, représenté plusieurs fois différemment, est isolé au sein d'un même collage - recombinaison d'instant de leur mort pris en 1979... Une image montre les gestes, répétés par le collage, d'un de leurs bourreaux : un homme, peut-être un agent¹¹, achève les prisonniers à terre que l'on ne voit plus. Cinq collages sont différents. L'un d'eux représente, image seule, une femme voilée de noir, de dos, sans doute témoin de l'exécution. Chacun des autres collages montre un seul fragment de paysage, sorte d'indication de lieu pour l'ensemble de la série. Les parties des photographies sont collées directement sur des plaques de verre finement encadrées de plomb.

10 Adam Broomberg et Oliver Chanarin, « Afterlife (2009) » dans Jean-Pierre Criqui (sous la dir. de), *L'image déjà là - Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Le Bal/Images en manœuvres éditions, Les Carnets du Bal #2, 2011, p.176. Cet iconoclasme porte bien sur les images et non sur les personnes représentées, comme cela peut être le cas lorsque les portraits de dirigeants sont brûlés ; les images ne sont pas chez le duo d'artistes des substitutions des représentés.

11 Il est identifié comme étant le garde du corps du juge et ayatollah Sadeq Khalkhali dans « Firing Squad in Iran », *100 Photographs - The Most Influential Images of All Time* [en ligne], op. cit., légende de la dernière image.

Comme chez Geoffray, ce choix du matériau apporte un rapport physique particulier entre les images et les spectateurs, en jouant ici sur la fragilité et la transparence du verre. Posées sur des réglettes avec un léger écart contre le mur, les images découpées projettent leurs ombres et gagnent en présence. Broomberg et Chanarin décomposent et recomposent leurs propres images de l'événement, en condensant plusieurs moments de l'exécution. Le spectateur se déplace : collage après collage, élément par élément, il reconstitue mentalement l'événement (l'exécution sommaire), pris dans un événement plus grand encore (la Révolution iranienne). Les artistes expliquent :

« En bouleversant le cadre spatial et temporel des protagonistes, l'évènement prend une dimension théâtrale, presque chorégraphiée qui rompt véritablement avec l'empathie qu'il suscite. Sans cette distance, comment pourrions-nous procéder à une analyse ou à une critique de ces images¹² ? »

On se détache effectivement de la scène de la photographie portée en icône avec le prix Pulitzer. On l'oublie peu à peu pour se plonger dans ces petites scénettes où des personnes sont devenues personnages. L'exécution semble alors plus lointaine, la mort paraît devenir presque fictive, moins difficile à regarder. Cette distance est également rendue possible par la représentation sous la forme de collage de différents éléments disparates. Malgré le caractère indiciel des photographies prélevées, l'ensemble de l'image - en tant que condensation de plusieurs moments, et dans laquelle les mêmes personnages sont visibles plusieurs fois - n'est plus réaliste et empêche une identification de la part du spectateur. Les termes d' « analyse » et de « critique » utilisés par les artistes renvoient bien au fait de discerner, d'examiner et de décomposer les parties d'images d'un événement. Plus froidement encore, Broomberg et Chanarin disent s'être « essayés à une sorte d'autopsie de la scène et en [avoir] disséqué chaque image¹³. » Les émotions, l'empathie, que l'on ressent habituellement face aux images de souffrance et de mort, sont ici rejetées. La distance est jugée nécessaire pour Broomberg et Chanarin afin de comprendre ces images déjà là, d'être capable de les manipuler, c'est à dire de les manier avec soin, tout en les attaquant s'il le faut.

Cependant, cet éloignement est temporaire, il n'est qu'un passage vers une autre expérience des images. Ce qui importe pour le duo d'artistes, c'est de ne pas oublier qu'il s'agit justement d'images : des objets qui représentent des faits, des événements de manière construite - ne serait-ce que par la technique et les choix opérés par le photographe ou le caméraman, allant de la production à la diffusion. La photographie de Ramzi est une image de souffrance et de mort ; cela reste une photographie, qui peut trouver différents échos selon le moment et l'espace dans lesquels elle est donnée à voir. Les pouvoirs de l'image sont à présent manipulés par les artistes, dans la parenthèse de l'exposition de l'oeuvre et dans l'écart historique

12 Adam Broomberg et Oliver Chanarin, « Afterlife (2009) », *op. cit.*, p.176

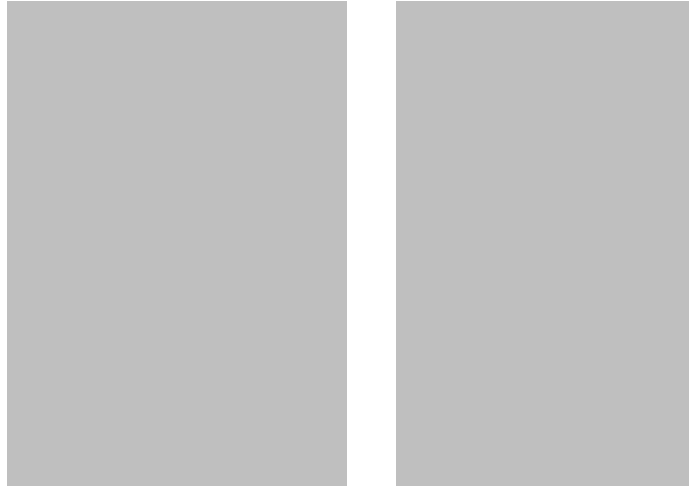
13 *Idem*, p.176

avec l'événement. Ainsi, *Afterlife* suscite des émotions pour les spectateurs dans un contexte différent de leur médiatisation. La violence de l'acte d'exécuter, comme celle de le photographe, est presque invisible mais n'est pas supprimée. Elle est apaisée ; loin des images-choc des médias. D'autant plus lorsque l'installation est exposée dans un espace à part, un calme sépulcral s'en dégage, mais qui n'a rien de lugubre – la transparence du verre, le peu d'éléments dans chaque collage donne une certaine légèreté, qui n'est pas de l'ordre de l'insouciance. Broomberg et Chanarin déconstruisent l'esthétique de l'icône d'origine, mais n'oublie pas que les images représentent des personnes qui sont mortes devant l'objectif du photographe. Les exécutés sont montrés en tant qu'image d'eux-mêmes, et non comme élément d'une démonstration médiatisée de la brutalité du gouvernement iranien. Ainsi, les artistes recueillent eux aussi des images d'un événement, et leur créent une sorte d'abri – où chacun des hommes tués possède à présent son propre collage, condensé d'images, sa propre sépulture imagée. *Afterlife* : une autre vie après leur mort, un au-delà dans la représentation, mais différente de la vie de l'icône d'origine.

Transformer les images et suspendre le passé

Les Gisants et *Afterlife* reposent sur une transformation matérielle appuyée, un rapport physique et sensible avec les images d'origine appropriées par les artistes. Une autre œuvre d'Agnès Geoffray apporte une relation différente à cette question de l'exorcisation des images, et permet de s'interroger davantage sur les rapports avec les images du passé, déjà constitutif des deux œuvres précédentes.

Incidental Gestures est une série de quatorze photographies noir et blanc, réalisée entre 2011 et 2012. Les photographies ont différentes dimensions ; certaines sont assez petites (*Sans titre*, 21x28cm, 2011) et d'autres plus grandes (*Suspens*, 66x90cm, 2011). Geoffray donne un titre à certaines, désignant à première vue ce que l'on voit, mais toujours en jouant des relations entre mot et image, qui peuvent charger l'un comme l'autre (*L'Attachée*, 2011 ; *Le Jeu*, 2012) ou donner un caractère poétique, énigmatique (*La Torche*, 2011 ; *Signes*, 2012). Ces mots ne sont pas donnés directement sous les images, comme une légende. Ils sont souvent placés tous ensemble sur le mur d'exposition et correspondent à un autre moment de la réception des images. Les photographies sont toutes encadrées et disposées de manière dynamique, non linéaire. Cette disposition – ordre des images, accrochage plus ou moins étendu – peut changer selon les expositions. Les photographies qui constituent *Incidental Gestures* sont parfois autonomes par rapport à la série, Agnès Geoffray les réutilisant pour d'autres œuvres. Dans la série, chaque photographie fonctionne à la fois de manière indépendante, et en écho avec les autres. Parmi ces quatorze photographies, trois retiendront mon attention : elles amènent à interroger le pouvoir réparateur de l'image, dans un rapport moins physique que celui des *Gisants*.



16. Agnès Geoffray, *Incidental Gestures*, 2011-2012

Les photographies intitulées *Laura Nelson* (22x16cm, 2011) et *Amer Green* (31x33cm, 2011) représentent chacune une personne revêtue d'habits anciens en lévitation. Sur la première, on observe une jeune femme, noire, s'élever au-dessus de l'eau. Elle porte une longue robe qui retombe jusque sur le bout de ses pieds. Derrière elle, la berge est visible bien que légèrement floue, bordée d'arbres. Le reste de l'image est, dans sa diagonale, occupée par le ciel - un ciel faiblement voilé. La jeune femme a les yeux fermés, la tête penchée, les bras le long du corps ; comme si elle n'avait pas conscience de son ascension, lui donnant un côté méditatif ou mystique. On sait pertinemment que cet enchantement est impossible, mais l'effet de réel du medium photographique, comme l'aspect ancien de la photographie nous envoûtent. On pense aux photographes spirites et leurs tables tournantes s'élevant dans les airs ; on imagine l'esprit d'une jeune femme capturée par l'appareil photographique, une possible résurrection. Plongé dans l'image, on se laisse duper quelques minutes au moins par cette magie rendue possible par la photographie. Un doute entame la quiétude de cette image mystérieuse, chassée par l'atmosphère pesante d'autres photographies de la série, et plus particulièrement par la deuxième image qui lui fait écho. La deuxième photographie montre un homme léviter au-dessus d'un chien - que l'on voit flou - qui paraît renifler le tronc de l'arbre au premier plan, à notre droite. Le côté gauche laisse voir des ombres portées sur le sol, peut-être celles de la végétation alentour. La scène est paisible, elle semble se passer dans une petite clairière, cernée par des rondins de bois. L'arrière-plan est constitué de deux grands arbres à gauche, du ciel à droite, scindé par la présence de l'homme en ascension et du tronc de l'arbre du premier plan. La posture de l'homme semble raide ; ses bras sont aussi le long du corps, mais ses pieds sont clairement pointés vers le bas. Sa tête est également penchée sur le côté, mais son expression - une sorte de grimace, bouche ouverte et yeux entrouverts rivés vers le haut - nous force à reconnaître qu'il ne lévite pas : il est pendu à l'arbre, sans que la corde ne soit visible. Geoffray a en effet retiré des éléments de ces deux photographies. Pour *Incidental Gestures*, elle se réapproprie des images trouvées, qu'elle retouche par ajout ou suppression d'éléments - rappelant les manipulations visuelles dans



l'a. L'Europe s'est entourée de barbelés pour protéger l'espace Schengen.



Lors d'une distribution de sacs de couchage et de bâches



e Calais a été évacuée en octobre 2016. PHOTO AIMEE THIRION



Le centre de détention de Fyla



Des enfants yé



Dans le centre du boulevard Sébastopol, jeudi à Paris.

Evros, mardi, dans le district grec d'Evros (à la frontière turque). PHOTO STEFANIA MIZARA. LE PICTORIUM



Irakiens dans un camp de réfugiés, à Dohouk, dans le nord de l'Irak, en janvier 2016. PHOTO LYNSEY ADDARIO. GETTY IMAGES



(Pyrénées-Atlantiques), en mai. PHOTO C. ZANI

l'histoire, et notamment celle des régimes totalitaires¹⁴. L'artiste nous confronte alors non pas aux images d'origine, mais à leur double. Pour *Laura Nelson* et *Amer Green*, elle indique par des titres le nom de ceux qui sont représentés ; une femme et un homme ayant existé, tous deux lynchés aux États-Unis. Laura Nelson a été pendue au-dessus d'un pont en Oklahoma le 27 mai 1911, avec son fils. Ils étaient accusés de meurtre mais n'ont pas eu de procès. Amer Green a été pendu sans procès le 22 octobre 1887 en Indiana, pour viol. Les exécutions ont chaque fois été entraînées, décidées par une foule justicière, qui assiste à la punition-spectacle. Les ombres sur la photographie d'Amer Green doivent être celles des bourreaux et spectateurs¹⁵. Une autre photographie de la pendaison de Laura Nelson montre une cinquantaine de personnes victorieuses sur le pont qui soutient son corps pendu¹⁶. Geoffray choisit donc de s'approprier et de retoucher des images-trophée infamantes ; comme pour en libérer les victimes. Le passé y est suspendu, comme les personnages : dans les images de Geoffray, la pendaison n'a pas eu lieu.



17. Agnès Geoffray, *Incidental Gestures*, 2011-2012

L'autre photographie de la série *Incidental Gestures* rejoint cette catégorie d'images de châtiments publics, mais ne concerne plus l'histoire américaine. Son titre ne donne pas l'identité de la victime, mais un indice - bien qu'ambigu par sa signification - *Libération* (22x34, 2011). Pas de mise à mort

photographiée cette fois, mais un outrage ; faisant partie d'un moment de l'histoire française, invoqué par le nom données ensuite aux persécutées, les "Tondues". Ces milliers de femmes ont été publiquement punies entre le milieu de l'année 1944 et la fin de 1945, et presque toujours photographiées, notamment pour la presse¹⁷. L'image que Geoffray s'approprie montre une foule d'hommes en liesse à la suite de ce qui les amuse tant : une jeune femme, tondu en partie seulement mais totalement dévêtue, que l'on traîne de force quelque part. Son corps blanc,

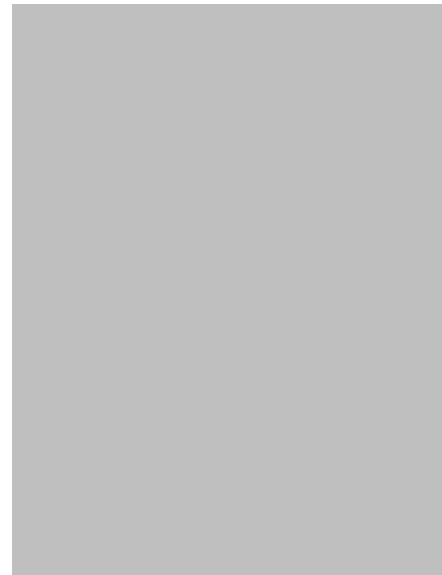
14 Voir le texte qui accompagne la série sur le site internet de l'artiste, disponible sur : <https://www.agnesgeoffray.com/Incidental-Gestures_a69.html> [dernière consultation 01.08.19]

15 On peut retrouver la photographie d'origine de la pendaison d'Amer Green dans les archives en ligne du Carroll County Historical Museum, disponible sur : <http://carrollcountymuseum.org/photo_archive/100029> [dernière consultation 30.09.19]

16 La photographie du lynchage de Laura Nelson que se réapproprie Geoffray est visible dans : James Allen, « Document Without Sanctuary (Sans Sanctuaire) », *Les Rencontres d'Arles Photographie* 2009, Arles, Actes Sud, 2009, p.508. L'autre photographie représentant la pendaison de la femme et de son fils au-dessus d'une petite foule souriante est visible en ligne sur : <https://en.wikipedia.org/wiki/Lynching_of_Laura_and_L._D._Nelson#/media/File:Lynching_of_Laura_and_L._D._Nelson,_25_May_1911,_photograph_2899.jpg> [dernière consultation 30.09.19]

17 « Publiques par définition puisque la punition et les punies doivent être vues, les tontes et par là même les tondues sont presque toujours photographiées. Que les images soient utilisées par la presse qui les diffuse largement, ou, comme c'est le cas pour Femmes françaises tondues pour collaboration, à des fins de reportage (ici pour l'armée américaine), elles possèdent une valeur à la fois documentaire et symbolique lourde de sens. » Alexandre Sumpf, « Les "Tondues" de la Libération », *Histoire par l'image* [en ligne], mars 2016. Disponible sur <<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/tondues-liberation>> [dernière consultation 30.09.19]. La célèbre photographie de « La Tondue de Chartres » prise par Robert Capa rejoint les images de reportage diffusées dans les médias américains, faisant la une de *Life* en septembre 1944.

au centre de l'image, contraste avec les costumes noirs des hommes derrière elle, tout autant que le mouvement qu'elle effectue. Une partie de son corps, et particulièrement sa tête, de profil, se retournent vers eux ; son visage est tendu et elle les affronte du regard. Deux hommes la tiennent fermement par les bras - celui à sa droite rigole, une cigarette aux lèvres ; l'expression du deuxième est plus indéfinissable -, alors qu'un troisième, plus jeune, s'amuse à lui prendre la main comme s'il voulait la faire danser. Une deuxième image accompagne cette dernière ; *Libération* fonctionne en diptyque¹⁸, montrant cette photographie d'origine au-dessus de son double transformé. La manipulation artistique est ici dévoilée d'emblée. On repère tout de suite le changement majeur, par l'ajout d'un seul élément : une robe. Geoffray a rhabillé la jeune femme, vêtue maintenant d'une robe légère qui lui arrive juste au-dessus des genoux. Les plis du vêtement volètent sur le côté et s'accorde à la torsion de son corps. Un regard pressé porté sur la deuxième image pourrait penser qu'elle participe à la fête et que quelqu'un l'a interpellée, importunée... mais l'image du dessus rappelle bien la situation originelle infamante.



18. Agnès Geoffray, *Libération* - *Incidental Gestures*, 2011

La suspension du temps est ici différente. Le diptyque *Libération* joue sur la dualité de l'avant/après. Néanmoins, il ne s'agit pas de deux temps qui se suivent, d'une temporalité inhérente à l'événement. Ce qui est montré, ce sont les deux phases de la manipulation de l'image. Geoffray révèle ici le "truc" d'une pratique quasi-magique de la photographie, mais qui ne s'apparente pas à une supercherie. Elle apporte ainsi des indices pour mieux regarder l'ensemble des photographies d'*Incidental Gestures*. La série s'éloigne des dimensions événementielle et testimoniale de la photographie. C'est un autre temps que celui de la photographie d'évènement qui est donné à voir par l'artiste ; tout comme *Afterlife* et *Les Gisants*. Mais contrairement à ces deux œuvres, Geoffray se réapproprie ici des images qui n'ont pas été prises par des reporters mais des amateurs. Pour *Libération*, *Laura Nelson* et *Amer Green*, les photographes semblent appartenir au rang des bourreaux, et participent définitivement au châtement en faisant acte d'image. À la différence de la proximité physique du reporter iranien d'*Afterlife*, on peut ressentir une certaine connivence entre le photographe de *Libération* et la foule justicière. C'est comme si l'image - par son cadrage et son opérateur - cherchait à impliquer le spectateur de force dans la punition collective, à l'identifier au groupe. Confrontée à son double, l'image

18 Selon les expositions, les deux images ne sont pas toujours présentées ainsi. Il arrive parfois qu'elles soient éloignées l'une de l'autre ; comme pour *Gueule Cassée* (10x14 et 30x34cm, 2011). Sur le site de l'artiste, il est cependant indiqué que *Libération* est un diptyque et, comme *Sans titre* (21x28, 2011), la reproduction des œuvres et leurs dimensions concernent les deux images en même temps. À noter également que l'image d'origine de *Libération* a été travaillée par Geoffray pour une œuvre ultérieure, *13 Fragments* (2014), qui peut rappeler, de manière différente, la décomposition de la violence dans la série de Broomberg et Chanarin analysée précédemment.

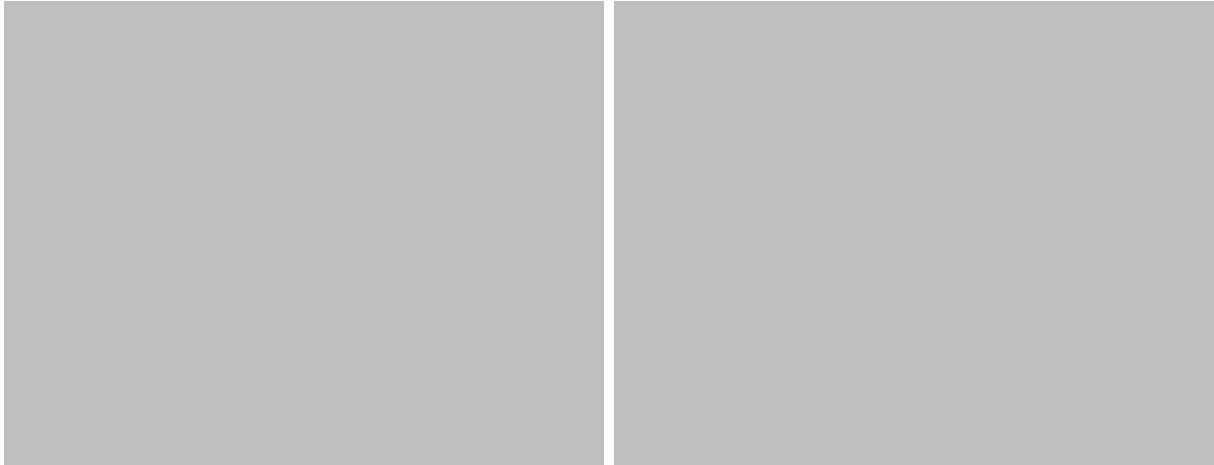
réparée, l'assimilation aux bourreaux ne prend pas. Le temps est passé, les temps ont changé, mais surtout Geoffray imagine un temps suspendu où l'identification au groupe, le besoin de se décharger de la haine et de la peur accumulées pendant la guerre, aurait pu ne pas exister. Les "collaboratrices à l'horizontale" auraient pu être punies autrement, sans châtement infamant - peut-être, après leur emprisonnement, auraient-elles subies des outrages importuns au détour d'une rue, sans spectacle. Cela ne s'est pas passé ainsi, mais cette uchronie est rendue visible, pensée comme encore possible, à travers les images de Geoffray. Avec *Incidental Gestures*, elle donne à voir un temps ouvert et parallèle, qui s'écarte de celui des photographies d'origine - visibles ou non : une « fiction réparatrice¹⁹ ».

Mettre en présence et réhabiliter

Les images infamantes d'*Incidental Gestures* sont donc détournées, dévoyées de leur fonction. Transformées par Geoffray, elles s'instaurent comme fictions par l'ajout ou le retrait d'un élément. Elles rendent visibles ce qui aurait pu être - ce qui n'aurait pas dû arriver. Chacune des images est réparée à travers ce que l'on voit sous nos yeux, nous laissant imaginer une autre scène, une autre histoire. L'ensemble tente de désigner des événements historiques difficiles à accepter et d'apaiser la culpabilité collective qui en ressortent. Il ne s'agit cependant pas de désigner des coupables passés, mais d'agir dans le temps de la réception de l'œuvre. La fiction imaginée par Geoffray se vit au présent, au moment où l'on observe les images et où l'on repère leur transformation. L'artiste cherche davantage à ce que ses images aient des incidences réelles. C'est ce qu'évoque le titre de sa série, en jouant sur la pluralité de sens avec l'utilisation du mot anglais *incidental*. En français, ce dernier signifie accidentel - c'est-à-dire fortuit, et qui, comme l'évènement, rompt avec le quotidien - mais renvoie également à la question de la conséquence des actes. Les gestes sont ceux des bourreaux photographiés, qui occasionnent le châtement, ou ceux des victimes, fabriqués par Geoffray, qui s'extirpent du cours des choses. Mais ce sont surtout ceux de l'artiste en manipulatrice d'image, si minimes soient-ils, qui ont une conséquence directe. Ces gestes, qui construisent de nouvelles images, réhabilitent ici des victimes d'actes violents collectifs, souvent nés de peurs, en leur donnant un autre statut, une autre histoire.

Les Gisants et *Afterlife* tendent aussi à réhabiliter les victimes, mais dans des contextes particuliers de guerre et dans lesquels les images d'origine ont été réalisées par des reporters (Chéreau et Ramzi) qui ont cherché à restituer des faits à travers des photographies de cadavres et de mise à mort. Les images sont alors directement impliquées dans des relations politiques où leur visibilité peut jouer en faveur ou en défaveur des gouvernements belligérants. Chez Broomberg et

19 Pascal Mougin, « Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray », *Focales* [en ligne], n° 1, mis à jour le 13/06/2017, §18. Disponible sur <<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=541>> [dernière consultation 01.08.19]



19. Taryn Simon, *The Innocents*, 2002

Chanarin, comme chez Geoffray avec ces deux œuvres, il n'est pas question de poser un jugement sur les personnes engagées parfois malgré elles dans les événements – victimes, bourreaux, photographes. Les artistes souhaitent nous confronter aux rôles, places et pouvoirs qu'ont joué et jouent encore les images dans l'ensemble de ces événements. Les différentes transformations qu'ils effectuent cherchent, par l'apparition et la force des images photographiques, à rétablir l'offense, l'honneur perdu dans la punition-spectacle (nudité et exécutions publiques) ou la mort médiatisée, conservés pour toujours par la photographie.

Avec *The Innocents*, Taryn Simon cherche elle aussi à réhabiliter des victimes. Cependant ce ne sont plus des victimes de la guerre ou de châtiments publics, mais d'erreurs judiciaires contemporaines. *The Innocents* est une série de quarante-trois photographies, réalisée en 2002²⁰. Les images sont toutes encadrées et légendées, et sont toutes de même format (122,6x158,1 cm). Pour cette œuvre, l'artiste américaine (née en 1975) ne crée pas à partir d'images déjà existantes, mais questionne les pouvoirs et les usages de l'image dans le domaine judiciaire. L'origine de cette œuvre est une commande en 2000 pour le *New York Times* : un photoreportage qui a accompagné un article sur des condamnés à mort innocentés²¹. Après sa rencontre avec ces anciens prisonniers, Taryn Simon s'associe avec une institution juridique qui vient en aide aux victimes d'erreurs judiciaires. Elle part alors à la rencontre de quarante-quatre hommes et une femme ayant subi une condamnation dans laquelle l'image a joué un rôle crucial. L'artiste soulève l'aberration d'un tel usage de l'image par la justice aujourd'hui. Ces anciens détenus ont été accusés suite à

20 Cette série fait partie d'un ensemble du même nom réalisé entre 2000 et 2003, composé des photographies, d'une vidéo (*The Innocents*, 2002) et d'un livre (*The Innocents*, New York, Umbrage ed., 2003).

21 Sara Rimer, « Life After Death Row », *The New York Times Magazine* [en ligne]. Disponible sur <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/magazine/home/20001210mag-deathrow.html>> [dernière consultation le 30.09.19] Information donnée dans : Mirna Boyadjian, « La puissance rédemptrice de l'image chez Taryn Simon », *Le Magazine du Jeu de Paume* [en ligne], publié le 16.03.15. Disponible sur : <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/taryn-simon-2/>> [dernière consultation le 31.09.19]

une mauvaise identification de la part de témoins oculaires ou des victimes, à qui la police avait montré diverses représentations de visages, comme des portraits-robot ou des photographies d'identité. L'image a donc servi d'outil pour s'identification puis de preuve à charge pour l'accusation d'innocents. Une inadéquation, une reconnaissance inexacte (entre des souvenirs flous, des images et des personnes réelles) a condamné ces innocents.

Taryn Simon renverse ici cet usage de l'image comme preuve à charge, en créant des mises en scènes photographiques qui tendent à réparer l'injustice causée. Elle demande à ces individus accusés à tort de poser dans un endroit de leur choix, associé à leur condamnation : lieu de l'arrestation, scène du crime, emplacement de l'alibi. La plupart du temps, les photographies les représentent seuls, dans un endroit désert parfois inquiétant, regardant l'objectif sans expression. On observe par exemple un homme, en costume-cravate, qui se tient bien droit dans un bosquet marécageux, éloigné des habitations que l'on aperçoit au loin, sans rien faire d'autre que de nous regarder à son tour. Un autre se tient debout devant une voiture dont les phares semblent vouloir nous éblouir. Entouré par la nuit en haut de l'image et par quelques buissons en bas, l'homme se tient lui aussi debout, en trois-quart face et les mains dans les poches, comme s'il attendait quelque chose. Aucune émotion ne transparait sur leur visage. Les cadrages imposent presque tous une distance avec ceux qui sont représentés ; comme si la distance physique avec l'appareil photo (redoublée immanquablement avec l'image) nous amenait à prendre un peu plus de temps pour regarder, pour évaluer la scène et d'une certaine manière pour jauger la personne représentée.

Des mots sont présents comme pour mieux voir, ajoutés à ceux déjà donnés par le titre de la série. Sous chaque tirage photographique couleurs, des informations nous sont données grâce à une légende : les nom et prénom de l'incriminé, le statut du lieu dans lequel il pose et la peine purgée pour la condamnation du crime non commis. Les légendes (toujours rédigées en Garamond) sont inhérentes à l'oeuvre, indissociables et toujours exposées sous les photographies. Alors que les scènes représentées sont mystérieuses ou inquiétantes, le regard que l'on porte sur les images se transforme à la lecture de ces renseignements, tout comme le regard que l'on porte sur les visages de ces individus. Ainsi, sous la photographie d'un homme allongé entre deux matelas dans une chambre délabrée, qui ouvre un œil - apeuré, inquisiteur, juste ouvert ? - vers nous :

« Larry Mayes - Scène de l'arrestation, The Royal Inn, Gary, Indiana. La police a trouvé Larry Mayes caché sous le matelas de sa chambre d'hôtel. Incarcéré 18 ans et demi à la suite d'une condamnation à 80 ans de prison pour viol et vol. »

Ou encore sous l'image d'un homme dans l'obscurité d'un bar désert, dont on distingue le visage grâce à la lumière qui pénètre par une porte ouverte à sa droite :

« Frederick Daye - Emplacement de l'alibi, local 310 de l'association de vétérans American Legion, San Diego, Californie, où 13 témoins ont déclaré avoir vu Frederick Daye au moment du crime. Incarcéré 10 ans à la suite d'une condamnation à perpétuité pour viol, enlèvement et vol de véhicule. »



20. Taryn Simon, *The Innocents*, 2002

Les innocents rejouent des scènes qui donnent des statuts différents aux photographies prises par Simon, assistées par ces longues légendes. Ainsi, certains anciens détenus posent dans des lieux où ils se sont vraiment trouvés - une vérité qui n'a pu être apportée que par des témoignages oraux, qui n'a pas été attestée par des photographies au moment des faits et que donne maintenant une image artistique, dans un temps à nouveau parallèle, avec des années de retard. D'autres ont choisi d'être photographiés sur les lieux de leur arrestation, où ces hommes ont été considérés d'office coupables - une autre reconstitution²², mais sur la base d'une erreur. Taryn Simon parle alors d'une scène qui « marque ainsi le point de départ d'une réalité fondée sur une illusion²³. » Il y a également les lieux du crime, pour eux inconnus, et où ils prennent la place du coupable - une fiction : « Photographiés dans ce décor, [les accusés] mettent en relief la distinction fragile entre vérité et fiction, entre efficacité et injustice²⁴. »

L'artiste américaine s'appuie alors sur le style documentaire (clarté descriptive, netteté, retrait de l'auteur, frontalité, travail en série²⁵) apparenté à une véracité de l'image, tout en jouant d'une certaine ambiguïté inhérente à toute photographie :

« L'une des qualités les plus fascinantes de la photographie est sa faculté à brouiller la frontière entre vérité et fiction. [...] Dans le système judiciaire comme ailleurs, l'image permet de transformer la fiction en faits établis. Alors que j'apprenais à connaître les hommes et les femmes [du] livre [*The Innocents*], j'ai vu que l'ambiguïté photographique, belle dans un contexte, pouvait se révéler des plus dévastatrices²⁶. »

22 On peut alors penser à la reconstitution policière dans le cadre d'une enquête, mais aussi de la reconstitution des souvenirs dans le cadre médical de l'anamnèse (le psychologue ou le psychiatre rassemble les souvenirs fournis par le malade et son entourage en tant que données pour constituer son diagnostic).

23 Taryn Simon, « Avant-propos », *The Innocents*, New York, Umbrage Editions, 2003 publié dans *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Londres/ Paris/Cherbourg, Tate/Jeu de Paume/Le Point du jour, 2015, p.37

24 *Idem*, p.37

25 Voir à ce propos : Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

26 Taryn Simon, « Avant-propos », *op.cit.*, p.38

On retrouve le pouvoir à la fois fascinant et effrayant de l'image, la menace qu'elle contient. La fiction de départ de cette œuvre n'est pas ce que crée Simon, mais la culpabilité des hommes et femmes arrêtés à tort. Dans sa série de photographies, l'artiste compromet notre croyance dans l'image et joue de son incertitude. La question de la ressemblance des visages représentés – qui a constituée l'erreur judiciaire – est déplacée sur la ressemblance des images : Simon fabrique des images qui semblent être documentaires mais s'apparentent à des fictions, sans l'être totalement. Ce sont des reconstitutions mises en scène, ni vraies ni fausses, puisqu'elles rejouent des situations qui se sont passées, ou non, sur la base d'une erreur. Dans les photographies, les anciens prisonniers posent et nous regardent. Ils se placent devant l'objectif de l'artiste, et à travers l'image, ils se présentent à nous. Le point de vue n'est pas toujours frontal, mais les grands formats des images accentuent cette mise en présence. Contrairement aux photographies d'identité judiciaire cadrant le visage et les épaules, on voit ces hommes en pied dans un cadrage large, installés dans un espace intérieur ou extérieur – et non pas un fond uniforme. Alors qu'ils ont été contraints de poser en tant que coupable lors de leur condamnation, ces hommes s'exposent maintenant volontairement à nous. Cette liberté retrouvée devient une force par les mises en scène de Simon, qui instaillent une inquiétude. En demandant à ces hommes de poser dans le lieu choisi et de fixer l'appareil sans expression, le spectateur se sent observé. La distance opérée par le cadrage ne dissipe pas le malaise, au contraire elle semble nous placer en position de témoin qui considérerait quelqu'un de suspect. Ainsi, Tim Durham pose, un fusil à la main, entouré de débris sur un champ de tir. Le point de vue en plongée accentue le regard qu'il lance vers nous²⁷. Dans une autre photographie, Calvin Washington nous fixe derrière une fenêtre, dans l'obscurité d'une petite maison devant laquelle nous sommes placés légèrement de biais²⁸. L'ambivalence entre vérité et fiction joue aussi sur cette relation entre distance et présence dans le regard que l'on porte sur ces personnes qui posent en nous regardant à leur tour.

Ainsi, certaines images semblent accuser à nouveau ces hommes, mais les légendes et le titre de la série photographique, donnant la nature véritable des représentés, les en empêchent. Accompagné de texte, c'est l'acte de faire image et d'exposer publiquement qui participent ensemble à déterminer l'identité sociale d'un individu (nom et visage) et apportent une fonction réparatrice. Les photographies cherchent à rétablir l'honneur de ces innocents, encore socialement discriminés par une faute qu'ils n'ont pas commise. Cependant, Simon opère de manière ambivalente : elle joue sur l'ambiguïté des mises en scène. L'artiste nous invite ainsi à renouveler notre expérience des images qu'elle met en scène, à modifier

27 « Tim Durham - Tir aux pigeons, Tulsa, Oklahoma. 11 témoins ont déclarés avoir vu Tim Durham à une compétition de tir aux pigeons au moment du crime. Incarcéré à 3 ans et demi à la suite d'une condamnation à 3220 ans de prison pour viol et vol. »

28 « Calvin Washington - Motel C&E, chambre n°24, Waco, Texas. Où un informateur a dit avoir entendu Calvin Washington confesser son crime. Incarcéré 13 ans à la suite d'une condamnation à perpétuité pour meurtre. »

notre regard sur ces visages. On n'observe pas de la même façon quelqu'un, réel ou représenté, si on nous informe qu'il est suspect, coupable ou innocent... La photographie avait transformé des innocents en criminels ; dans un autre contexte et un dispositif construit, le processus est inversé et la photographie est utilisée pour réhabiliter ceux qu'elle représente. À travers des mises en scène photographiques au statut instable, entre documentaire et fiction, équilibré par la présence des mots, *The Innocents* nous invite alors à analyser et adapter notre regard au fur et à mesure, que ce soit sur ses œuvres comme sur l'ensemble des images qui nous entourent.

Outre le fait de dénoncer l'utilisation d'images dans le système judiciaire - et en particulier de la photographie comme preuve - *The Innocents* amène le spectateur à s'interroger sur les effets d'une exposition publique du visage. Dans un autre contexte qu'artistique, l'exposition de l'image de quelqu'un peut le rendre suspicieux ; même si elle se donne comme "purement" informative. Certaines images médiatiques semblent certifier la culpabilité par le seul fait d'être diffusées, ou portent une accusation qui n'est pas encore judiciairement prouvée ; peu importe les mots qui les accompagnent. Tout dépend donc du contexte dans lequel on découvre cette image, et dans lequel elle a été fabriquée. De plus, avec Simon, il n'y a pas de "capture" photographique, mais une interaction avec ceux qui sont représentés. Il n'y a pas non plus d'émotions univoques attendues de la part des spectateurs, mais une réflexion sur ce que l'on ressent face aux images, qui peut osciller entre distance et empathie - en particulier lorsqu'il s'agit de représenter "l'autre", "le criminel", celui dont les médias construisent souvent une image stéréotypée, qui doit susciter notre intérêt lorsqu'ils le décident. La peur de l'autre, la peur de son image et des images en général, s'établissent en relation avec des mots, des discours, d'autres images encore... Elles peuvent alors être déjouées par le fait de reconnaître que regard et peur sont avant tout des constructions.

Avec *The Innocents*, Taryn Simon ne crée pas des images "angéliques", montrant les anciens prisonniers dans des situations vertueuses. Ce ne sont pas des criminels transformés en innocents grâce aux pouvoirs de l'image. Ils n'ont jamais été coupables, ils n'ont donc pas à le prouver visuellement - alors même que ce sont des regards portés sur leurs images qui les ont condamnés des années auparavant. À présent, face aux photographies de Simon, ce sont les regards qui sont susceptibles de se transformer, en expérimentant certains effets des images. Ses mises en scène nous entraînent dans des mouvements entre fiction et réalité. Elles nous incitent à ne pas croire ce que l'on semble voir, à regarder lentement ; à nous poser des questions sur la l'ensemble des images, à travers leur composition, leur cadrage et les mots qui les accompagnent. C'est en créant cette ambiguïté que Taryn Simon cherche à rétablir la dignité de ces innocents, davantage qu'à établir leur innocence.

Rendre les images opérantes, autrement

Les trois pratiques étudiées n'utilisent pas les mêmes moyens et ne visent pas les mêmes finalités. Je ne souhaite pas les généraliser mais étudier un point commun : rendre les images opérantes et réactiver notre regard. L'ensemble des images que travaillent ces artistes ont une dimension collective, sociale, qu'elles soient recueillies dans des archives puis transformées, ou créées en réaction à des images ayant participé à des condamnations erronées. Elles renvoient de manière particulière à des images auxquelles nous pouvons être confrontés dans les médias.

Ce n'est pas un appel à la méfiance des images que lancent ces artistes. Par différents gestes et transformations, ils nous amènent à prendre conscience de la double nature des images. À travers ces œuvres, qui tendent à une réparation²⁹, on voit que les images peuvent contenir une malveillance et une bienveillance. Retirer cette part d'ambivalence serait se mentir. Exorciser les images passe donc par une extériorisation, une confrontation avec cette double nature, et non par une purification. C'est pourquoi Simon, Geoffray comme Broomberg et Chanarin, ne suppriment pas la violence inhérente aux images qu'ils s'approprient et créent. Les artistes cherchent à porter attention aux images et non plus porter atteinte aux personnes représentées. Mais en réparant l'honneur, en relevant la dignité de personnes, ces artistes ne disent pas réparer la mort et n'annulent pas ce qui s'est passé. Ils le font dans les images, à travers des images photographiques qui seront regardées publiquement, collectivement. Les images ne tuent pas, ne punissent pas, ne condamnent pas directement. Elles représentent et participent à ces actes. À travers des dispositifs artistiques, l'usage des images est modifié. Elles deviennent autres et transforment les regards qui avaient été posés sur elles. Ces nouvelles images cherchent également à agir sur des regards qui seront posés sur des images actuelles.

Dans un article sur le travail de Geoffray, Pascal Mougin écrit que « les heures passés à retoucher l'image source constituent un geste compassionnel effectif qui rend sa dignité à la victime plus sûrement qu'un appel explicite et emphatique à la compassion du regardeur³⁰. » Au-delà de la pratique de la retouche, du détournement d'images, et au-delà des œuvres de Geoffray, ce choix d'un geste effectif compassionnel plutôt qu'un appel à la compassion des victimes représentées concerne les autres artistes analysés. Tout d'abord, il ne s'agit pas de percevoir une image de victime valant pour toutes les autres de l'histoire, ou toutes celles d'un événement ; ce serait retirer l'individualisation opérée par Simon, Geoffray, Broomberg et Chanarin. Ensuite, il faut rappeler qu'aucune œuvre étudiée ici ne dirige

²⁹ À nouveau, cette notion de réparation n'est pas travaillée de la même manière par les artistes étudiés. On peut également noter qu'elle est souvent abordée depuis une dizaine d'années, par des artistes notamment, comme Kader Attia, avec par exemple son œuvre *Open Your Eyes* (2010) qui confronte des images de sutures de visages de soldats de la Première Guerre mondiale avec celles d'objets extra-occidentaux (statuettes, calébaesses).

³⁰ Pascal Mougin, « Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray », *op. cit.*, §18

une seule et même émotion. Au contraire, ces œuvres créent un certain malaise, une instabilité en jouant sur des relations temporelles différentes, sur l'ambiguïté entre réel et fiction, qui suscite un certain trouble. Les images de ces artistes sont alors différentes de l'influence possible des médias. Ils donnent davantage de temps pour regarder et ressentir ; ne cherchent pas à guider nos émotions dans une seule direction. Le geste de réparation peut alors s'ouvrir, participer à celle du regard, des émotions, de la pensée et de la mémoire des spectateurs. De plus, ces œuvres ne montrent jamais d'image unique : le regard des spectateurs doit courir d'une image à une autre, il peut chercher des relations entre celles-ci et les mots qui les accompagnent parfois. Le spectateur est amené à dissocier et rassembler tout ce qu'il regarde. En cela, ces œuvres s'accordent aux mouvements de la catastrophe des images étudiées dans le chapitre précédent, mais dans un contexte différent. Par exemple, les images passées réappropriées par Geoffray, Broomberg et Chanarin font écho au présent : la crainte des conséquences de la colonisation (avec, entre autre, la guerre en Libye depuis 2011), ainsi que la peur des actes terroristes et de leurs images (les exécutions djihadistes médiatisées) ou la peur des musulmans (les Turcs et Libyens en 1911, le gouvernement iranien depuis l'arrivée de Khomeyni). Il s'agit toutefois d'interroger ces relations et non d'accompagner, par exemple, un appel à la guerre. Concernant plus directement *Incidental Gestures* et *The Innocents*, on remarque aussi la volonté, à travers les images, de réparer des erreurs collectives et des actes honteux faisant partie d'une société. Ces œuvres s'apparentent à une pratique expiatoire. *Libération*, *Amer Green* et *Laura Nelson* de Geoffray peuvent même être considérées comme des retournements de l'expiation. Le châtement des "Tondues" est une « opération qui efface [...] la honte et la souillure de l'Occupation pour tous par l'expiation, la souffrance et le châtement de certaines³¹. » Les trois images de Geoffray cherchent à réparer la honte des pratiques expiatoires, redoublée en ayant été photographiées³².

Les images prennent part aux débordements de la peur - marquées parfois par un désir de justice vengeresse ou un retour de l'ordre. Elles ont toujours eu une place importante dans nos sociétés et ont très tôt participé à nos relations sociales. Ainsi, même les images qui nous effraient, même les plus abjectes doivent être prises en compte car elles rendent compte de comportements humains et d'un regard collectif porté sur celles-ci. Dans un processus d'exorcisation particulier, les images sont repoussées sans être chassées totalement du cadre dans lequel on les maintient - ici celui de l'actualité médiatique et de l'archive historique. On peut ainsi mieux les voir en tant qu'images, à la fois représentations et objets-matériaux, pouvant renvoyer à l'ensemble des actes constitutifs de leur production, diffusion et réception. Les artistes peuvent donc porter une attention nouvelle à des images déjà

31 Alexandre Sumpf, « Les "Tondues" de la Libération », op. cit. [en ligne]

32 On peut par ailleurs s'étonner du choix de Geoffray de porter notre regard sur des contextes si différents ; comme celui de la fin de la Seconde Guerre Mondiale en France (avec des pratiques souhaitant rendre effectifs le retour du patriarcat et le rétablissement de l'honneur patriotique) et le lynchage des Noirs durant la ségrégation aux États-Unis. Cependant l'artiste s'appuie sur la présence de l'appareil photo dans chacune des situations, sur la violence de l'acte d'image.

là, prendre soin d'elles sans les contraindre, en acceptant qu'elles soient vivantes. Ils peuvent alors leur faire dire autre chose, leur faire faire quelque chose - sans assujettir les spectateurs. Les images sont vivantes après qu'on leur ait fait prendre vie. Elles deviennent des sortes d'agents doubles qui ne travaillent pour personne en particulier, ou pour tous ceux qui sont capables de les manipuler, sans forcément influencer. Leurs pouvoirs ne sont pas retournés contre elles-mêmes car les images n'ont pas d'intérêts propres : elles agissent toujours sur leurs spectateurs, en étant capables d'avoir des effets à long terme. Les images possèdent une dimension magique et nous fascinent ; mais leur emprise dépendent directement de nous, de notre façon de les recueillir, de les regarder, d'agir par rapport à elles. Les artistes qui portent attention aux images appellent donc à en faire de même. C'est davantage un appel à la vigilance ; une vigilance qui n'est pas suspicieuse, entraînée par les peurs et pouvant virer à la paranoïa, mais une vigilance censée. Elle sollicite l'esprit critique des spectateurs, en particulier lorsqu'ils sont privés d'une certaine liberté au moment où ils reçoivent une multitude d'images - quand nous nous effrayons ou angoissons de ce que nous voyons.



Ishikawa, à Tokyo le 24 mai. Il lutte pour la révision de son procès depuis sa condamnation à mort en 1963. PHOTO ALESSANDRO DI CIOMMO. P





s the ro
ere, wa



So wha



CONCLUSION : **Agir et ruser avec les images/peurs**

Les images et les peurs sont infiniment liées, comme les deux faces d'une même pièce. En étant craintes, les images suscitent des peurs ; en étant représentées, les peurs collectives peuvent être apaisées, ou redoublées. Ces peurs se construisent sur des rapports de visibilité : entre manque et excès - et c'est en cela qu'elles trouvent une place importante dans l'art. Alors que les images font partie de notre quotidien et nous sont devenues nécessaires, leur absence suscite une méfiance, de la suspicion. Comme pour informer d'un événement, il s'agit de donner forme à ce qui est inconnu, indéfini, à ce qui inquiète - sans quoi l'inquiétude grandit, l'angoisse apparaît. Les images permettent d'attirer l'attention, de toucher un vaste public. Les spectateurs peuvent alors reconnaître ces représentations et ces peurs communes, et parallèlement reconnaître leur société. Les images/peurs ont une dimension sociale car elles soudent les membres d'une société devant ce qui est craint, devant un danger réel ou imaginaire. Cependant, l'excès de visibilité conduit également à des peurs, il les propage, les intensifie. Les images sont capables de rendre visible pour rendre présent : à force de représentations, un danger potentiel est perçu comme imminent, un pouvoir (politique, étatique, juridique) est considéré comme à craindre. Les images peuvent alors désigner ce qui doit susciter la peur du plus grand nombre, et les peurs sont suscitées pour influencer : elles se construisent sur des répétitions stéréotypées, sur des images qui visent à diriger le regard puis les actes des spectateurs, notamment pour entrer en guerre ou rejeter des membres de cette société. En tant que spectateurs, il conviendrait de n'être aveuglé ni par le manque d'images (celles des peurs inquiétantes car non visibles, mais aussi celles masquées par l'image iconique) ni par leur excès (leurs flux qui semblent nous empêcher de voir, qui sèment le trouble et altèrent la vision).

Les images médiatiques et les peurs collectives sont mouvantes : elles surgissent parfois, elles s'immiscent, elles se répercutent et résonnent dans notre quotidien - à travers tout ce que nous regardons, tout ce que nous faisons. Elles ont

un aspect menaçant : les images peuvent nous envahir, et les peurs peuvent conduire à des gestes insensés, à agir irraisonnablement, parfois avec violence. Toutefois, c'est également une force : elles nous mettent en mouvement, individuellement et collectivement. Les images/peurs sont également motrices car elles peuvent être considérées du point de vue de leurs usages, qui peuvent changer au fil du temps. Ce point de vue est double lui aussi : il y a des mouvements d'allers-retours - des positions qui peuvent être modifiées, retournées - entre ceux qui les crée, les travaillent, et ceux qui les regardent, les reçoivent, pouvant les fabriquer à leur tour. Comme le vertige d'une liste de possibilités sans fin, à travers les images et les peurs, nous pouvons : informer, diffuser, émouvoir, capter l'attention, regarder et ressentir ensemble ; donner forme ou déformer les événements et les peurs ; nous armer (contre et avec les peurs et les images) ; contrôler, manoeuvrer, fabriquer, mettre en scène, falsifier, transmettre, propager ; menacer, chasser, vaincre, humilier et soumettre (l'autre, l'ennemi) ; identifier, prouver, dissuader, condamner, punir, surveiller, connaître, contrôler ; faire apparaître, disparaître, paniquer, s'émerveiller, hanter ou être hanté, nous souvenir ; répéter, redoubler, nous préparer ; diminuer, maîtriser les peurs, respirer, se jouer des peurs, les conjurer ; exorciser, prendre soin, détruire, réparer, recueillir, décomposer, transformer... Les images/peurs agissent comme le pharmakon - mot grec qu'emploie Platon dans *Phèdre*, qui désigne à la fois le poison et le remède. Selon une mesure, un dosage approprié, le pharmakon peut tuer ou sauver. Les images/peurs soignent, guérissent autant qu'elles peuvent contaminer, nuire ; elles se nourrissent les unes des autres, de leurs bienfaits comme de leurs malfaisances.

Ce double aspect est particulièrement visible dans les œuvres d'art. Face aux peurs, les artistes créent des images qui pourront elles-mêmes générer des peurs, mais aussi du plaisir à être regardées et un apaisement à rendre les peurs visibles - autrement que les images médiatiques. Alors que les images peuvent nous permettre de voir davantage, de découvrir et de connaître, elles contiennent le risque de nous empêcher de voir correctement ; renvoyant à la peur de la manipulation, et celle du double de la représentation. Toutefois, la « correction » des images (ne donner à voir que les images correctes, qui tendrait à une correction de la vision) risque de faire obstacle à l'autonomie des spectateurs actifs face aux images/peurs. Les images des artistes étudiés dans cette thèse invitent à s'interroger sur les manières de « bien voir » (que donner à voir et comment), de voir autrement. Les artistes de mon corpus appellent alors à considérer la multiplicité des points de vue à travers les images. En présentant le leur et en appelant les spectateurs à se positionner face à leurs œuvres, les artistes excluent l'idée d'une unique manière de voir et de penser. Ils n'empêchent pas de faire l'expérience des images/peurs, ils en proposent de nouvelles qui permettent de faire retour sur les images médiatiques, passées ou présentes. Leurs œuvres ne sont pas des antidotes, elles participent du besoin de ne pas rester figé par la peur. Elles ne détruisent pas les peurs, elles les suspendent, les figent à leur tour en les donnant à voir.

Il faut alors considérer la question d'une économie des images et des peurs. Faire l'économie des images, ce n'est pas s'opposer à leurs flux ou faire moins d'images, mais trouver des moyens de les gérer. Cette gestion appelle à une maîtrise des peurs qui n'est pas synonyme d'une mise en ordre ou d'une domestication des images et des peurs, qui a tendance à diminuer leurs forces. Alors que l'ordre s'apparente à la disparition du chaos et de l'inconnu - à la diminution des peurs, il ne s'agit pas d'établir des systèmes dogmatiques.

Face aux images/peurs, il convient d'agir avec elles, en employant - comme elles - la ruse : rester en mouvement, en réexploitant, avec intelligence, l'expérience qu'elles ont procurées. Il faut pouvoir garder les images vivantes, n'être ni figé, stupéfait, face à nos peurs, mais bien mettre le tout en mouvement, en composant, recomposant, établissant des montages infinis. La gestion peut être un désir d'ordre non autoritaire, fait de gestes et de choix apparents dans la visibilité et la non-visibilité des images/peurs. Il s'agit de trouver un équilibre entre nocivité et innocuité des images/peurs, entre leur destruction et leur création. Il faut alors accepter leurs pouvoirs - qui dépendent de leur vie propre mais qui dépendent aussi de nous - et rester sur ses gardes en usant de tours et de détours, afin de se laisser tromper par plaisir, et non par mégarde. Les images/peurs sont à la fois un piège et un appel à la vigilance.

A travers ma pratique de collecte, je fais l'expérience de la difficulté à se mesurer aux images. Je ne pourrai jamais toutes les regarder, toutes les retenir ensemble, les contenir dans les dossiers, carnets et cahiers. En me les appropriant, je joue avec l'impression qu'elles ne peuvent s'échapper. Mais cette appropriation se retourne contre moi : les images occupent une place grandissante dans mon espace de travail. Malgré des classements, elles débordent parfois des dossiers et des meubles de rangement. Elles s'entassent toujours, je ne vais pas assez vite pour elles ; j'attends leur arrivée, mais j'ai toujours un temps de retard. Comme les projets que je réalise, elles sont toujours en cours, elles ne cessent jamais...

La pratique de collecte conduit à se confronter aux images et à prendre de la distance - celle du temps d'abord : celui de découper, trier, réorganiser, coller cette masse d'images. Il y a cette part d'effroi et de plaisir à les manipuler, à se laisser submerger puis de redécouvrir, de tenter de trouver des cohérences, de chercher à comprendre ce qui se joue dans les flux d'images.

Dans mon travail, je ne désamorce ni ne renforce les peurs véhiculées. Des images effrayantes ou renvoyant aux peurs collectives sont remontrées, réagencées, recrées. Je leur redonne une place pour qu'elles trouvent un équilibre entre visibilité et invisibilité des images et des peurs qu'elles suscitent, entre nocivité et innocuité. Je souhaite à présent explorer ma collecte sans me restreindre aux images médiatiques ; me confronter davantage aux images de fiction, travailler les répercussions qui existent dans un ensemble d'images/peurs plus vaste.

Les peurs collectives sont des peurs sociales anciennes, qui existent tout au long de l'histoire et qui ne changeront sans doute jamais. Ce sont en revanche leurs manifestations qui évoluent, leurs manières de se présenter et d'être représentées à nous. Ainsi, elles appellent à considérer une notion qui est une mise en perspective pour cette conclusion : celle de la survivance, placée au cœur de la pensée et du dispositif de l'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg (1929). Les images pourraient alors réactiver des peurs collectives anciennes à travers de nouvelles formes : sorte de régénération de nos imaginaires collectifs. Face aux images/peurs apparaîtraient de nouvelles choses à donner à voir, à ressentir, à faire. Il s'agirait alors pour moi de les interpréter, et conjointement de produire des projets qui interrogeraient les survivances de ces peurs.

Porter attention aux images pourrait être une solution pour vivre avec nos peurs. Il faudrait alors accepter certaines images avec leur violence et tenter de les comprendre plutôt que de (se) les cacher, tout en les considérant dans un réseau d'images encore plus grand. Cela instaure une sorte de vertige des images : tout ce qu'elles contiennent, tous les domaines dans lesquels elles prennent naissance, dans lesquels elles évoluent... C'est aussi ce qui nous attire, nous pousse à les manipuler.



BIBLIOGRAPHIE

ARTISTES

Eric BAUDELAIRE

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<http://www.baudelaire.net>>
- > *Eric Baudelaire. Déplacement de site / Site Displacement*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2008
- > Raphaël Brunel, « Éric Baudelaire. Histoire d'image », revue 02, automne 2011, p.20-24
- > « Que peut une image ? », *Hypertexte*, n°2, 2009, p.43
- > Pierre Zaoui, « La Fresque aux icônes - à propos de Dreadful Details d'Éric Baudelaire », *Vacarme*, avril 2006, n°37, p.45-48
- > Pierre Zaoui, *On The Communication of Events* [en ligne]. Texte disponible sur <<http://www.baudelaire.net/circum/texts/>>

Mohamed BOUROUISSA

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<http://www.mohamedbourouissa.com>>
- > Ressources proposées par la galerie Kamel Mennour, disponibles sur : <https://kamelmennour.com/artists/mohamed-bourouissa>

Bertolt BRECHT

- > Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, Paris, édition de L'Arche, 2015
- > Walter Benjamin, « Conversations avec Brecht (notes de journal) », Svendborg, 25 août 1938, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003
- > Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009

Adam BROOMBERG et Oliver CHANARIN

- > Site web des artistes disponible sur : <<http://www.broombergchanarin.com>>
- > Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Human and Other Animals*, Londres, Tate, 2015
- > Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Holy Bible*, Londres, MACK, 2013
- > Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, Londres, MACK, 2011
- > Interview des artistes pour leur exposition *Divine Violence* au Centre Pompidou (2018), disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-25c37819160dfb9b69d4680768d67b¶m.idSource=FR_E-e9ce7171436763d6f485e3acf66f92>
- > Rémi Coignet, « Adam Broomberg et Oliver Chanarin », *Conversations*, Paris, Aman Iman Publishing, 2014, p.52-67
- > Adam Broomberg et Oliver Chanarin, « Afterlife (2009) » dans Jean-Pierre Criqui (sous la dir. de), *L'image déjà là - Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Le Bal/Images en manœuvres éditions, Les Carnets du Bal #2, 2011, p.172-183

Ali CHERRI

- > Site web de l'artiste disponible sur <<https://www.alicherri.com>>
- > Ali Cherri, *Words on works : My pain is real by Ali Cherri*, interview vidéo pour la collection Saradar publiée en 2017. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=4-7wSIKC5nk>>
- > Livret de l'exposition *Ali Cherri. Taxonomie fallacieuse - La vie d'objets morts*, Musée Sursock, Beyrouth, 13.05-01.08-2016

Sirine FATTOUH

- > Site web de l'artiste disponible sur <<https://www.sirinefattouh.com>>
- > Sirine Fattouh, « Avis », dans *L'Orient Le Jour*, 30 avril-1er mai 2016
- > Sirine Fattouh, « "Avis" : après la tempête, les explications de l'artiste », *L'Orient Le Jour*, 4 mai 2016, p.15

Harun FAROCKI

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<https://www.harunfarocki.de/home.html>>
- > Chantal Pontbriand (sous la dir. de), *HF/ RG* [Harun Farocki / Rodney Graham], Paris, Jeu de Paume/Black Jack éditions, 2009
- > Harun Farocki, *Reconnaître et Poursuivre*, textes réunis et introduits par Christa Blumlinger, Paris, Théâtre Typographique/Centre Pompidou, 2002

Jérôme FERRARI et Oliver ROHE

- > Jérôme Ferrari et Oliver Rohe, *A fendre le cœur le plus dur*, Arles, Actes Sud, 2017
- > Oliver Rohe, entretien avec Jean-Philippe Cazier et Christine Marcandier pour *Diacritik*, 26.10. 2015 ; disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=XSuQrlwOgWg>>
- > Jérôme Ferrari, *A son image*, Arles, Actes Sud, 2018

Agnès GEOFFRAY

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<https://www.agnesgeoffray.com>>
- > Agnès Geoffray, J. Emil Sennewald, *Before The Eye Lid's Laid*, Paris/Bruxelles, AICA/La Lettre volée, 2017
- > Agnès Geoffray, *Les Captives*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015
- > Agnès Geoffray et Julie Jones, *Il y a de l'autre*, Paris, Textuel, 2016
- > Pascal Mougin, « Renouveler l'attention à l'archive victimaire. À partir du travail photographique d'Agnès Geoffray », *Focales* n° 1 [en ligne], Le photographe face au flux, mis à jour le 13/06/2017. Disponible sur <<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=541>>

Thomas HIRSCHHORN

- > Thomas Hirschhorn, Sally Bonn, *Une volonté de faire*, Paris, Macula/CNAP, 2015
- > Ressources proposées par la galerie Chantal Crousel, disponibles sur : <<https://www.crousel.com/home/artist/743/Thomas-Hirschhorn/>>
- > Entretien avec Thomas Hirschhorn, propos recueillis par Carole Desbarats, « Voir et penser. Entretien avec Thomas Hirschhorn », *Esprit*, juin 2016, p.86-92
- > Roxana Azimi et Thomas Hirschhorn, « La pixellisation contribue à dépolitiser l'individu », *M Le magazine du Monde*, 30 janvier 2016, p.84
- > Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humain détruits ? », dans Dork Zabunyan (sous la dir. de), *Que peut une image ?*, Paris, Le Bal / éditions Textuel / CNAP, Les Carnets du Bal #4, 2013, p.106-115
- > Hugo Vitrani, « Thomas Hirschhorn, insoutenables destructions du corps », *Mediapart* [en ligne], 2012. Disponible sur : <<https://www.dailymotion.com/video/xshf10>>

ALFREDO JAAR

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<http://www.alfredojaar.net/>>
- > Nicole Schweizer (ed.), *Alfredo Jaar - La Politique des images*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts/ Zurich, JRP Ringier, 2007

ROBERT LONGO

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<https://robertlongo.com>>
- > *Robert Longo*, Paris, Skira Flammarion / Mamac Nice, 2009
- > Thomas Kellein (dir.), *Robert Longo - Magellan*, Cologne, éditions Dumont, 1997
- > Thibaut Wychowanok, « Dans l'atelier de Robert Longo, artiste monumental exposé à la galerie Thaddaeus Ropac », *Numéro* [en ligne], avril 2016, disponible sur <<https://www.numero.com/fr/art/robert-longo-luminous-discontent-galerie-thaddeus-ropac>>

Aernout MIK

- > *Aernout Mik - Communitas*, Paris / Göttingen, Jeu de Paume / Steidl Verlag, 2011
- > Ressources proposées par le Jeu de Paume pour l'exposition Aernout Mik - Communitas, disponibles sur <<http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1368>>
- > Eleanor Heartney, « Aernout Mik : Raw Footage », *Artpress 2*, n° 23, hiver 2012

Gianni MOTTI

- > *Gianni Motti*, Zurich, Migrosmuseum/JRP Ringier, 2005
- > *Hardcore, vers un nouvel activisme*, Paris, Palais de Tokyo/Éditions Cercle d'art, 2003
- > Ressources proposées par la galerie Perrotin, disponibles sur : <https://www.perrotin.com/fr/artists/Gianni_Motti/146#text>
- > Raphaël Brunel, « Gianni Motti - La grande menace », *Esse* [en ligne], n°68, hiver 2010. Disponible sur <<http://esse.ca/fr/gianni-motti-la-grande-menace>>

Gilles SAUSSIÉ

- > Site de l'artiste disponible sur : <<http://www.gilles-saussier.fr>>
- > Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2010
- > Emmanuelle Chérel et Gilles Saussier, « Retourner l'actualité, une lecture à propos du Tableau de chasse », dans Gaëlle Morel (sous la dir. de), *Photojournalisme et art contemporain - Les dernier tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008
- > Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001, p.307-331

Taryn SIMON

- > Site web de l'artiste disponible sur : <<http://tarynsimon.com>>
- > *Vues arrière ; nébuleuse stellaire ; le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Londres/Paris/Cherbourg, Tate/Jeu de Paume/ Le Point du Jour, 2015
- > Taryn Simon, *The Innocents*, New York, Umbrage ed., 2003
- > Ressources proposées par le Jeu de Paume pour l'exposition Vues arrière ; nébuleuse stellaire ; le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon, disponibles sur <<http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2206>>

ZTOHOVEN

- > Site web du collectif disponible sur : <<http://www.ztohoven.com>>
- > Vladimír Turner, *On Media Reality*, Fumas Cas production, 2008

Autour de l'exposition *A fendre le cœur le plus dur*

(Frac Alsace, Sélestat, 23.05-18.10- 2015 ; Centre Photographique d'Ile-de-France, Pontault-Combault, 15.11.2015-20.02.2016)

> Pierre Schill, *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*, Grane, Creaphis, 2018

> *À fendre le cœur le plus dur – Témoigner la guerre / regards sur une archive*, dossier de presse de l'exposition au Frac Alsace, 2015

> Entretien des commissaires de l'exposition pour l'Agence culturelle d'Alsace, juin 2015 ; disponible sur <<http://www.editions-creaphis.com/index.html>>

Autour de l'exposition *Dystopia*

(CAPC de Bordeaux, 14.05-28.08.2011)

> Mark Von Schegell, *New Dystopia*, Berlin/Bordeaux, Sternberg Press/CAPC, 2011

> Ressources proposées par le CAPC de Bordeaux, disponibles sur : <<http://www.capc-bordeaux.fr/programme/dystopia>>

REFERENCES THEORIQUES

- James ALLEN, « Document Without Sanctuary (Sans Sanctuaire) », *Les Rencontres d'Arles Photographie 2009*, Arles, Actes Sud, 2009, p.508-515
- Marianne ALPHANT et Pascale BOUHENIC, *Un œil une histoire*, Zadig Productions / Histoire / LCP, 2015, 3 DVD
- Paul ARDENNE, *Art, le Présent - La Création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, éditions du Regard, 2009
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 2015
- Marc AUGÉ, *Les Nouvelles peurs*, Paris, Payot & Rivages, 2013
- Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982
- David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, Paris, Autrement, 2001
- Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970
- Hans BELTING, *Faces : une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017
- John BERGER, *Comprendre une photographie*, Genève, éditions Héros-Limite, 2017
- François BERNARD-HUIGHE, *Fake news - La Grande peur*, Versailles, VA éditions, 2018
- Patrick BOUCHERON et Corey ROBIN, débat présenté par Renaud PAYRE, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, P.U.L., 2015
- Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images - Sienne, 1338*, Paris, Seuil, 2013
- Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015
- Gérard CHALIAND et Arnaud BLIN (sous la dir. de), *Histoire du terrorisme de l'Antiquité à Daech*, Paris, Fayard, 2015
- Clément CHEROUX, « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet » dans *Artpress 2*, « La photographie, un art en transition », n°34, août/sept./oct. 2014, p.103-107
- Clément Chéroux, « Eau, gaz et images à tous les étages », *Les Rencontres d'Arles*

- 2011 – *Non conforme*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 46-47
- Clément Chéroux, présentation de l'exposition « Shoot ! La photographie existentielle », *Les Rencontres d'Arles* [en ligne], 2010 disponible sur : <<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/700/shoot-la-photographie-existentielle>>
 - Clément Chéroux, *Diplopie – L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 Septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du jour, 2009
 - Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson : le tir photographique*, Paris, Gallimard, 2008
 - Clément Chéroux, Pierre APRAXINE, Denis CANGUILHEM, Andreas FISCHER et Sophie SCHMIDT, *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004
 - Michel CHION, *Les films de science-fiction*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009
 - Jean-Louis COMOLLI, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016
 - Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004
 - Jean-Jacques COURTINE, « La peur, à l'âge de l'anxiété » dans Alain CORBIN, Jean-Jacques Courtine, Georges VIGARELLO (sous la dir. de), *Histoire des émotions*, vol.3, « De la fin du XIXe siècle à nos jours », Paris, Seuil, 2017, p.307-325
 - Fabrice D'ALMEIDA, *La Manipulation*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2017
 - Lilian D'ARTAGNAN, « Tourner le corps en dérision dans la peine du pilori au Moyen-Âge », *Camenulae* [en ligne], décembre 2017. Disponible sur <<http://lettres.sorbonne-universite.fr/Nouvel-article,26765>>
 - Daniel DAYAN, « Terrorisme. La propagande par l'image de l'acte », dans Laurent Gervereau (sous la dir. de), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p.1012-1015
 - Sylvain DELOUVEE, Patrick RATEAU et Michel-Louis ROUQUETTE (sous la dir. de), *Les Peurs collectives*, Toulouse, Erès, 2013
 - Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident (XIV^e- XVIII^e siècles)* [1978], Paris, Hachette, 1999
 - Marcel DETIENNE, Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2018
 - Guillaume DEZECACHE, « Panique » dans Gloria Origgi (sous la dir. de), *Passions sociales*, Paris, PUF / Humensis, 2019, p.429-434
 - Georges DIDI-HUBERMAN (sous la dir. de), *Soulèvements*, Paris, Gallimard/ Jeu de Paume, 2016
 - Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016
 - Georges Didi-Huberman, « 12 images pour le meilleur et pour le pire » dans Marianne Alphant et Pascale Bouhénic, *Un œil une histoire*, Zadig Productions/ Histoire/LCP, 2015, 3 DVD, DVD 1
 - Georges Didi-Huberman, « Atlas : comment remonter le monde ? », entretien avec Catherine Millet [2010], dans *Georges Didi-Huberman, Les grands entretiens d'Artpress*, Paris, Imec éditeur / Artpress, 2012
 - Georges Didi-Huberman, Susana Nascimento Duarte et Maria Irene Aparício, « Georges Didi-Huberman : "... ce qui rend le temps lisible, c'est l'image" », *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Images* [en ligne], 2010, p.121. Entretien disponible sur : <<http://cjpmi.ifilnova.pt/1-ndice>>
 - Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009
 - Georges Didi-Huberman, *Mémoire de la peste* [1983], Paris, Christian Bourgeois, 2006
 - Georges DUBY, *An 1000 an 2000 – Sur les traces de nos peurs*, Paris, Textuel, 1995
 - Arnaud ESQUERRE, *Le Vertige des faits alternatifs*, Paris, Textuel, 2018

- David FREEDBERG, *Le Pouvoir des images* [1989], Paris, Gérard Montfort, 1998
- Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974
- Michel FRIZOT, « Le Diable dans sa boîte ou la machine à explorer le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIX^e siècle ?) », *Romantisme*, n°41, 1983, p.57-73
- Alfred GELL, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique* [1998], Dijon, Les Presses du réel, 2009
- Thierry GERVAIS, avec la collaboration de Gaëlle MOREL, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, Paris, éditions Textuel, 2015
- Laurent GERVEREAU, *La Guerre mondiale médiatique*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007
- Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, Paris, CNDP/ éditions sept/isthme éditions, 2006
- Laurent Gervereau, « Manipulation », dans Laurent Gervereau (sous la dir. de), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2006, p.648-650
- Laurent Gervereau, *Inventer l'actualité - La construction imaginaire du monde par les médias internationaux*, Paris, La Découverte, 2004
- Laurent Gervereau, *La Guerre mondiale médiatique*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007
- Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconologie politique*, Dijon, Les Presses du réel, 2013
- Daniel GROJNOWSKI, *Usages de la photographie - vérités et croyances*, Paris, éditions Corti, 2011
- André GUNTHERT, « Notre-Dame : deuil participatif sur les réseaux sociaux », *L'Image sociale - Carnet de recherches d'André Gunthert* [en ligne], 16.04.19
- André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », dans Vincent Lavoie (anthologie préparée par), *La Preuve par l'image*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2017, p.259-268
- André Gunthert, « Le chaton, figure ironique de la censure », *L'image sociale - Carnet de recherches d'André Gunthert* [en ligne], 29 novembre 2015. Disponible sur <<https://imagesociale.fr/2433> >
- André Gunthert, *L'Image partagée - La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015
- Claudine HAROCHE, « Le sentiment d'humiliation : dégrader, rabaisser, détruire », dans Jean-Jacques Courtine (sous la dir. de), *Histoire des émotions*, Vol.3, « De la fin du XIX^e à nos jours », Paris, Le Seuil, 2017, p.343-363
- Denise JODELET, « Dynamiques sociales et formes de la peur », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2011, n°12, p.239-256
- Sergio LABATE, « Peur » dans Gloria Origgi (sous la dir. de), *Passions sociales*, Paris, PUF / Humensis, 2019, p.477-483
- Bruno LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, 2009
- Vincent LAVOIE, *Photojournalismes - Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010
- Aurélie LEDOUX, « Vidéos en ligne : la preuve par l'image ? L'exemple des théories conspirationnistes sur le 11-Septembre », dans Vincent Lavoie (anthologie préparée par), *La Preuve par l'image*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2017, p. 269-281
- Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

- Pierre MANNONI, *La Peur* [1982], Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1995
- Michela MARZANO, *Visages de la peur*, Paris, P.U.F., 2009
- William J. T. MITCHELL, *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011
- Marie-José MONDZAIN, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2013
- Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002
- Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006
- Erik NEVEU, *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2009
- Valentin NUSSBAUM, « Le mur d'images au cinéma : mise en lumière d'un dispositif de projection hybride », communication prononcée pour le colloque *L'image en lumière : histoire, usages et enjeux de la projection*, Université du Québec à Montréal, 22.05.2014
- Gherardo ORTALLI, *La Peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle* [1975], Paris, Gérard Monfort, 1994
- PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 2016
- Michel POIVERT (sous la dir. de), *L'évènement - les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Éditions Hazan / Jeu de Paume, 2007
- Michel Poivert et Charlotte Pudlowski, « Mort de Kadhafi : "Plus une image est maladroite, plus elle sent l'authenticité" », *20 Minutes* [en ligne], 19.10.2011. Disponible sur : <<https://www.20minutes.fr/medias/809736-20111020-mort-kadhafi-plus-image-maladroite-plus-sent-authenticite>>
- Jean-Bruno RENARD, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 2007
- Nathan RERA, « Paysages du désastre, territoires de la mémoire », *Etudes photographiques* [en ligne], printemps 2014. Disponible sur <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3376>>
- Benjamin RIADO, « Terrorisme artistique. Actes de langage dans l'espace public », *Protheus*, n°3, avril 2012, p.44-52
- Marie-Monique ROBIN et David CHARASSE, *100 photos du XXI^e siècle*, Paris, La Martinière, 2010
- Abigail SOLOMON-GODEAU, « Torture à Abou Ghraïb : les médias et leur dehors », *Multitudes*, mars 2007, n°28, p.211-223
- Susan SONTAG, *Sur la photographie* [1977], Paris, Christian Bourgeois, 2008
- Alexandre SUMPFF, « Le Faux Hitler », *L'Histoire par l'image* [en ligne], mars 2016. Disponible sur <<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/faux-hitler>>
- Alexandre Sumpf, « Les "Tondues" de la Libération », *Histoire par l'image* [en ligne], mars 2016. Disponible sur <<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/tondues-liberation>>
- Emmanuel TAIEB, « L'exécution soumise au regard », *Communications*, 2004, p.57-74
- Emmanuel Taïeb et Maxime Tellier, « 17 juin 1939 : la dernière exécution publique en France », *France Culture* [en ligne], 17.06.19. Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/histoire/17-juin-1939-la-derniere-execution-publique-en-france>>
- Serge TISSERON, « Réalité ou fiction : comment faisons-nous la différence ? » dans Daniel Dayan (sous la dir. de), *La Terre spectacle*, Bruxelles/Paris, De Boeck / INA, 2006
- Serge Tisseron, « Images violentes, violence des images », conférence prononcée pour le congrès *Communication et Réalité*, Barcelone, mai 2003
- Paul VIRILIO, *L'Administration de la peur*, Paris, Textuel, 2010
- Paul Virilio, Thierry Fabre, « L'art de l'effroi », *La pensée de midi*, mars 2002, p.9-20

- Paul Virilio, *Ville Panique - Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004
- Paul Virilio, *La Procédure silence*, Paris, Galilée, 2000
- Barbie ZELIZER, « Photographie, journalisme et traumatisme », dans Daniel Dayan (sous la dir. de), *La Terreur spectacle*, Bruxelles/Paris, De Boeck / INA, 2006

Documents de médias :

- Site web *100 Photographs - The Most Influential Images of All Time*, disponible sur <<http://100photos.time.com>>
- Johan Hufnagel, « L'histoire de cette une qui nous hante », *Libération* [en ligne], 6 avril 2017. Disponible sur <https://www.liberation.fr/futurs/2017/04/06/l-histoire-de-cette-une-qui-nous-hante_1561009>
- Reportage pour le journal de 20h : « Le charnier de Timisoara », *Antenne 2*, 23 décembre 1989. Disponible sur <<https://www.ina.fr/video/CAB89054183>>
- Marc Sémo, « Timisoara libérée découvre un charnier », *Libération*, 23-24.12.89
- Ignacio Ramonet, « Mythes et délires des médias - Télévision nécrophile », *Le Monde Diplomatique*, mars 1990
- Pauline Delassus, « Le Pentagone face aux journalistes », *Paris Match* [en ligne], 10.09.2009. Disponible sur <<https://www.parismatch.com/Actu/International/Le-Pentagone-contre-les-journalistes-142425>>
- Pierre Ropert, « "La Guerre des mondes" : histoire d'un canular radiophonique », *France Culture* [en ligne], 29.10.2018. Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/histoire/la-guerre-des-mondes-histoire-dun-canular-radiophonique>>
- Maurice Arvonny, « Le 28 janvier 1986, l'"explosion" de la NASA », *Le Monde* [en ligne], 01.02.2003. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/planete/article/2003/02/01/le-28-janvier-1986-l-explosion-de-la-nasa_307754_3244.html>
- Véronique Laroche-Signorile, « Challenger 1986 : la navette se désintègre devant des millions de téléspectateurs », *Le Figaro* [en ligne], 27.01.2016. Disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2016/01/27/26010-20160127ARTFIG00357-la-navette-challenger-se-desintegre-devant-des-millions-de-telespectateurs-en-1986.php>>
- Pierre Gallerey, « Challenger anéanti en mondovision », *Le Figaro*, 29 janvier 1986, p.10
- Abby Ohlheiser, « "L'homme du toit" de Boston attire l'attention des enquêteurs amateurs », *Slate* [en ligne], 17.04.2013. Disponible sur : <<http://www.slate.fr/monde/70951/homme-du-toit-boston-suspect-enquete-amateur>>
- « Attentats de Boston : le FBI diffuse des images de deux suspects "armés et dangereux" », *France Info* [en ligne], 18.04.2013. Disponible sur : <https://www.francetvinfo.fr/monde/usa/attentat-a-boston/attentats-de-boston-le-fbi-diffuse-les-photos-de-deux-suspects-armes-et-dangereux_306877.html>
- Amandine Schmitt et Paul Laubacher, « Boston, l'échec flagrant des médias et de la traque sur le web », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 23.04.13. Disponible sur <https://www.nouvelobs.com/monde/attentat-marathon-boston/20130422_OBS6574/boston-l-echec-flagrant-des-medias-et-de-la-traque-sur-le-web.html>
- Cécile Dehesdin, « Marathon de Boston : Internet à la recherche du "type à la robe de chambre bleue" et d'autres possibles poseurs de bombes », *Slate* [en ligne], 17.04.2013. Disponible sur : <<http://www.slate.fr/monde/70955/marathon-boston-reddit-4chan-blue-robe-guy-mec-robe-chambre-bleu-bombe>>

- Cécile Dehesdin, « Dzhokhar Tsarnaev : les photos du policier sont plus théâtrales que celle de Rolling Stone », *Slate* [en ligne], 19.07.2013. Disponible sur : <<http://www.slate.fr/monde/75606/attentats-boston-rolling-stone-photos-policier-publie-chasse>>
- Présentation de l'émission « Le Marché de l'apocalypse, prêt pour l'apocalypse économique », *France Culture*, 21.03.19, disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-de-leco/les-nouvelles-de-leco-du-jeudi-21-mars-2019>>
- Quentin Girard, « Pourquoi Libération a montré les images de Kadhafi », *Libération* [en ligne], 21.10.2011. Disponible sur : <https://www.liberation.fr/planete/2011/10/21/pourquoi-liberation-a-montre-les-images-de-kadhafi_769543>
- Fabien Leboucq et Olivier Monod, « Pourquoi la fumée de l'incendie de Notre-Dame était-elle jaune ? », *Libération* [en ligne], rubrique CheckNews, 25.04.19. Disponible sur <https://www.liberation.fr/checknews/2019/04/25/pourquoi-la-fumee-de-l-incendie-de-notre-dame-etait-elle-jaune_1723060>
- Julien Licourt, « Les théories du complot fleurissent autour de l'incendie de Notre-Dame de Paris », *Le Figaro* [en ligne], 16.04.19. Disponible sur <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/les-theories-du-complot-fleurissent-autour-de-l-incendie-de-notre-dame-20190416>>
- Auriane Guerithault et Fabrice Epelboin, « Pourquoi les théories du complot ont-elles flambé après l'incendie de Notre-Dame de Paris ? », *France Info* [en ligne], 25.04.19. Disponible sur : <https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/incendie-de-notre-dame-de-paris/pourquoi-les-theories-du-complot-ont-elles-flambe-apres-l-incendie-de-notre-dame_3412897.html>
- Clément Ghys, « Londres : des émeutiers très sympathiques », *Libération* [en ligne], 22 août 2011. Disponible sur <<https://next.liberation.fr>>
- Marie Turcan, « #BrusselsLockDown : les chats envahissent Facebook et Twitter pour aider la police », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 23 novembre 2015. Disponible sur : <<https://www.lesinrocks.com>>

Table des illustrations

CHAPITRE 1

1. Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006, installation vidéo sonore avec double projection. Vidéo numérique HD sur DVD. Images issues du matériel documentaire de Reuters & ITN (ITN Source). Deux vidéogrammes et une vue de l'exposition *Manipulating Reality - How Images Redefine the World*, Centro di Cultura Strozzi, Florence, 2010.
2. Alfredo Jaar, *Untitled (Newsweek)*, 1994, 17 photographies couleurs, 48,1x33cm chacune. Deux vues de l'exposition *Alfredo Jaar / Amilcar, Frantz, Patrice and the others*, Goodman Gallery, Johannesburg, 2016 et un détail.
3. Alfredo Jaar, *Untitled (Newsweek)*, 1994. Détail.
4. Aernout Mik, *Raw Footage*, 2006. Deux vidéogrammes.
5. Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012, vidéo couleur, en boucle, 4min 45s. Deux vidéogrammes et une vue de l'exposition *Intense Proximity*, Palais de Tokyo, Paris, 2012
6. Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012. Vue de l'exposition *Intense Proximity*.
7. Pete Souza, *Barack Obama et l'équipe de sécurité nationale dans la salle de crise de la Maison-Blanche* ou «*The Situation Room*», Washington, 1er mai 2011, photographie couleur.
8. Bertolt Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, livre. Photographies de l'édition de L'Arche, 2015 : couverture et p.108-109.
9. Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *War Primer 2*, 2011, livre. Photographies de l'édition de MACK : couverture et planche n°2.
10. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.167 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°19
11. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.83 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°82
12. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p. 125
13. Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, 2003-2010, ensemble de séries de photographies. Couverture du livre *Le Tableau de chasse* (Le Point du Jour, 2010) et coupure de presse publiée dans l'ouvrage (présentée lors d'expositions) provenant du *Time Magazine*, 08.01.1990, avec une photographie de Gilles Saussier représentant le "charnier" de Timisoara au cimetière des pauvres.
14. Gilles Saussier, *Le Cimetière des pauvres - Le Tableau de chasse*, 2005, photographie couleur, 105x130cm.
15. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.85 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°48
16. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.119 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°5
17. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°23 / n°37
18. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°29 / n°44
19. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006, diptyque de photographies, C-Print, diasec, 209x375cm.
20. Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death*, Gettysburg, juillet 1863, photographie n&b publiée dans le livre d'Alexander Gardner, *Gardner's Photographic Sketchbook of the War, 1865-1866*.
21. Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After An Ambush Of A Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992, photographie couleur, caisson lumineux, 229x417cm.
22. Ztohoven, *Mediální Realita*, 2007, action. Vidéogrammes (montage réalisé par le collectif pour leur site Internet).
23. Vladimír Turner, *On Media Reality*, 2008, video. Vidéogrammes représentant des reporters qui commentent l'action de Ztohoven à la télévision.
24. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°31
25. Gianni Motti, *Revendication - Challenger, 1986*, 1986, 4 éléments (photo-documents sur papier archives, photographies montées sur aluminium), photo-documents : 30 x 22 cm, photographies : 30 x 40 cm. Vue d'exposition à la Galerie Perrotin, Paris.
26. Gianni Motti, *Revendication - Challenger, 1986*, 1986. Détail.
27. Photogramme d'un film réalisé pour un communiqué des Brigades Rouges montrant Aldo

- Moro durant sa captivité, 19.04.1978.
28. Une du *Figaro*, 29.01.1986.
29. Gianni Motti, *Revendications*, 1986-1994, photographies contrecollées sur aluminium, photo-documents (Téléphoto), coupures de journaux, dessins, dépêches d'agence de presse sur papier archives. Vues d'exposition : vue d'ensemble et sur *Revendication*, *Tremblement de terre*, Rhône-Alpes, 1994, 1994. Détail de *Revendication*, *Tremblement de terre*, 1992, 1992.

CHAPITRE 2

1. Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre au stand de tir photographique, 1929, photographie
2. Eddie Adams, *Exécution à Saïgon*, 01.02.1968, photographie (AP/Sipa)
3. John Sadvoy, *Assassinat de la police secrète durant la Révolution hongroise*, 1956, photographie (Life).
4. Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, 2003-2010. Ensemble de plusieurs séries de photographies et de coupures de presse.
5. Georges Didi-Huberman dans *Un Œil une histoire*, 2015. Image du film documentaire « 12 images pour le meilleur et pour le pire » diffusée dans Marianne Alphant et et Pascale Bouhénic, *Un Œil une histoire*, Zadig Productions / Histoire / LCP, 2015, 3 DVD, DVD 1.
6. Georges Didi-Huberman dans *Un Œil une histoire*, 2015. Deux images du film.
7. Anonyme, *Exécution de Juifs de Kiev par les unités d'extermination mobiles allemandes près d'Ivangorov* (Ukraine), 1942, photographie n&b.
8. Bas-relief du Trophée d'Auguste, VI^e - VI^e s. av. J.-C., La Turbie, France.
9. Gilles Saussier, *Usine Elba - Le Tableau de chasse*, 2005, photographie couleur, Lambda-prints, 105x132cm.
10. Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers*, 1963, film. Deux photogrammes.
11. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.129 / p.135.
12. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.138 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°76
13. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.89 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°50
14. Khalil Mohammed, *Annonce de la mort du chef d'Al Quaida Al-Zarqaoui lors de la conférence de presse organisée par l'armée américaine*, Bagdad, 08.06.2006, photographie couleur (AP)
15. Saddam Hussein examiné par un médecin après sa capture, Bagdad, 14.12.2003, vidéogramme de l'armée américaine.
16. Montage effectué par un internaute sur le site internet Reddit lors de la traque de Boston
17. Shannon Staple, *Le FBI présente les photos des suspects recherchés dans l'enquête sur les attentats du marathon de Boston*, Boston, 18.04.2013, photographie couleur (Reuters).
18. Service de communication du FBI, *Suspects 1 et 2*. Photographie diffusée sur le site Internet du FBI.
19. Une du *New York Post*, 18.04.2013.
20. Montage vidéo effectué par un internaute lors de la traque de Boston.
21. Couverture du magazine *Rolling Stone*, août 2013.
22. Andy Warhol, *Thirteen Most Wanted Men*, 1964, sérigraphie sur aggloméré, 25 panneaux de 122x122 cm, pavillon de l'État de New York pour l'Exposition universelle de New York en 1964. L'œuvre a été censurée par Nelson Rockefeller (gouverneur de l'État de New York) et Robert Moses (organisateur de l'Exposition universelle) ; Warhol décide de la recouvrir de peinture argentée.
23. Mohamed Bourouissa, *Shoplifters*, 2014-2015, série de photographies, C-print, dimensions variables. Vue de l'exposition *La Vie moderne*, Biennale de Lyon, 2015 et de deux photographies : *Shoplifters - Unknow #17*, 2014 et *Shoplifters - Unknow#12*, 2014.
24. Mohamed Bourouissa, *Shoplifters- Unknow#6*, 2014.
25. Andrea del Sarto, dessin préparatoire pour une peinture infamante, 1530, dessin à la sanguine sur papier blanc, Duke of Devonshire Collection, Chatsworth, Angleterre.
26. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°14 / n°51

27. Jérôme Delay, *Des Marines descendent une statue de Saddam Hussein*, Bagdad, 09.04.2003, photographie couleur (AP).
28. Une de *Libération*, 21.10.2011
29. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, n°85
30. Affiche de l'opération Withern, 2011
31. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°24 / n°71
32. Double page pour illustrer «la peur de l'au-delà» dans Georges Duby, *An 1000 an 2000, Sur les traces de nos peurs*, Paris, Textuel, 1995, p.122-123
33. Tobias Schwarz, *Des conspirationnistes lors d'une manifestation*, Berlin, 11.09.2010, photographie couleur (Reuters).
34. Film amateur d'Abraham Zapruder, tourné au moment de l'assassinat de John F. Kennedy, Dallas, 22.11.1963. Photogramme (n°371)
35. Brecht, *L'ABC de la guerre*, 1955, p.45 / Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°21
36. Harun Farocki, *Jeux Sérieux III - Immersion*, 2009, vidéo double projection, couleur, sonore, 20 minutes (en boucle). Vidéogramme.
37. Une de *Libération*, 29.07.2015
38. Une de *Libération*, 25.08.2017
39. Abraham Bosse, Frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes, 1651. Détail du dessin du frontispice pour le roi, British Library, Londres. Détail du frontispice de l'édition publique.
40. Ambrogio Lorenzetti, *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*, Palazzo Pubblico, Sienne, 1338, fresque. Vue de l'intérieur de la salle de la Paix : sur le mur du fond (mur nord) *Les Allégories du bon gouvernement*.
41. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du mauvais gouvernement* et *Les Allégories du mauvais gouvernement*, Palazzo Pubblico, Sienne, 1338. Détails de l'ensemble de la fresque : mur ouest et la « Timor ».
42. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du bon gouvernement*, Palazzo Pubblico, Sienne, 1338. Détail de l'ensemble de la fresque : mur est et la « Securitas »

CHAPITRE 3

1. Planche du livre de Willem Gravesande, *Physices Elemanta Mathematica*, Genève, 1748, p.878. Elle représente la lanterne magique de Jan van Musschenbroek projetant un monstre diabolique.
2. Agnès Geoffroy, *Métamorphose IV*, 2015, photographie n&b, 51x74 cm.
3. Eugène Thiébaud, *Henri Robin et un spectre*, 1863, photographie
4. Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 1897, film. Photogramme.
5. Eric Baudelaire, *Sugar Water*, 2007, HD vidéo projection, 72 min. Vue de l'exposition *Circumambulation* à la Elizabeth Dee Gallery, New York, 2007.
6. Eric Baudelaire, *Sugar Water*, 2007. Deux vidéogrammes.
7. Une du *Journal World*, Etats-Unis, 12.09.2001
8. Michel Spingler, *Des pompiers face à un incendie à Gentilly*, 27.10.2005, photographie (AP)
9. Ali Cherri, *My pain is real*, 2010, installation vidéo. Vidéogramme et vue d'exposition.
10. Ali Cherri, *My pain is real*, 2010. Quatre vidéogrammes.
11. Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979, photographie et caisson lumineux, 172x229cm
12. Image promotionnelle du film de Georges Lucas, *Star Wars : Episode II - L'Attaque des clones*, 2002
13. Anonyme, *Groupe terroriste Indian Mujahideen*, non daté
14. Taryn Simon en train de disposer et de photographier les images de « Dossier : programmes télévisées », *The Picture Collection*, 2013. Image provenant de *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Londres/Paris/Cherbourg, Tate/Jeu de Paume/Le Point du jour, 2015, p.310

15. Taryn Simon, *The Picture Collection*, 2013. Vue d'installation à la Galerie Almine Rech, Paris, 2013
16. Taryn Simon, *The Picture Collection*, 2013, série de photographies accompagnées de mots. Chaque œuvre : tirage pigmentaire encadré et caractères transfert Letraset au mur, 119,38x157,48cm. Deux photographies de la série : « Dossier : bâtiments et villes abandonnées » et « Dossier : paniques financières »
17. Robert Longo, *Magellan*, 1996, 366 dessins, fusain, graphite, encre et craie sur papier velin, dimensions variables. Vue d'exposition : *Robert Longo - Magellan* à Metro Pictures, New York, 1998 et au Kunsthal, Rotterdam, 1997
18. Robert Longo, *Magellan*, 1996. Détails
19. Robert Longo, *Magellan*, 1996. Détails
20. *Robert Longo-Magellan*, Cologne, éditions Dumont, 1997, catalogue d'exposition. Doubles pages du livre : p.14-15 et p.202-203
21. Image du journal télévisé de TF1 retransmettant des images de la chaîne CNN, 12 Septembre 2001
22. Image du journal télévisé de France 2, 11 Septembre 2001
23. Douze unes de quotidiens américains des 11 et 12 sept. 2001 reprenant une photographie de Spencer Platt diffusée par Getty Images
24. Détail de la une du *Sun*, 12 septembre 2001
25. Affiche publicitaire pour le film des studios Disney, *Pearl Harbor* de Michael Bay, 2001
26. Joe Rosenthal, *Levée de drapeau sur Iwo Jima*, 23 février 1945
27. Une du *Sun*, 13 septembre 2001
28. Couverture du magazine *Esquire*, volume 139, n°5, novembre 2001
29. Sirine Fattouh, *Avis*, 2016, intervention artistique dans le journal L'Orient Le jour du 30.04.2016
30. Sirine Fattouh, *Avis*, 2016, détail.
31. Document de travail de Sirine Fattouh pour *Avis*, 2016 : coupure de presse d'un numéro de *L'Orient Le Jour* de 1975
32. Aernout Mik, *Convergencies*, 2007, installation sonore avec double projection, vidéo numérique. Produit pour le Pavillon néerlandais de la Biennale de Venise de 2007. Images issues du matériel documentaire de AP Archive, Brainware Reuters et ITN (ITN Source). Vue de l'exposition Triotentoonstelling au Van Abbemuseum, Eindhoven, 2008. Quatre vidéogrammes.
33. Unes de *Libération* et du *Figaro*, 16 avril 2019
34. Eric Baudelaire, *Que Peut une image ? Iconocartographie*, 2009, ephemera, carte éditée en 1000 exemplaires, pour la revue *Hypertexte*, n°2, 2009
35. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006, diptyque de photographies, C-Print, diasec, 209x375cm.
36. et 37. Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006. Détails

CHAPITRE 4

1. Taryn Simon, *Cutaways*, 2012, vidéo (3 min 04 sec) et caractères transfert Letraset au mur, dimensions variables. Vidéogrammes.
2. Broomberg et Chanarin, *War Primer 2*, 2011, n°47 / n°72
3. Image du blog *Phoshopalooter*, 2011
4. Un des tweets de #BrusselsLockdown, 22 novembre 2015
5. Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After An Ambush Of A Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992. Détail.
6. Ali Cherri, *Fragments*, 2016, installation, découvertes archéologiques, taxidermie, table lumineuse, dimensions variables. Détail de l'œuvre et double page du livret de l'exposition Ali Cherri. *Taxonomie fallacieuse - La Vie d'objets morts*, Musée Sursock, Beyrouth, 13.05-01.08.2016

7. Livre de Mark von Schlegell, *New Dystopia*, 2011 et vue de l'exposition *Dystopia* au CAPC de Bordeaux, 13.05-28.08. 2011
8. Jérôme Ferrari et Oliver Rohe, *A fendre le coeur le plus dur*, 2015. Image du livre publié chez Actes Sud en 2017.
9. Gaston Chérau, *Pendaison collective à Tripoli*, 06.12.1911, photographie.
10. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage*, 2015-2017, série de collages, impressions, plastique et scotch, dimensions variables. Vue de l'exposition *Pixel Collage* à la galerie Chantal Crousel, Paris, 09.01-26.02.2016. *Pixel-Collage n°4*, 2015, 341 x 350 cm
11. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage*, 2015-2017. Vue de l'exposition à la galerie Chantal Crousel
12. Agnès Geoffray, *Les Gisants*, 2015, installation, plaque de verre 100x210cm, photographies sur verre 13x18cm, papier de soie. Vue d'ensemble et détail.
13. Gaston Chérau, *Pendaison collective à Tripoli*, 06.12.1911
14. Jahangir Ramzi, *Peloton d'exécution en Iran*, 27.08.1979
15. Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Afterlife*, 2009, série de photographies. Chaque œuvre : tirage C-print, verre, plomb, 41x51x0,5cm. Vue d'exposition et détail.
16. Agnès Geoffray, *Incidental Gestures*, 2011-2012, série de photographies, tirages jet d'encre encadrés. Agnès Geoffray, *Laura Nelson - Incidental Gestures*, 22x16cm. Agnès Geoffray, *Amer Green - Incidental Gestures*, 31x23cm.
17. Agnès Geoffray, *Incidental Gestures*, 2011-2012. Vue d'exposition
18. Agnès Geoffray, *Libération -Incidental Gestures*, 2011, deux photographies, 22x34 cm chacune
19. Taryn Simon, *The Innocents*, 2002, série de photographies. Chaque œuvre : tirage pigmentaire encadré et caractères transfert Letraset au mur, 122,6x158,1cm. Taryn Simon, *Charles Irvin Fain - The Innocents*, 2002. Taryn Simon, *Larry Mayes - The Innocents*, 2002.
20. Taryn Simon, *Frederic Daye - The Innocents*, 2002.

PRATIQUE PERSONNELLE

(au fil des chapitres)

- p.16 : Deux photographies des carnets de collecte
- p.19 : Page d'un carnet de collecte, 2019, 24x32cm
- p.20 : Cahier de collage, « Liban », 2015. Détail (*L'Orient-Le Jour*, 13 août 2015)
- p.23 : Deux pages du cahier de collage « 14 juillet 2016 », 2017
- p.24-25 : Montage de collecte [taglines], 2018
- p.28-29 : Cahier de collage, « 22 juin-04 juillet 2017 », 2017. Détail (*L'Obs*, 22-28 juin 2017), 48x32cm
- p.40-41 : Montage de collecte [double & dédoublement], 2019
- p.56-57 : Cahier de collage, « Libération. 30 juillet-06 août 2016 », 2016. Détail (*Libération*, 31 juillet 2016), 48x32cm
- p.86-87 : Cahier de collage, « 22 juin-04 juillet 2017 », 2017. Détail (*Marianne*, 23-29 juin 2017), 48x32cm
- p.111 : Page d'un carnet de collecte, 2019, 24x32cm
- p.112 : *Unes - L'Etat parle sous la menace*, 2015, calque, mine graphite, 29,7x42cm
- p.114-115 : 8 *Unes*, 2015-2017
- p.118 : *Unes - Au cœur des combats*, 2017, calque, mine graphite, 29,7x42cm
- p.119 : *Unes - Le Réveil de la peur*, 2018, calque, mine graphite, 29,7x42cm
- p.122-123 : Cahier de collage, « Le Monde. 11 août-17 août 2017 », 2017. Détail (*Le Monde*, 14 août 2017), 48x32cm
- p.138-139 : Montage de collecte [l'œil pour cible], 2019
- p.150-151 : Cahier de collage, « Le Monde. 22-29 juillet 2015 », 2015. Détail (*Le Monde*, 27 juillet 2015), 48x32cm
- p.158 : Page d'un carnet de collecte, 2017, 24x32cm

- p.162-163 : Montage de collecte [cachés], 2019
- p.178-179 : Cahier de collage « Le Monde. 11 août-17 août 2017 », 2017. Détail (*Le Monde*, 13 août 2017), 48x32cm
- p.185 : Montage de collecte [surveillance], 2019, détail
- p.196 : *Unes (surimpression)*, 2018, photocopie, 29,7x42cm
- p.204-205 : Montage de collecte [émeutes], 2019
- p.210 : Photographie de « Panneaux 14-20août 2017 », 2017, détail (*Libération*, 14 août 2017)
- p.212-213 : Montage de collecte [crise], 2019
- p.217 : 2 photographies de « Panneau 21-27août 2017 », 2017 : (en haut) *Libération*, 22 août ; (en bas) *Libération*, 27 août
- p.218 et p.221 : Mur d'image « La Vérité peut tuer », 2017, images, épingles, fils. Détail et vues de l'exposition *Croquis cartographiques* à la Galerie Journiac, Paris, 02-16 mai 2017
- p.224-225 : Cahier de collage, « 22 juin-14 juillet 2017 », 2017. Détail (*Les Inrockuptibles*, 28-14 juillet 2017), 48x32cm
- p.245 : *Unes - Alerte*, 2019, calque, mine graphite, 29,7x42cm
- p.250-251 : Montage de collecte [excès], 2019
- p.254 : Double page d'un carnet de collecte, 2018, 48x32cm
- p.258-259 : Cahier de collage, « Le Monde. 22-29 juillet 2015 », 2015. Détail (*Le Monde*, 22 juillet 2015), 48x32cm
- p.284-285 : Montage de collecte [catastrophe naturelle], 2019
- p.294 : Montage de collecte [fumée], 2019, détail
- p.310 : *Amorces - Le Centre*, 2018, texte imprimé, 21x29,7cm
- p.313 : Page d'un carnet de collecte, 2015, 21x15cm
- p.214 : Double page d'un carnet de collecte, 2019, 48x32cm
- p.315 : *Amorces - Les Collecteurs*, 2018, texte imprimé, 21x29,7cm
- p.316 : *Amorces - Les Entomologistes*, 2018, texte imprimé, 21x29,7cm
- p.317 : Photographie de « Panneaux 14-20août 2017 », 2017, détail (*Libération*, 14 août 2017)
- p.318 : Mur d'image « La Vérité peut tuer », 2017, détail
- p.319 : *Amorces - L'Espace-montage*, 2018, texte imprimé, 21x29,7cm
- p.320-321 : Montage de collecte [réseaux], 2019
- p.324-325 : Cahier de collage, « 22 juin-04 juillet 2017 », 2017. Détail (*L'Express*, 28-04 juillet 2017), 48x32cm
- p.337 : *Unes - Peur*, 2019, calque, mine graphite, 29,7x42cm
- p.350-351 : Cahier de collage « Le Monde. 11 août-17 août 2017 », 2017. Détail (*Le Monde*, 14 août 2017), 48x32cm
- p.360-361 : Montage de collecte [migrants], 2018
- p.373 : Page d'un carnet de collecte, 2016, 24x32cm
- p.374-375 : Cahier de collage, « Libération. 30 juillet-06 août 2016 », 2016. Détail (*Libération*, 30 juillet 2016), 48x32cm
- p.381 : Page d'un carnet de collage, 2019, 24x32cm

Index des principaux noms cités

A

Augé, Marc 100, 188, 189

B

Baudelaire, Eric 13, 14, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 243, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 384

Berger, John 12, 201

Boucheron, Patrick 12, 203, 206, 207, 209, 387

Bourouissa, Mohamed 14, 159, 160, 161, 164, 165

Brecht, Bertolt 13, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 98, 99, 136, 137, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 169, 170, 176, 184, 186, 187, 194, 195, 331, 332, 336, 384

Bredenkamp, Horst 12, 141, 142, 149, 164, 168, 174, 227

Broomberg, Adam et Chanarin, Oliver 13, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 99, 100, 101, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 157, 168, 170, 173, 174, 175, 176, 184, 186, 187, 194, 195, 252, 330, 331, 332, 333, 336, 356, 357, 358, 363, 364, 370, 371

C

Chéroux, Clément 12, 125, 126, 228, 256, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 295, 298, 304, 387, 388

Cherri, Ali 14, 241, 242, 243, 244, 256, 339, 340, 341, 384

Comolli, Jean-Louis 12, 174, 175, 176, 231, 232, 388

Courtine, Jean-Jacques 100, 147, 339, 388, 389

D

D'Almeida, Fabrice 30, 31, 48, 98, 101, 110, 189, 190

Dayan, Daniel 79, 80, 271, 279, 390, 391

Delumeau, Jean 12, 166, 226, 290

Didi-Huberman, Georges 13, 58, 59, 67, 73, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 141, 176, 181, 248, 249, 384, 388

Duby, Georges 12, 188, 189, 209

F

Farocki, Harun 73, 195, 197, 198, 385

Fattouh, Sirine 14, 283, 286, 287, 288, 385

Ferrari, Jérôme et Rohe, Oliver 343, 344, 345, 346, 347

G

Geoffray, Agnès 14, 228, 230, 231, 253, 342, 343, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 370, 371, 385

Gervereau, Laurent 30, 32, 33, 36, 39, 42, 54, 55, 67, 68, 76, 77, 79, 82, 97, 143, 144, 145, 299, 300, 388, 389

Ginzburg, Carlo 12, 199, 200, 201, 202

Gunthert, André 12, 143, 144, 186, 191, 297, 302, 333, 335, 389

H

Hirschhorn, Thomas 13, 14, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 68, 77, 78,
176, 301, 346, 347, 348, 349, 385

J

Jaar, Alfredo 13, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 53, 385

L

Latour, Bruno 257, 329, 330

Lavoie, Vincent 89, 90, 95, 97, 191, 192, 266, 389

Longo, Robert 14, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 276, 386

M

Mannoni, Pierre 12, 102, 110, 236, 330, 335, 336, 345

Marzano, Michela 183, 188, 189, 190, 191, 193, 199, 207, 208, 248

Mik, Aernout 13, 14, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 44, 45, 46, 48, 54, 289, 290,
291, 292, 386

Mitchell, William J.T. 12, 244, 246, 247, 248

Mondzain, Marie-José 12, 226, 227, 231, 232, 269, 272, 306, 338, 390

Morel, Gaëlle 15, 31, 72, 98, 129, 386, 389

Motti, Gianni 13, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 279, 283, 330,
336, 386

N

Neveu, Erik 32, 36, 45, 54

O

Ortalli, Gherardo 161, 164, 165, 166, 167, 227

S

Saussier, Gilles 13, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 126, 127, 128, 129, 133,
134, 135, 170, 386

Schill, Pierre 13, 342, 343, 344, 352, 353, 355, 387

Simon, Taryn 14, 252, 253, 256, 327, 328, 329, 365, 366, 367, 368, 369,
370, 386

Solomon-Godeau, Abigail 300, 301

Sontag, Susan 12, 124, 126, 134, 173, 201, 239, 255, 280, 296, 300

T

Tisseron, Serge 270, 271, 272, 277, 278, 390

V

Virilio, Paul 12, 81, 83, 84, 194, 202, 207, 255, 326, 327, 329, 390, 391

Z

Zelizer, Barbie 279, 280, 281, 282, 295

Ztohoven 13, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 102, 330, 336

Index des notions

A

acte d'image 5, 13, 121, 124, 125, 132, 141, 142, 149, 152, 157, 164, 168, 169, 173, 174, 176, 193, 227, 253, 298, 363, 371, 387
angoisse 11, 50, 102, 109, 188, 237, 248, 264, 277, 287, 302, 326, 329, 331, 377
anxiété 11, 100, 107, 109, 293, 339, 388
attentat 11, 22, 79, 80, 81, 88, 106, 107, 116, 152, 153, 154, 155, 156, 168, 182, 184, 190, 192, 202, 208, 215, 237, 240, 246, 266, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 289, 291, 292, 293, 297, 326, 330, 391

C

catastrophe 6, 11, 14, 38, 43, 90, 93, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 116, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 246, 249, 253, 255, 256, 257, 264, 268, 272, 273, 274, 277, 278, 280, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 308, 371, 398
choc 11, 38, 42, 44, 49, 70, 88, 92, 93, 106, 155, 233, 247, 269, 275, 279, 280, 295, 296, 329, 358
collecte 12, 14, 15, 17, 18, 36, 37, 42, 45, 47, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 78, 83, 113, 116, 211, 214, 215, 216, 219, 256, 267, 311, 346, 379, 397, 398
crainte 7, 11, 63, 82, 92, 99, 108, 110, 140, 160, 166, 171, 175, 199, 200, 201, 202, 209, 226, 229, 246, 271, 277, 287, 290, 293, 297, 330, 333, 371
crise 11, 37, 39, 43, 53, 180, 214, 257, 272, 291, 292, 297, 393, 398

E

émotion 4, 11, 36, 43, 48, 50, 51, 67, 71, 77, 82, 85, 102, 106, 109, 147, 207, 208, 209, 288, 289, 307, 336, 366, 371, 387
expérience 11, 13, 18, 21, 37, 74, 75, 81, 83, 84, 92, 106, 113, 116, 117, 128, 172, 191, 193, 197, 220, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 252, 253, 256, 260, 263, 265, 266, 270, 272, 275, 277, 279, 280, 282, 283, 288, 289, 292, 297, 308, 311, 326, 339, 342, 343, 345, 349, 357, 368, 378, 379

F

fiction 12, 91, 92, 97, 107, 116, 125, 174, 199, 202, 215, 220, 226, 229, 230, 231, 232, 238, 246, 256, 260, 266, 269, 270, 271, 276, 277, 278, 283, 286, 288, 289, 291, 298, 299, 305, 311, 312, 328, 333, 338, 339, 341, 342, 364, 367, 368, 369, 371, 379, 388, 390

G

guerre 4, 13, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 44, 45, 49, 50, 53, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 100, 101, 107, 116, 132, 133, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 169, 170, 171, 177, 184, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 202, 203, 209, 215, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 257, 262, 266, 279, 281, 282, 286, 287, 288, 297, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 326, 331, 332, 333, 335, 341, 342, 343, 344, 345, 346,

352, 353, 354, 355, 364, 365, 371, 377, 384, 387, 389, 390, 391,
393, 394, 395

H

histoire 12, 49, 68, 72, 73, 74, 79, 88, 90, 91, 93, 96, 99, 100, 105, 107,
129, 130, 131, 142, 144, 153, 161, 167, 171, 175, 206, 207, 208,
219, 220, 226, 246, 256, 261, 264, 266, 274, 275, 277, 278, 279,
283, 286, 287, 288, 295, 298, 302, 303, 304, 307, 328, 341, 362,
364, 370, 380, 387, 388, 390, 391, 394

horreur 11, 44, 45, 46, 47, 50, 53, 66, 70, 71, 77, 89, 90, 91, 105, 130,
145, 174, 175, 176, 242, 268, 269, 279, 281, 296, 329, 346, 348,
349

I

inquiétude 11, 102, 107, 117, 156, 186, 207, 208, 241, 257, 267, 269,
289, 293, 297, 368, 377

M

manipulation 13, 30, 31, 39, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 59, 72, 90, 95, 97, 98,
99, 101, 216, 231, 240, 248, 282, 283, 301, 312, 328, 338, 339,
348, 363, 378

mémoire 14, 15, 18, 22, 39, 43, 53, 59, 72, 78, 88, 97, 99, 133, 135, 144,
161, 165, 209, 214, 215, 240, 241, 244, 249, 253, 255, 264, 265,
269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 295,
302, 303, 305, 311, 336, 371, 390

menace 5, 11, 14, 59, 84, 103, 104, 106, 107, 116, 117, 140, 147, 148,
149, 164, 166, 181, 188, 189, 195, 199, 207, 208, 209, 231, 232,
233, 238, 248, 271, 272, 274, 287, 289, 291, 292, 293, 312, 327,
329, 331, 368, 386, 397

P

peur de la mort 12, 49, 71, 141, 177, 198, 300, 349

peur de l'autre 12, 54, 140, 147, 152, 187, 190, 197, 208, 247, 248, 297,
298, 300, 307, 345, 369

peur des images 110, 193, 199, 228, 229, 344

peurs collectives 6, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 49, 54, 82, 92, 94, 107,
108, 109, 117, 147, 166, 187, 190, 199, 201, 214, 216, 219, 249,
268, 274, 279, 282, 290, 297, 307, 308, 312, 330, 335, 338, 339,
340, 345, 377, 379, 380

pouvoir 13, 14, 30, 45, 48, 50, 60, 64, 65, 66, 70, 83, 97, 98, 99, 101, 103,
132, 133, 140, 147, 148, 152, 164, 169, 170, 172, 174, 186, 190,
192, 193, 200, 203, 206, 207, 215, 216, 228, 229, 230, 231, 234,
238, 240, 243, 244, 246, 247, 252, 253, 255, 263, 267, 269, 271,
274, 275, 276, 295, 306, 326, 329, 338, 339, 342, 344, 354, 355,
358, 368, 377, 379, 388

V

violence 12, 13, 34, 37, 47, 50, 52, 61, 82, 93, 107, 124, 133, 134, 136,
137, 148, 152, 159, 170, 172, 174, 176, 183, 189, 190, 193, 198,
200, 203, 209, 215, 216, 231, 242, 243, 244, 253, 262, 269, 270,
271, 272, 287, 296, 298, 302, 306, 334, 338, 344, 345, 346, 348,
349, 354, 355, 358, 363, 370, 371, 378, 390

TABLE DES MATIERES

Remerciements	p.3
Sommaire	p.7
<u>Introduction</u>	p.11
>>> Pratique personnelle : <i>Collecte – Carnets et cahiers</i>	p.16
Chapitre 1 : Médiatisation de l'événement - Les images nous informent et nous manipulent		
	p.27
<u>1) Informer et émouvoir : comment donner forme à l'événement</u>	p.30
< Sélectionner, organiser des faits et des images	p.32
< Diffuser/Donner à voir : temps médiatiques pour capter l'attention	p.36
< Donner forme à l'émotion : regarder, ressentir ensemble	p.43
< Déformer par l'émotion ? L'image manipulatrice manipulée	p.48
<u>2) S'armer des images pour orienter la vision</u>	p.58
A) <u>Les images dans la guerre</u>	p.58
< Diriger la peur : images de soldats et de chefs de guerre en héros ou démons	p.60
< Influencer par la pitié et la peur : images de charniers	p.66
< Contrôler les images, manoeuvrer les émotions, maîtriser l'information	p.73
B) <u>La guerre des images</u>	p.78
<u>3) Vrai / Faux : S'interposer entre les images</u>	p.88
A) <u>Fabrications et falsifications</u>	p.88
< Fabriquer, mettre en scène	p.88
< Falsifier, montrer les coulisses	p.92
< Fake news : peur médiatique	p.96

B) <u>Transmettre, propager les peurs</u> p.100
< Les médias ou les artistes propagateurs de peurs ? p.102
>>> <i>Unes</i> p.113

Chapitre 2 : Violence de l'acte d'image - Les images nous menacent, les images nous contrôlent

 p.121
<u>1) L'image prédatrice : posséder l'autre</u> p.124
< Chasser pour faire acte d'image, chasser à travers l'image p.125
< L'image-trophée : vainqueur, vaincu et spectateur(s) p.133
< Faire image pour humilier et soumettre p.142
<u>2) Faire justice par l'image</u> p.152
< Identifier et prouver pour condamner p.152
< Punir le coupable : l'image infamante p.159
< Puniton-spectacle et image infamante de la mort p.165
<u>3) Surveiller, connaître et contrôler</u> p.180
< Images de dissuasion, images de surveillance p.180
< Images, peurs et connaissances p.188
< Politique, images et peurs : l'Etat entre menace et protection p.199
>>> <i>Collecte – Dossiers, panneaux et murs d'images</i> p.211

Chapitre 3 : Catastrophe des images - Les images répètent, redoublent, troublent et nous dépassent

..... p.223

1) De la peur originelle de l'image comme apparence, à celle d'un déferlement infini des images

..... p.226

A) Apparition et hantise

..... p.226

< Panique et émerveillement techniques

..... p.226

< Entre apparition et disparition, le temps de visibilité
des images de catastrophe

..... p.233

< L'autre monde de la représentation
/ L'image comme substitution

..... p.237

< Se souvenir, être hanté

..... p.240

B) Invasion et déluge

..... p.244

< Terreur clone et processus de dissémination

..... p.244

< La catastrophe des images entre effroi et plaisir

..... p.249

2) Images-modèles : répétition, redoublement et instabilités

..... p.260

A) Refaire, redoubler, répéter

..... p.260

< Refaire des images

..... p.260

< Faire comme les images

..... p.268

< Voir double / Dédoubler la répétition

..... p.272

< Répéter le passé

..... p.279

< Répéter pour se préparer au pire

..... p.289

B) Stéréotypes, images iconiques et identification dans les peurs collectives

..... p.295

>>> *Amorces*

..... p.311

Chapitre 4 : Confrontation / Distanciation face aux images et aux peurs

.....	p.323
<u>1) Conjurer les peurs à travers les images</u> p.326
<u>A) Diminuer, maîtriser les peurs</u> p.326
< Silence et bruit des images p.326
< Une respiration dans la crainte p.330
< Se jouer des peurs p.335
<u>B) Ecarter, contenir, retenir</u> p.339
< Mettre en récit, poser des mots sur les images p.339
< Rendre visible / invisible p.345
<u>2) Exorciser les images : détruire, prendre soin, réparer ?</u> p.352
< Recueillir des images, se mettre à leur hauteur p.352
< Décomposer les images et leurs violences p.354
< Transformer et suspendre le passé p.358
< Mettre en présence et réhabiliter p.364
< Rendre les images opérantes, autrement p.370
<u>Conclusion : Agir et ruser avec les images/peurs</u> p.377
Bibliographie p.384
Table des illustrations p.393
Index des principaux noms cités p.399
Index des notions p.401



Images et peurs - L'expérience de l'évènement médiatisé

Reconsidérer les images médiatiques d'évènement à travers le prisme des peurs collectives permet de soulever autrement les questions politiques et sociales propres aux images. L'évolution des médias d'information avec Internet ainsi que les fréquents débats publics sur les images d'actualité révèlent une nouvelle appréhension des images d'évènements. La relation ambiguë de croyance et de mise en doute propre à toute image s'associe à la viralité des images médiatiques d'aujourd'hui. Photographies et vidéos d'attentats, de catastrophes et de crises diverses propagent et redéfinissent des peurs, en faisant ressurgir la peur des images. Pouvoirs des médias et des images se conjuguent pour créer un climat anxigène, qui oscille entre réalité et fiction.

Cette recherche doctorale en arts plastiques interroge alors les pratiques et positionnements d'artistes qui problématisent ces relations entre images, peurs et événements. L'expérience de l'évènement médiatisé, proposée et fabriquée, à nouveau, par ces artistes, se construit dans le rapport entre excès et manque de visibilité (que donner à voir, ou non) et peut conduire à la conjuration ou l'amplification des peurs collectives, comme à un appel à la vigilance. En articulant investigation théorique et pratique personnelle - dont le moteur est la collecte d'images médiatiques - il s'agit de démontrer les aspects négatifs comme positifs des usages des images et des peurs aujourd'hui, à la fois remèdes et poisons d'une société inquiète.

Mots-clés : Image - peur - événement - expérience - médias - social - violence - catastrophe - manipulation - collecte - art contemporain

Images and fears - The experience of the mediatised event

Reconsidering event media pictures through the prism of collective fears allows raising differently the political and social issues. The evolution of the news media with Internet as well as the frequent public debates on the news pictures reveal a new apprehension of event pictures. The ambiguous relation of belief and doubt inherent to any picture reinforce the virality of today's media images. Photographs and videos of terrorist attacks, disasters and various crises spread and redefine fears, bringing out the fear of pictures. Powers of media and pictures combine together creating a climate of anxiety which oscillates between reality and fiction.

This fine arts doctoral research questions the practices and the positioning of artists who problematize these relationships between images, fears and events. The experience of the mediatised event, re-proposed and re-made by these artists, is built in the relationship between excess and lack of visibility (which pictures to diffuse or not) and can exorcise or amplify collective fears, like a call for vigilance. Articulating theoretical investigation and personal practice - which is based on the collection of media pictures - allows demonstrating the negative and positive aspects of the uses of pictures and fears today, simultaneously remedies and poisons of a worried society.

Mots-clés : Image - fear - event - experience - medias - social - violence - disaster - manipulation - collection - contemporary art